Sommario

Núm. 1 (2002)

Monographica

Construção da imagem do Fausto: de Cipriano de Antioquia a Fernando Pesso
Arlindo José Nicau Castanho

Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica
Vittoria Martinetto

De Raziel a la teosofía. Magia y literatura en España
Fernando Martínez de Carnero

Il mito arturiano in Soledad Puértolas: la realtà della finzione magica
Maria Consolata Pangallo

Poder y hechicería. Notas sobre la figura de Catalina de los Ríos y Lisperguer
Jaime Riera

Addenda

Romancismos y oralidad en los zéjeles de Ibn Quzman
Daniela Capra

La concepción del coro en Bodas de sangre
Guillermo Carrascón

La diáspora sefardí en Italia a raíz de la expulsión de España en 1492 de los judíos
Felisa Bermejo

Lázaro de Tormes y el valentón cervantino
Raúl López Redondo

Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa
Luigi Motta

Juan Carlos Rodríguez y la poesía del no
Francesco Muzzioli

Le grandi foglie della Luna e della morte in Bodas de Sangre
Valeria Scorpioni

Scholastica

Narratori e strategie narrative in Tormento di Galdós
Katia Cicuto

L'orfana e la ribelle: i percorsi dell'immaginario nell'opera narrativa di Gioconda Belli
Eva Milano

Sulla (s)fortuna di Pedro Páramo in Italia
Barbara Destefanis

Editiones

Un pensamiento triste para bailar
Angelo Morino

Gardel, uma lembrança
Manuel Puig, a cura di Silvia Gambarotto

Tractado del dormir et despertar et del soñar et de las adevinanças et agüeros et profeçía
Lope de Barrientos, Edición de Fernando Martinez de Carnero

El libre de puritats
edición de Gianmario Raimondi

Alejandro Sawa
Luis París

Alejandro Sawa. De mis confesiones
Prudencio Iglesias

Artículos olvidados
Alejandro Sawa, Edición de Luigi Motta

Calvario
Alejandro Sawa, Edición de Angela Campagnoli

Marginalia

"De este arte" se edita el Lazarillo. (Lo que El País no quiso publicar con una carta de Miguel de Sayavedra)
Aldo Ruffinatto

Recensioni (schede)
Giovanni Cara

Letture consigliate
Cristian Esteban Mitelman, Luigi Motta

A construção da imagem do Fausto, de Cipriano de Antioquia a Fernando Pessoa

Arlindo José Nicau Castanho

438034

> [Faust:] *On a tant écrit sur moi que je ne sais plus qui je suis. Certes, je n'ai pas tout lu de ces nombreux ouvrages, et il en est plus d'un, sans doute, dont l'existence même ne m'a pas été signalée. Mais ceux dont j'ai eu connaissance suffisent à me donner à moi même, de ma propre destinée, une idée singulièrement riche et multiple.*
>
> P. Valéry, *Lust. La demoiselle de cristal* – em *«Mon Faust» (ébauches)*

Neste estudo, que se pretende meramente introdutório às problemáticas abordadas, optei por eleger a imagem do Fausto como padrão universal do homem que ousa desafiar os limites do humano; limites que – quer se trate de um indivíduo de escol, empenhado na exibição de uma titânica *hybris*, ou de um pequeno arrangista mais ou menos consciente da sua irremissível pouquidade – tenta ultrapassar através da aliança com uma potência sobreumana, fundamentalmente maligna. É claro que, entre este Fausto arquetípico e muitas das personagens que aqui considerarei como seus avatares, existem profundas diferenças a não desprezar. Preferi, contudo, correr o risco de simplificar, convicto de que essa redução ao essencial me permitiria, neste caso, alcançar pontos de vista que espero possam ser tidos por aceitáveis e, eventualmente, produtivos.

Despontam em diversas literaturas, e em várias épocas, personagens históricas, para-históricas ou míticas aparentadas com a do Fausto, e muito anteriores ao de Goethe. As tradições em torno à atribulada história Teófilo, por exemplo, só por si dariam azo a um ou vários aturadíssimos estudos. Contudo, e na esteira dos pressupostos apresentados no parágrafo anterior, reputo lícito deixar de parte a longa fileira de escritores que glosaram tal tema, entre os quais se descortinam Rosvita, Afonso o Sábio, Gauthier de Coincy, Rutebeuf, Berceo. Entre os que vieram depois de Goethe, e que no entanto continuaram a cultivar essas mais antigas tradições faustianas *lato sensu*, tocará a mesma sorte às revisitações oitocentistas da lenda nacional de São Frei Gil de Santarém, mesmo que ostentem a ilustre assinatura de um Almeida Garrett (*D. Branca*, 1826) ou de um Eça de Queirós (o conto *S. Frei Gil*, publicado póstumo[1]). E o mesmo sucederá a outros *Faustos* post-goethianos, como será o caso, por exemplo, de *Don Juan und Faust* de Christian Dietrich Grabbe (1829) e de *«Mon Faust» (ébauches)* de Paul Valéry (1946) – este último a merecer um ulterior confronto com o *Fausto* de Pessoa, de que é praticamente contemporâneo do ponto de vista genético. À falta desse almejado confronto, que nesta sede resultaria deslocado, note-se pelo menos que o *Faust* de Valéry se revela, tal como o *Fausto* de Pessoa, uma obra incompleta; mas a pretensa incompletude da obra de Valéry não parece ser mais do que uma espécie de *mise en scène*, de estratagema retórico habilmente congeminado pelo autor, enquanto o *Fausto* de Pessoa é um texto genuína e irremediavelmente fragmentário, publicado só após a morte do autor (ocorrida em 1936) e em duas versões bem diversas – seja pelo modo como os respectivos organizadores puseram em prática a margem de

discricionariedade necessária à reconstrução do texto, seja pela quantidade dos documentos originais a que tiveram acesso[2]. Parecem-me dignos de destaque, pelo contrário, dentro da perspectiva restritiva que por ora elegi, os testemunhos faustianos – sempre *lato sensu* – universalmente mais divulgados de entre o teatro espanhol de Seiscentos; e também aqui procedo a uma intencional restrição, deixando de fora, por exemplo, a peça de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza *Quien mal anda en mal acaba* (de data incerta: 1602?[3]), que Aldo Ruffinatto considera muito mais pertinente ao tema do Fausto do que as obras de outros mais afortunados dramaturgos da época, habitualmente trazidas à colação a tal propósito[4].

O que parece seguro e particularmente nos pode interessar é que, após a morte do Fausto histórico, ocorrida em torno a 1540, já por volta de 1560 a história fantasiada do mago alemão circulava em Espanha, tendo-se tornado popularíssima, até, entre os estudantes de Salamanca. Mas às lendas que rodeavam o Fausto histórico foram preferidas, na literatura espanhola do *Siglo de oro,* as que diziam respeito aos seus "antepassados" paleocristãos Cipriano de Antioquia e Teófilo, e a duma espécie de "Fausto português" do séc. XIII, Frei Gil de Santarém, como se pode desumir da leitura dos dramas *El esclavo del Demonio*, de Mira de Amescua (1612), e *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca (1637)[5].

É indiscutível a influência exercida por *El esclavo del Demonio* sobre *El mágico prodigioso*[6] (evidenciada, por exemplo, na tomada de empréstimo da cena da aparição do esqueleto) – ainda que Mira de Amescua se tenha directamente inspirado nos relatos à época disponíveis sobre o já mencionado "Fausto português" do séc. XIII, por ele eleito como protagonista do seu drama[7], e que Calderón tenha preferido tomar por base uma tradição faustiana muito mais antiga – isto é, a que se refere ao legendário mago de Antioquia, posteriormente convertido ao cristianismo, martirizado e beatificado; beatificação que a Igreja anulou no século passado, tomando em conta a completa ausência de dados históricos minimamente credíveis acerca da existência deste Cipriano, que mais parece despontar do amálgama de elementos biográficos avulsos, próprios de várias personagens históricas pagãs suspeitas de bruxaria, como Apuleio, e de alguns ecos espúrios a propósito do passado de um outro Cipriano – este, indubitavelmente histórico –, S. Cipriano de Cartago, que incidem sobre as presumíveis dissolutezas deste último, antes da sua remissora conversão. Calderón baseou-se na lenda de Cipriano de Antioquia, assim como era transmitida em vários hagiológios, *Flos Sanctorum* e *Acta Sanctorum* correntes na época, e sobretudo na *Legenda aurea* de Iacopo da Varazze.

Convirá esboçar, agora, um breve resumo da lenda de S. Cipriano, a qual parece ter começado a tomar forma de letra no séc. IV, numa homilia de S. Gregório Nazianzeno, e depois no século seguinte, num poemeto da imperatriz Eudócia. Cipriano era um pagão iniciado precocemente nas mais diversas tradições mistéricas da Tarda Antiguidade, desde os ritos secretos de Apolo aos de Mitra e de Deméter. Tinha feito, em seguida, longos tirocínios mágicos na Frígia, no Egipto, na Caldeia e alhures, estabelecendo-se depois em Antioquia – ou aí se restabelecendo, pois não sabemos se essa era a sua cidade natal ou não –, onde gozou de sólida fama como hierofante e taumaturgo.

É então que a história de Cipriano se entrelaça com a de Justina, uma jovem de rara beleza recém-convertida ao cristianismo. Um jovem advogado pagão da cidade, Aglaidas ou Acládio, enamorou-se de Justina, mas esta permaneceu completamente insensível às suas solicitações. Aglaidas contratou então Cipriano para que o mago vencesse, com as suas artes diabólicas, as resistências da rapariga.

As tentativas de Cipriano revelam-se um falhanço total, uma vez que a moça se demonstra "blindada" contra as feitiçarias, graças ao seu sistemático recurso ao sinal da cruz. Para mais, Cipriano acaba por enamorar-se da jovem que devia conquistar por conta alheia (o que torna o seu caso bastante parecido com o do Cyrano de Edmond Rostand).

É mesmo por causa dos repetidos insucessos de Cipriano que entra em cena o tema do pacto com

o diabo: um sodalício que, neste protótipo da lenda de Fausto, apresenta alguns pormenores decididamente originais, em relação ao que a mesma virá a ser, nas suas futuras manifestações literárias. Com efeito, Cipriano submete-se de má fé à aliança com o diabo, com a única intenção de entrar na posse de uma informação reservada: mal se apropria da mesma, denuncia o acordo. Entrando agora na narração específica do episódio: o diabo responde às lamentelas de Cipriano a propósito da falta de eficácia dos feitiços até então urdidos contra a resistência de Justina, dizendo que esta se servia de um sinal contra o qual ele, o diabo, nada podia. Cipriano perguntou-lhe, é claro, de que sinal se tratava, mas o diabo retorquiu-lhe que só lho revelaria a troco de um prévio pacto formal: um pacto ainda, neste caso, meramente verbal, mas nem por isso menos solene e vinculativo do que os seus congéneres escritos, assinados com o sangue do postulante, de que posteriormente teremos notícia.

Cipriano dá o seu aval, e o pacto é concordado. O diabo revela-lhe então o sumo poder do sinal da cruz, contra o qual nenhum feitiço pode prevalecer – e Cipriano logo declara o pacto invalidado, com o argumento irrefutável de que, se esse sinal era assim tão poderoso, mais lhe valeria abrigar-se à sua sombra protectora do que àquela do diabo. Nem sequer deveria recear as consequentes represálias do demónio, uma vez que, daí por diante, lhe bastaria recorrer ao sinal da cruz para o pôr em fuga.

Encontramo-nos na presença de uma lenda de origem francamente popular, como assinala Fumagalli[8]. E foi sobretudo o povo que a conservou e transmitiu através dos séculos, pelo menos na Península Ibérica, até aos dias de hoje. Esta lenda, assim como outras de formação mais ou menos coeva (como a que diz respeito a Teófilo, de que mais adiante falaremos) ou outras sensivelmente posteriores (como as que dizem respeito ao Fausto propriamente dito), acalenta uma atitude algo dúbia em relação às práticas mágicas: por um lado, transmite-nos a mensagem essencial – a mais evidente de todas – de que não há magia mais forte que a de Cristo, sendo o arrependimento do negromante não só possível mas até absolutório, uma vez que Cristo, ao cabo e ao resto, acaba por perdoar; mas, por outro lado, a circunstância de que o pacto com o diabo possa ser dissolvido a qualquer momento, pelo recurso ao poder superno de Cristo, desdramatiza e diminui a gravidade do pacto satânico em si, anulando até a sua pressuposta indissolvibilidade. Por outras palavras: se a mensagem primordial reside na demonstração da inferioridade dos poderes demoníacos em relação àqueles de que a Igreja dispõe, subsiste no entanto uma segunda mensagem, subentendida e equívoca, segundo a qual o estabelecer pactos com o diabo não é uma coisa assim tão grave, uma vez que podem ser desfeitos quando mais nos convém, sem que resulte definitivamente comprometida a futura salvação das nossas almas.

As relações entre a ideologia e os aparelhos repressivos da Igreja Católica, por um lado, e as crenças e práticas mágicas de raiz popular, por outro, frequentemente se saldaram numa espécie de convivência mais ou menos pacífica. O "inimigo principal a abater", aos olhos da Igreja, era a heresia: a heresia popular, como as diversas manifestações de maniqueísmo "de massa", entre as quais podemos arregimentar o catarismo, e aquelas mais propriamente elitistas, intelectuais, como as correntes gnósticas que sempre foram tentando – e continuam a tentar – minar os interstícios da ortodoxia. As superstições populares não inseríveis no âmbito da tentação herética, como a maior parte das crenças mágicas, eram mais ou menos toleradas pelos inquisidores. Aliás, voluntariamente ou não, eram frequentemente os próprios padres e frades os mais eficazes difusores de práticas sobremaneira reprováveis como o são, com efeito, a renúncia a Cristo e o pacto com o diabo.

Um claro exemplo do que acabo de referir encontra-se na relativa indiferença manifestada pelos "gendarmes da fé" – no Friuli quinhentista e seiscentista, pelo menos – seja em relação aos "magos bons", ou *benandanti*, seja em relação aos suspeitos de prática da magia negra (muitos destes últimos denunciados, aliás, por *benandanti*). Certamente existem outras razões para uma tal morosidade e ineficiência processual, nessa zona extrema das Três Venezas: razões que se prendem, sobretudo,

com um multissecular conflito de competências entre a cidade de Veneza e as administrações locais, tanto civis como religiosas, teoricamente sob a dependência daquela[9]. Mas parece que o mais sólido motivo para essa manifesta falta de zelo reside na convicção das autoridades eclesiásticas de que essas manifestações de fé desviada eram, no fundo, de escassa perigosidade.

Pelo que diz respeito às práticas populares contraculturais – que vão das viagens subjectivas da alma que se podem definir como chamânicas, como as dos *benandanti*, até à manifesta revolta contra Deus e ao pacto com o Rebelde cósmico por excelência –, são efectivamente os casos de retractação registados no Friuli que ilustram o modo como o aparelho repressivo da Igreja contribuía, ainda que involuntariamente, à divulgação, ao encorajamento e à aprendizagem de tais práticas. Como explica Ginsburg no seu estimulante ensaio *I benandanti*, era habitual fazer abjurar os réus confessos de bruxaria em frente da multidão, com descrições minuciosas dos ritos que costumavam praticar: «le abiure pubbliche circostanziate e diffuse (…) contribuivano senza dubbio al propagarsi delle stesse credenze che si volevano estirpare. In questo senso il cardinale Arigoni scriveva all'inquisitore di Bologna, il 18 febbraio 1612, di badare *nel formare la sentenza di non riferire i modi sortileghi e magici, abusi di sacramenti, cose sacre e sacramentali, come si contiene nei processi et confessioni loro* [*i. e.* de dois *benandanti*, o Gasparutto e o Moduco], *accioché quelli che saranno presenti all'abiuratione non habbiano occasione d'impararli…*»[10].

Como se pode desumir do exemplo citado, alguns eclesiásticos tentavam pôr fim a estas contraproducentes confissões públicas. Mas no fundo não eram senão uma ilustre e escassíssima minoria aqueles que, entre as autoridades religiosas, se demonstravam sensíveis aos perigos que tais espectáculos mediáticos representavam para as almas cristãs, ou que, cientes de tais perigos, renunciavam às vantagens – económicas e propagandísticas – que essas manifestações de massa proporcionavam às estruturas locais da Igreja[11]. Para mais, a História da Fé já de há muito abundava em exemplos de detalhadas autodenúncias: o caso mais remoto, por quanto me é dado saber, reside justamente na já referida história de Teófilo.

A formação da lenda de Teófilo é mais ou menos simultânea à de Cipriano (a versão apresentada por Fumagalli, por exemplo, é datável do séc. VI) e gozou de uma ampla difusão na Europa medieval: como já referi, encontramo-la, por exemplo, na *Legenda aurea*, nas *Cantigas de Santa María* de D. Afonso X, nos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo e nos dramas religiosos de Rutebeuf (*Le miracle de Téophile*). Ao contrário de Cipriano, que era ainda um pagão quando subscreveu o pacto nefando, Teófilo era já um cristão quando se aliou com o demónio. A história desta defecção é particularmente interessante.

Teófilo era o ecónomo do bispo da Cilícia (a qual é confundida, na *Legenda aurea*, com a Sicília). Uma vez morto o bispo, toda a comunidade e toda a hierarquia eclesiástica local apostavam convictamente em Teófilo, como melhor candidato ao sólio episcopal vacante. Mas numa demonstração de humildade excessiva – que no fundo acabava por aflorar o extremo oposto, o do orgulho desmedido e da falsa modéstia – Teófilo recusou obstinadamente o cargo, apesar de todos os rogos e insistências de que foi alvo. Lá tiveram, pois, que nomear outro.

Ao novo bispo não agradava, porém, o modo como Teófilo levava a cabo o seu mester de ecónomo, pelo que o despromoveu, colocando-o ao serviço de um novo ecónomo de sua confiança: um dos primeiros exemplos, que eu saiba, de relatos sobre problemas, injustiças e frustrações vividos em ambiente laboral, a que nem sequer é alheio o tipo de pressão psicológica, humilhante e desmoralizadora, hoje em dia correntemente conhecida por *mobbing*. Com efeito, é natural que o novo bispo estivesse absolutamente cônscio de ocupar um cargo que, no fundo, Teófilo acabava de recusar: isso colocava-o, de certo modo, numa posição de inferioridade moral em relação ao seu subordinado. Não destoa deste quadro hipotético, mas verosímil, a possibilidade de que o novo bispo tenha entrevisto na recusa de Teófilo (como eu próprio acabo de fazer) uma manifestação de suma arrogância, camuflada com uma farta dose de hipocrisia – o que o terá impelido a

proporcionar a Teófilo uma verdadeira ocasião para demonstrar a sua tão propalada humildade cristã...

Seja como for, o que é certo é que essa regressão profissional abalou Teófilo ao ponto de o levar, rapidamente, da desilusão e da amargura ao mais absoluto desespero e, daí, à revolta surda, mas nem por isso menos virulenta: uma revolta contra tudo e contra todos; e contra Deus, também. Tanta era a vontade de recuperar o posto perdido que Teófilo não desdenhou sequer o auxílio do diabo, ainda que à custa de um pacto escrito: um pacto caracterizado, aliás, por uma redacção arrevesada e minuciosa (onde ainda não comparece, porém, a imposição da assinatura com o próprio sangue), e que sem exageros poderemos apelidar de autêntico *iter* burocrático *avant la lettre* (e efectivamente redigido em lídimo *burocratês*). Graças ao pacto sacrílego Teófilo conseguiu reaver o posto, a estima do bispo e de toda a comunidade. Mas depois arrependeu-se, e só a intervenção pessoal de Nossa Senhora lhe permitiu recuperar o documento vinculativo, que o diabo se recusava a devolver-lhe. O mais interessante para nós, a este ponto, é o que sucedeu logo após a intervenção liberatória de Nossa Senhora:

«Il giorno dopo, una domenica, si recò alla chiesa cattolica e alla lettura del Vangelo cadde ai piedi del suo santo vescovo e gli raccontò meticolosamente ogni cosa (…). Grazie a Lei [*i. e.*, graças a Nossa Senhora] affermava di avere recuperato quel contratto autenticato da un sigillo che subito consegnò nelle mani del vescovo. / Tanta fu la meraviglia e la curiosità dei chierici, dei laici e dei bambini lì presenti, che tutti chiesero che quel documento fosse letto sull'ambone, così che tutti i fedeli poterono venire a conoscenza di quanto era stato scritto in quel patto…»[12].

E é mesmo esse o ponto crucial: a vontade de passar a pente fino, em público e literalmente em frente de todos (crianças inclusas), todos os pormenores concretos, todas as etapas requeridas pela praxe do pacto diabólico, acabava por exacerbar a curiosidade de cada um e por funcionar, até, como um autêntico curso gratuito, prático e intensivo de nigromância, para os cidadãos de todas as extracções e de todas as idades.

Como já tive ocasião de relevar, do momento da formação da lenda de Cipriano em diante difunde-se cada vez mais a ideia de que o pacto com o diabo pode ser retractado a qualquer momento, para tal bastando recorrer ao sinal da cruz ou à invocação dos nomes de Cristo ou de sua Mãe. A excepção à regra é justamente representada pelo caso de Teófilo, que implicou uma intervenção directa, pessoal, de Nossa Senhora.

A partir de Quinhentos, se não antes[13], começa a circular em Portugal um autêntico *grimoire*, *O Livro de S. Cipriano*, que ainda hoje é um *best seller*[14]; será até, muito provavelmente, o livro mais difuso no âmbito da cultura popular, em renhida concorrência com o que podemos considerar como o seu exacto contrário – isto é, com a Bíblia. A popularidade de S. Cipriano é já atestada, por exemplo, na *Tragicomédia da Exortação da Guerra* de Gil Vicente (1514?) – onde, aliás, o seu nome é invocado por um *clérigo nigromante*, parente próximo de outros que mais adiante se hão-de referir[15]. Além das mais variadas receitas de bruxaria – algumas delas viciosas, ou repugnantes, ou até francamente sádicas –, cada uma das versões do *Livro de S. Cipriano* que tive ocasião de consultar, velhas de alguns séculos ou recentíssimas que fossem, contém, sem qualquer excepção, o resumo da história do controverso santo que do livro é o autor putativo. Se não antes, pelo menos as versões setecentistas do livro, e todas as que se lhes seguem, incorporam outra história que ilustra igualmente a possibilidade de instrumentalizar o diabo, aceitando o pacto com ele e retractando-o logo após se ter obtido quanto se pretendia: é a história do agricultor francês Victor Siderol, que aqui não exponho por obedecer ao modelo que neste momento já nos é por demais conhecido[16].

Não parece que Fernando Pessoa tivesse algo que ver com este particular tipo de faustismo, desde sempre presente na cultura popular portuguesa. Mesmo as mágicas manigâncias do Mefistófeles de Goethe o deveriam deixar de todo indiferente ou fazer sorrir, se tanto: «Não poder oração de arte negra/(Puerilidades não! para quê citá-las?)/Provocar a verdade a que se

mostre...»[17]. É, pois, natural que pouco lhe interessassem as diversas tradições em torno a Cipriano, a Teófilo ou a S. Frei Gil de Santarém, de que a literatura nacional de outras eras nos não deixou de legar conspícuos exemplos. Aliás, só em relação a S. Frei Gil – a quem se atribuía uma velha profecia, particularmente sugestiva para quem, como Pessoa, tanto se interessava pelas elucubrações sebastianistas em torno à utopia do *Quinto Império*[18] – o poeta de *Mensagem* viria a manifestar algum interesse, se bem que de modo inconcludente[19]. As preferências de Pessoa iam, no âmbito esotérico, sobretudo para os domínios – ainda mais inquietantes, para as diversas *doxai* de cariz cristão – da Gnose, os quais se distinguem pelo seu carácter eminentemente intelectualista. A magia era por ele encarada, em geral, com uma ponta de suspeição – se não mesmo de desprezo –, na medida em que lhe parecia um modelo de experiência esotérica particularmente perigoso, funcionando frequentemente como uma lâmina de dois gumes. Por outro lado, Fernando Pessoa detectava, no que ele definia como a via mágica para a iniciação, uma perigosa propensão para a queda nos mais pesados erros de percurso, por parte do iniciado: é fácil enganar-se, é fácil deixar-se desviar do bom caminho e acabar subjugado por potentes miragens, num lugar bem diverso e muito menos desejável do que aquele a que se julga ter finalmente arribado.

Partindo do pressuposto de que existem três vias iniciáticas fundamentais – a gnóstica, a mística e a mágica –, Pessoa avisa-nos de que cada uma delas é atreita a diversos erros e perigos:

> «There are Errors of the Path, Errors of the Inn and Errors of the Cave. Those are errors of the path where the path itself is taken for its purpose. Those are errors of the Inn where half-way is taken for all the way. Those are errors of the Cave where the cave, which is at the base of the Castle, is taken for the Castle itself (is taken for the Hall of the Castle).»
>
> «These errors are common to all paths, and that of Gnosis is no more free from them than the mystical and the magical paths.»[20]

Mas, ainda que estes erros sejam «common to all paths», duas dessas três vias parecem a Pessoa mais propensas ao erro: a mística e, sobretudo, a mágica:

> «The paths of Mysticism and of Magic are often paths of delusion and of error. Mysticism means essentially trust in intuition; Magic means essentially trust in power. Intuition is an operation of the mind by which the results of intelligence are obtained without the use of intelligence. Power, in the sense of magical power, is an operation of the mind by which the results of continuous effort are obtained without the use of continuous effort. Both, however long they may take to operate, are short cuts to knowledge.
>
> In a certain sense both Mysticism and Magic are confessions of impotence. The Mystic is a man who feels he has not the strenght of thinking in him to get the truth by thinking. The Magician is a man who feels he has not the strength of will in him to get to truth (or to power) by strength of will. The idle girl who guesses things, or guesses at things, is a mystic within her shallow province; she is too lazy to try to know. The peasant woman who tries to keep her husband's love by charms and potions is a magician within her garret-frontiers; she is too ignorant and too weak to strive to do so by direct charm, by persistent seduction. In both cases there is an evasion.
>
> This does not mean – or, at least, it needs not mean – that the results of Mysticism or of Magic are necessarily wrong. It does mean, however, that there is no criterion by which we can distinguish a wrong from a right result in one path or the other. In the Gnosis, where we employ intellect, we have at least the ballast of reasoning; we can at least compare one <result> with another, examine whether they be contradictory either each within itself, or one in respect of the other. We may not reason well, but we do reason. If we go wrong it is because we

go wrong and not because we are wrong, as in the other two paths.»[21]

Ainda que a falta de interesse de Pessoa pelas crenças populares resulte bastante evidente das citações que acabo de reproduzir, o poeta sempre acabou por absorver alguns elementos da cultura mágico-religiosa do povo português; por exemplo, no que diz respeito à preconização de uma espécie de compromisso simultâneo do indivíduo com Deus e com o diabo. Esta relação ambígua é emblematicamente sintetizada pelo ditado de ampla circulação europeia «O diabo não é tão feio como o pintam»[22], e ainda mais pelo ditado – este, ao que parece, mais especificamente nacional – «Deus é bom, mas o diabo também não é mau»[23].

As preferências de Pessoa vão, porém, para o diabo, e não para o Deus judaico-cristão: o diabo de Pessoa assume aspectos positivos, na qualidade de "amigo dos homens" que os procura imunizar contra as leis comportamentais de fundo religioso – não porque escarneça os postulados da lei moral, mas por não aceitar que estes se baseiem nalguma forma de terror. Este diabo pessoano parece parente próximo quer do *daimon* de Sócrates, quer daquele "bom diabo" do anónimo tardo-seiscentista ou setecentista *O Fradinho* (ou *Diabinho*) *da Mão Furada*[24], na medida em que também ele se revela um estrénuo defensor das mais nobres virtudes: amor pela verdade, elogio da razão, paixão pela vida e – *last but not least* – absoluto respeito pelos mais íntimos sonhos e pela autonomia moral do indivíduo.

Este último e fundamental aspecto encontra a sua mais expressiva ilustração no enigmático pacto que o próprio Pessoa assinou, ainda que sob o disfarce heteronímico de Alexander Search, com o próprio diabo, aí identificado como *Jacob Satan*, em Outubro de 1907; quando ao poeta pouco faltava para a comemoração do seu décimo-nono aniversário, portanto, e provavelmente cerca de um ano antes que começasse a escrever os primeiros fragmentos do *Fausto*:

> «Bond entered into by Alexander Search, of Hell, Nowhere, with Jacob Satan, master, though, non king, of the same place:
>
> 1. Never to fall off or shrink from the purpose of doing good to mankind.
>
> 2. Never to write things, sensual or otherwise evil, which may be to the detriment and harm of those that read.
>
> 3. Never to forget, when attacking religion in the name of truth, that religion can ill be substituted and that poor man is weeping in the dark.
>
> Never to forget men's suffering and men's ill.
>
> + Satan.
>
> his mark.»[25]

O segundo ponto deste peculiaríssimo pacto confirma o particular respeito do poeta pelas mais íntimas aspirações e pela autonomia moral do indivíduo; princípio que se reflecte e amplifica, nos projectos literários de Pessoa, na sua categórica recusa de um certo tipo bastante corrente de uso mágico da literatura. Pode-se falar, com efeito, de poderes mágicos da literatura, uma vez que esta é capaz de alterar estados de consciência, de excitar os sentidos e acicatar paixões (pense-se, por exemplo, no livro que estimulou a queda no adultério de Paolo e Francesca[26] – a insinuante *Storia di Lancillotto del Lago*, em tudo equivalente, do ponto de vista funcional, ao filtro mágico que desencadeou a insana paixão entre Tristão e Isolda).

Esta responsabilidade tomada por Pessoa, esta sua dedicação absoluta a um projecto literário segundo o qual a "magia da literatura" nunca deverá ser senão uma "magia branca", pode no entanto ser classificada como *satânica* ou, melhor ainda, *luciferina* (tendo em conta os valores positivos que um certo livre-pensamento, primeiramente iluminista, depois romântico e por último decadentista, atribuiu ao termo); mas seguramente nada há, nela, de propriamente *diabólico*. Neste juramento, que

Fernando Pessoa não assinou com o seu próprio nome e no entanto haveria de respeitar ao longo de toda a vida[27], o poeta indica claramente que não ambiciona nem o poder nem o prazer, mas antes a potenciação de todas as suas energias postas ao serviço da elevação imaginativa, intelectual e estética. Aí formula, portanto, a sua decidida recusa de utilizar as suas capacidades artísticas para estimular sensualmente e/ou passionalmente os seus eventuais leitores. Esta preocupação moral, com o seu quê de calvinista, tem sido aliás compartilhada – pelo menos no que respeita à quase total ausência de erotismo na escrita – por muitos escritores contemporâneos italianos, entre os quais figuram em posição de destaque os sicilianos, em geral, e Leonardo Sciascia, em particular[28].

A este ponto, após se ter precisado que tipo de diabo é o concebido por Pessoa, resta averiguar que Fausto é o seu – isto é, que relações se podem descortinar entre o seu e os outros Faustos, e muito particularmente o de Goethe; e ainda, no que concerne especificamente à sofrida versão pessoana do mito de Fausto, que relação aí se estabelece entre Fausto e o diabo. Julgo conveniente começar por tentar delinear uma ampla panorâmica da valência de Fausto no imaginário do homem ocidental contemporâneo – imaginário que se alimenta sobretudo de lugares-comuns, de vulgarizações e de alusões mediáticas, no lugar do directo conhecimento das obras literárias de temática faustiana.

Tome-se em consideração, como exemplo do que acabo de afirmar, um artigo de Luca Fontana publicado no «Diario della settimana» de 24/11/2000, em parte dedicado às mais recentes fobias alimentares dos europeus – especificamente, à *doença das vacas loucas* –, não por acaso intitulado *Addio, mito del Faust*, que o jornalista começa assim: «Che dire del mito del Faust, mito umanistico per eccellenza che identifica sapere e potere, oggi che scienza, etica, politica ed economia parlano lingue separate e specializzate?» (sublinhados meus). Para começar, a frase citada contribui para a divulgação de uma imagem errada do mito de Fausto, tal como este se apresenta hoje radicado na nossa cultura – isto é, fundamentalmente graças à universal assimilação da versão transmitida por Goethe: bem ao contrário do que o jornalista sugere, o Fausto de Goethe inicia o seu percurso de danação precisamente quando se dá definitivamente conta de que a ciência, em geral, e a sua ciência, em particular – na medida em que ele representa ainda o modelo renascentista do homem de ciência –, nada mais são que uma manifestação da *vanitas* deprecada no Eclesiastes. O mito da ciência omnipotente, a que se refere o jornalista, talvez tenha mais que ver com o Fausto pré-goethiano – e, mesmo assim, só se aceitarmos por boa uma (discutível) identificação de fundo entre ciência e magia. A propalada «identificação entre saber e poder» seria mais razoavelmente ilustrada com o mito do Golem, tal como este nos foi sendo transmitido desde as tradições cabalísticas medievais até ao *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), ou então através do soberbo guião de Hampton Fancher e David Peoples para o filme *Blade Runner* de Ridley Scott (1982)[29]; mas mesmo nestes dois casos tal identificação é-nos apresentada como um sonho blasfemo da razão, e o temerário que se abalança à concretização de tais delírios acaba sempre por sofrer um castigo exemplar. O Fausto de Goethe é, bem pelo contrário, o homem de ciência que troca o saber humano – que ele reputa completamente inútil, no fundo – pelo poder: um poder ilícito, inatural, blasfemo, de que só poderá dispor graças à ajuda do diabo; e mesmo esse poder, assim obtido, manifesta-se no *Faust* de Goethe como fundamentalmente ilusório.

O Fausto de Pessoa, por seu lado, não demanda nem saber nem poder: é um intelecto sensível quase no estado puro, capaz de intuir o profundo Horror que está no âmago do mundo (e, sob este aspecto, pode o nosso autor ser tido como um "parente refinado" de certos escritores fantásticos como H. P. Lovecraft ou Arthur Machen). Para fugir a esse Horror essencial e indescritível, almeja alcançar – sem sucesso, por causa da sua *incapacidade de deixar de pensar* – uma espécie de anestesia, de álgido nirvana, de estase ataráxica. Ao contrário do Fausto solar de Goethe, que ousa manipular o joanino «No princípio era o *logos*» até o transformar, bastante arbitrariamente, em «Im Anfang war die Tat!» (*Faust*, v. 1237), o Fausto lunar de Pessoa, a anos-luz do primeiro, exclama: «Ah, o horror

[30]

metafísico da Acção!» .

Muitos outros aspectos correlatos mereceriam a nossa atenção, todos eles decorrentes deste processo pessoano de sistemática subversão do *Faust* de Goethe; mas aquele que certamente não posso deixar passar em claro, mesmo num trabalho de tão modestas proporções quanto este, é o que tem que ver com o tratamento reservado pelo poeta de «Orpheu» à fatídica frase «Zum Augenblicke dürft' ich sagen:/Verweile doch, du bist so schön!» (Goethe, *Faust*, vv. 11581-2). É por demais sabido que o Fausto de Goethe pronuncia tais palavras no âmbito de uma sua visão prospectiva, em que antegoza o sucesso dos seus planos reformísticos de ordem económica e social. É também pouco mais do que um lugar-comum o considerar que ele pronuncia essas palavras, que se comprometera a nunca proferir aquando do seu pacto-aposta com Mefistófeles, porque quer morrer e jogar a sua última, desesperada possibilidade de subtrair-se à eterna companhia do demónio (e não entro no mérito, porque são contos largos, das intenções subjacentes à sua estratégia de construir a frase no condicional). O Fausto de Pessoa, pelo contrário, pronuncia algo de muito semelhante, «Que o tempo cesse!/Que pare e fique sempre este momento![31]», mas dentro de um contexto situacional e intencional completamente diverso: o que ele não quer é morrer – pelo menos, nessa "fase intermédia" (segundo a reconstrução de Teresa Sobral Cunha) do drama[32] –, preferindo a esse comum destino uma espécie, não menos inquietante, de criogenização ou cristalização do eu.

Pessoa está bem longe, ainda, de compartilhar a imagem que Goethe dá do diabo no seu *Fausto*, como parece confirmar este passo do conto *A Hora do Diabo*: «[fala o diabo:] Não sou, como disse Goethe, o espírito que nega[33] mas o espírito que contraria»[34]. E *contraria* – não *nega* – porque contrapõe sempre a um dado modo de ver um segundo, inteiramente diverso mas tão pertinente quanto o primeiro. É a mesma atitude que se evidencia, aliás, nas manifestações de *experimentalismo sensacionista* do próprio Pessoa: *experimentalismo sensacionista* claramente cultivado em textos ortónimos e heteronímicos e de que cito, como exemplo, as famosas aspirações (absolutamente programáticas) «Sentir tudo de todas as maneiras,/Ter todas as opiniões,/Ser sincero contradizendo-me a cada minuto (...)»[35]. E esse modo de contradizer, experimentando tudo de todas as maneiras, ainda mais evidente se torna quando se contrapõe o que diz o seu Fausto ao que diz o heterónimo Alberto Caeiro:

O único mistério no universo
É haver um mistério do universo.
Sim, este sol que sem querer ilumina
A terra e as árvores, e as estações todas;
As pedras em que eu piso, as casas brancas,
Os homens, o convívio humano, a história,
O que se passa – tradição ou fala –
Entre alma e alma – as vozes, as cidades –
Tudo nem traz consigo a explicação
De existir, nem tem boca com que fale.
Por que razão não raia o sol dizendo
O que é? Por que motivo sossegado
Existem pedras sob os meus passos, e ar
Que eu respiro, e eu preciso respirar?
Tudo é uma máquina monstruosa e absurda.
Com todo o corpo e o ver [?], terra da alma,
Ignoramos.[36]

O único mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e todos os poetas.

A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e é boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

"Constituição íntima das cousas"...
"Sentido íntimo do universo"...
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
É incrível que se possa pensar em cousas dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores
Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das cousas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.[37]

E ainda:

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era Natureza.[38]

A maneira de encarar o mundo própria do heterónimo Caeiro, a que não será descabido atribuir uma certa parentela com a mentalidade característica do Budismo Zen, está manifestamente nos antípodas daquela que informa a citação precedente do *Fausto* do ortónimo Pessoa; mas ambas se integram complementarmente num plano mais vasto, o do *experimentalismo sensacionista*, programa genuinamente proteico já atrás ilustrado com um significativo passo de Álvaro de Campos (sendo este heterónimo – pelo menos deste ponto de vista – muito mais "mestre dos restantes" do que o próprio Caeiro, a quem Pessoa atribuía explicitamente, pelo contrário, tal primazia).

O anjo danado da pessoana *Hora do Diabo* não está pelos ajustes, como já vimos, com a definição que dele dá Goethe. E ainda menos lhe agrada o papel que o mesmo lhe atribuiu no *Faust*: «um alemão chamado Goethe (...) deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia»[39]. E que papel lhe atribui Pessoa, por sua vez, no seu *Fausto*? Aparentemente, nenhum – uma vez que aí não comparece como personagem e nem sequer é nomeado, com a excepção de uma fala que Pessoa hesitava quanto a atribuí-la a Fausto ou a Lúcifer[40]. Mas, na verdade, Lúcifer encontra-se sempre lá, em cada fragmento, em cada momento, praticamente monopolizando a cena: e isto porque o Fausto de Pessoa com ele se identifica, pelo menos parcialmente («Eu sou o inferno. Sou o Cristo negro/Pregado na cruz ígnea de mim mesmo»[41]). É um seu emissário, uma sua hipóstase, e não destoa reconhecer neste Fausto o filho esperado por uma certa Maria (Maria como a Mãe de Cristo, Maria como a personagem feminina do *Fausto* pessoano), quando esta manteve com o anjo rebelde o interessantíssimo diálogo transcrito na *Hora do Diabo*. Parece-me lícito encarar o Fausto de Pessoa como a chegada ao estado adulto do ser em gestação a quem o diabo inoculou algo de si próprio, antes de se despedir de Maria, a futura mãe sua interlocutora na *Hora do Diabo* – deixando-nos, aliás, a dúvida de que ele próprio pudesse ter sido o responsável (indirecto, pelo menos) pela geração do

nascituro. Eis porque o diabo só de esguelha se entrevê entre as personagens do drama pessoano (e mesmo assim, como acabámos de ver, numa fala cuja atribuição ao "príncipe das trevas" se revela sumamente problemática), eis porque todo e qualquer aceno a um eventual pacto diabólico lhe é completamente alheio.

O tema promete, creio, e é muito o que fica por dizer. Este artigo não pretende ser senão um modesto primeiro passo numa rota que, ainda que já bem delineada e sobremodo estimulante, permanece quase toda por desbravar.

Notas

[1] Eça de Queirós, *Obras de Eça de Queiroz. Edição do Centenário, Volume XI, Últimas Páginas*, Porto, Lello & Irmão, 1947.

[2] São diversas, por exemplo, a lição fornecida por Maria Aliete Galhoz em *Fernando Pessoa. Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1960 (pp. 453-490) e a delineada por Teresa Sobral Cunha em *Fernando Pessoa. Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, Lisboa, Editorial Presença, 1988. A primeira reproduz a versão já apresentada em Fernando Pessoa (organização de Eduardo Freitas da Costa), Poemas Dramáticos, I, Lisboa, Ática, 1952 (o vol. II nunca chegou a ser publicado). E é sempre a essa primeira lição que se atém António Quadros, no volume Ficção e Teatro da sua edição da Obra em Prosa de Fernando Pessoa (Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, pp. 166-208).

[3] Pelo menos assim conjectura Juan Eugenio Hartzenbusch (ainda que com motivações não de todo convincentes) no prólogo às *Comedias* do dito dramaturgo, publicadas no vigésimo tomo da *Biblioteca de Autores Españoles* (Madrid, Real Academia Española, 1946, pp. IX e XI).

[4] «Se proprio si vuole cercare una via spagnola al mito di Faust non si guardi al mago di Calderón (come ancor oggi, nonostante tutto, si tende a fare), ma si prenda piuttosto in considerazione il perfido morisco di Juan Ruiz de Alarcón. Un personaggio, tra l'altro, proveniente dalla storia (il morisco Ramón Ramírez del dramma di Alarcón rinvia a un negromante condannato a morte dall'Inquisizione di Toledo nel 1600), così come dalla storia aveva preso le mosse Georg-Johann Faust prima di diventare il protagonista di un mito» – A. Ruffinatto, *Il patto diabolico in Spagna dal medioevo a Calderón (e oltre)*, in Eugenio Corsini e Eugenio Costa (organizadores), *L'autunno del diavolo. "Diabolos, Dialogos, Daimon"* (actas do convénio de Turim de 17-21 de Outubro de 1988), Milano, Bompiani, 1990, I, pp. 523-542, p. 541.

[5] Stefano Fumagalli, na introdução a *Cipriano di Antiochia*: Confessione. *La prima versione del mito del Faust nella letteratura antica* (Milano, Mimesi, 1994, p. 24) sugere que Calderón deveria ser, à época da redacção do *Mágico prodigioso*, completamente «ignaro della concomitante e diffusa fortuna tedesca del dottor Fausto». Mas, na introdução à sua edição de *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca (Madrid, Cátedra, 1985, p. 18), Bruce W. Wardropper assume uma posição francamente antitética da que acabo de reportar: «En la época de Calderón, se conocía la leyenda de Fausto en España. A los veinte años de la muerte del Fausto histórico, Conrad Gesner, en una carta fechada en 15 de agosto de 1561, describiò la fama extraordinaria de que gozaba Fausto entre los estudiantes de Salamanca. En 1599 el Padre Martín del Río cuenta una de las proezas mágicas de Fausto en la segunda de sus *Disquisitionum magicarum libri IV*. Tras pasar revista a toda la evidencia, Charles Dédéyan [Ch. Dédéyan, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, tomo I, Paris, 1954, p. 145] considera que la historia y la leyenda de Fausto eran bien conocidas en los medios intelectuales españoles, aunque no hubiera llegado hasta las capas más populares». Apresentando uma vasta panóplia de referências em tudo concordes com as fornecidas por Wardropper, também Aldo Ruffinatto, no seu artigo *El santo, el diablo y la «sutil nigromancia» (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)* – in F. J. Blasco/E. Caldera/J. Alvarez Barrientos/R. de la Fuente (organizadores), *La Comedia de Magia y de Santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 83-95 – considera que dificilmente Calderón poderia desconhecer a lenda propalada a propósito do Fausto propriamente dito, i. e., acerca do personagem histórico alemão: «parece perfectamente lógico suponer que dramaturgos de mucho calibre y firme cultura como Mira de Amescua, Lope, Calderón y Ruiz de Alarcón conocieran, directa o indirectamente, la historia trágica del doctor Fausto» (p. 84). É claro que outra coisa não me cabe senão fazer minhas as abundantes e fundadas razões de Wardropper, Ruffinatto e outros, perante a surpreendente ilação de Fumagalli. É lícito presumir, portanto, que Calderón tenha simplesmente decidido não se ocupar de Fausto no seu drama, exactamente como decidiu não se ocupar do "Fausto português", a ambos preferindo Cipriano – que de ambos era, de certo modo, o protótipo. Um protótipo afastado no tempo, mas bem vivo no imaginário popular ibérico. Penso que a discussão se pode dar por encerrada com a lapidar frase de Wardropper: «Una fuente que, al parecer, *dejó de emplear* Calderón es la leyenda de Fausto» – Wardropper, *cit*., p. 18.

[6] Já mais duvidosa é a pretensa influência exercida pelo *Mágico prodigioso* sobre o *Faust* de Goethe. Essa presumível influência é propugnada, por exemplo, por Wardropper («El drama mismo de *El mágico prodigioso* fue la fuente de algunas variaciones sobre el tema de Fausto, y en particular de la de Goethe» – Wardropper, *cit*., p. 19) e por Italo Alighiero Chiusano («...Calderón, il quale... creò, nell'*auto sacramental* dal titolo *El mágico prodigioso*... un'opera di cui lo stesso Goethe ravvisò e indicò alcuni elementi fondamentali (patto col diavolo, ravvedimento attraverso l'amore, salvezza finale) che caratterizzano anche il *Faust*» (introdução à ed. italiana de *Faust. Urfaust* de Goethe, Milano, Garzanti, 19982, I, p. IL). De opinião diversa é Aldo Ruffinatto: «...il noto dramma di Calderón de la Barca... annoverato – credo impropriamente – tra le possibili fonti allogene del *Faust* di Goethe...» (*Il patto diabolico in Spagna*..., *cit*., p. 536; v. também *id*., *El santo, el diablo*

y la «sutil nigromancia»..., cit., p. 92).

[7] O facto de nem Mira de Amescua nem nenhum outro letrado espanhol terem procurado "anexar" ao seu país o monge português não impediu os autores da *Piccola Treccani* de dele fazerem um espanhol dos quatro costados: «Personaggio spagnolo vissuto tra il 1190 e la prima metà del secolo successivo...» (*Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1956, art. ***Gil**, DON*).

[8] Fumagalli, *cit.*, p. 10.

[9] «Ancora una volta emerge da queste investigazioni trascinate pigramente per anni la sostanziale indifferenza degli inquisitori. È sintomatico che, in un arco di quasi cinquant'anni (1575-1619), nessun processo contro benandanti venga condotto a termine, se si eccettua il primo a noi noto, quello contro il Gasparutto e il Moduco condannati come stregoni. In altri casi, reputati evidentemente più urgenti – si pensi alla repressione del luteranesimo – l'azione del Sant'Uffizio di Aquileia fu, come è noto, ben altrimenti efficace.

«In generale, doveva farsi sentire, in una materia controversa come quella delle superstizioni, la tradizionale vigilanza esercitata da Venezia nei confronti degli inquisitori, <che sempre procurano… dilatar le fimbrie, ed accrescere la loro giurisdizione>, come scrivevano nel 1609 i magistrati della Repubblica ai reggitori di Udine, esortandoli ad opporsi a tali prevaricazioni del Sant'Uffizio. (…) Questi conflitti di potere dovettero contribuire, in definitiva, a proteggere i benandanti dalle persecuzioni del Sant'Uffizio…» – Carlo Guinzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 107-8; veja-se também *id.*, *ibid.*, nota 10 (p.108): «La mitezza degli inquisitori friulani (…) era forse dovuta (…) alla loro appartenenza all'ordine francescano dei minori conventuali».

[10] Guinzburg, *cit.*, p. 23, nota 5 (itálicos meus).

[11] Mais cautelosa parece ter sido, em geral, a *intelligentzia* luterana – como se pode inferir, por exemplo, do *Prefácio ao leitor cristão* da *Historia von D. Johann Fausten*, de Johann Spies (1587), em que é bastante evidente o cuidado de não dar a conhecer, ainda que com intuitos pretensamente edificantes, o preciso teor das práticas condenadas: «Affinché nessuno sia indotto da questa storia ad essere troppo curioso e a seguirne l'esempio, le forme di scongiuri e tutto ciò che qui altrimenti potrebbe essere dannoso, è stato tralasciato ed eluso con cura, ed è stato scritto soltanto tutto ciò che può essere utile ad ammonire ed emendare» – Johann Spies, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante* (intodução, tradução e notas de Maria Enrica D'Agostini), Milano, Garzanti, 2000[3], p. 13.

[12] Fumagalli, *cit.*, pp. 118-9.

[13] Existe pelo menos uma cota de registo bibliográfico (R. 5426 P), na Biblioteca Nacional de Lisboa, atribuída a um *Livro de S. Cipriano* do séc. XVI. O volume não vem à leitura, com a justificação de que se encontra totalmente ilegível.

[14] Nunca o livro teve honras de uma edição filologicamente aceitável. A que de tal mais se aproxima, ainda que muito insatisfatoriamente, é a devida à iniciativa de um editor corajoso, elegante e de raça – o saudoso Fernando Ribeiro de Melo: *Tesouro do Feiticeiro, ou Engrimanços do Diabo*, Lisboa, Afrodite,1974[3]). Uma das edições mais populares em Portugal é de origem brasileira, organizada por N. A. Molina: *Antigo Livro de São Cipriano. O Gigante e Verdadeiro Capa de Aço*, Rio de Janeiro, Editora Espiritualista, 1987[4].

[15] Gil Vicente, *Tragicomédia da Exortação da Guerra*, *in Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, II, p. 164. A propósito de tal peça, parece-me também digno de nota o facto de o dito *clérigo* fazer vir à sua presença, por intervenção diabólica, a troiana Policena – tal como depois virá a suceder, tanto no *Fausto* de Spies como no de Goethe, com a capitosa Helena (também esta popularmente conhecida, por uma curiosa coincidência, como Helena *de Tróia*).

[16] *O Livro de S. Cipriano* não tem em Itália a mesma popularidade que em Portugal, mas nem por isso deixa de figurar parcialmente em alguns *grimoires*, pouco criteriosamente conjugados e postos em circulação por algumas editoras populares italianas. É o que sucede, por exemplo, num volume intitulado *Il libro infernale*: a versão publicada pelas Edizioni Mediterranee (Roma 1984, com múltiplas reimpressões sucessivas) apresenta uma capa ilustrada com imagens francamente doentias e mal enjorcadas, que só poderão espicaçar o interesse de um público decididamente *naïf*, obssessionado pelas mais insanos impulsos. O mesmo sucede com a maioria das edições correntes do *Livro de S. Cipriano* disponíveis no mercado português e brasileiro. Tenha-se ainda presente que, nas duas versões do *Libro infernale* a que tive acesso – a das Edizioni Mediterranee, já referida, e a publicada pela MEB Editrice (Padova 1989) – a história de Victor Siderol é ignorada. Referências explícitas à sapiência esotérica de Cipriano, e receitas de bruxaria atribuídas ao mesmo, figuram ainda em outros livros do mesmo gabarito como *La Bibbia della magia* da Editoriale Del Drago (Milano 1987).

[17] Fernando Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)* (ed. Teresa Sobral Cunha), *cit.*, p. 29 (sublinhados meus).

[18] *V.* a sua parcial transcrição, vertida do latim em português, em José van den Besselaar, *O Sebastianismo – História sumária*, Lisboa, ICALP (col. *Biblioteca Breve*, n.° 110), 1987, p. 43. O manuscrito em latim encontra-se, pelo que indica van den Besselaar em nota, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cota Cod. TT 1172, pp. 95-6).

[19] O interesse de Pessoa por Frei Gil é documentado na lista, que o poeta forjou, das suas obras já prontas para a publicação, junto com aquelas ainda meramente esboçadas ou até, em muitos casos, apenas ideadas. Tal lista é reproduzida em Fernando Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, ed. de Teresa Sobral Cunha, *cit.*, pp. 196-203, sendo aí patente a intenção de dedicar uma obra – de género não claramente definido – a Frei Gil de Santarém (p. 196). A pp. 198, a obra programada torna-se um pouco mais definida: ao título, *Frei Gil de Santarém*, segue-se a didascália «horror da morte por cortar os prazeres à vida; like real Faust-legend».

[20] *Initiation* (Esp. 54A-51), *in* Yvette Centeno, *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 71.

[21] *Initiation* (Esp. 54A-61), *in* Yvette Centeno, *cit.*, pp. 75-6.

[22] Alguns ditados são exclusivamente locais ou regionais, assim como outros se demonstram igualmente correntes em todo o território nacional – e há os que se revelam, até, de ampla circulação internacional. O ditado em apreço certamente se integra nesta última categoria, como se pode confirmar através da já citada tradução italiana da *História do Doutor Faust* de Johann Spies. Aí se pode verificar que a mesma fazia parte do repertório gnómico alemão da era de Quinhentos: «[Faust] pensò che il diavolo non era così nero come lo si dipinge e nemmeno l'inferno così caldo come si racconta» – Johann Spies, *cit.*, p. 28. A frase é comentada na mesma página, em nota, pela tradutora-organizadora da edição consultada, Maria Enrica D'Agostini – a qual aí nos fornece a preciosa indicação de que a mesma expressão se encontrava já em Lutero: «<I seguaci di Epicuro... dicono che il diavolo non è così nero come lo dipingono i pittori, né l'inferno così caldo come predicano i parroci> (M. Lutero, *Tischreden*, Aurifaber 3, 341[2])». O ditado foi ainda glosado por Goethe, nos *Sprüche in Reimen*, e continua vivo na Alemanha – bem como em França, em Inglaterra e em Itália –, pelo que se pode inferir da consulta de obras de referência como o *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali* de Augusto Arthaber (Milano, Hoepli, 1989, p. 193) e o *Dizionario dei proverbi italiani* de Riccardo Schwamenthal e Michele L. Straniero (Milano, Rizzoli, 1991, p. 205).

[23] Amina Di Munno encontrou tal frase entre os escritos autógrafos de Pessoa e atribuiu-a ao poeta (Amina Di Munno, *Fernando Pessoa e il suo «patto con il diavolo»*, *in* «Quaderni Portoghesi» 15-24, 1984-1988, p. 247), mas sou levado a crer que este se terá limitado a transcrever uma expressão paremiológica corrente: a mesma figura como ditado, por exemplo, em Fernanda Frazão (organização e selecção de textos), *Viagens do Diabo em Portugal*, Lisboa, Apenas, 2000, pp. 215 e 231 .

[24] Narrativa dividida em cinco capítulos, de que circulam actualmente, pelo menos, duas edições: uma, claramente atribuída a António José da Silva, *o Judeu*, pelo seu organizador João Gaspar Simões (*O Fradinho da Mão Furada*, Lisboa, Arcádia, 1973), e outra mais recentemente preparada por Bernard Emery, *Obras do Fradinho da Mão Furada. Palestra moral e profana, atribuída a António José da Silva, o Judeu*, Lisboa, Fundação Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997. Dela se começaram a encontrar manuscritos só por volta de 1860: na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca da Academia das Ciências da mesma cidade, na Biblioteca Pública e Arquivo Municipal de Évora (este, muito mutilado) e Deus sabe onde, no que concerne a um quarto manuscrito (o único autor de que tenho notícia se lhe refira, Bernard Emery – *cit.*, p. 9 –, é bastante vago quanto às circunstâncias do seu achamento).

Parece-me um ponto importante, digno de melhor desenvolvimento do que aquele a que aqui me proponho, o facto de que já na referida *História do Doutor Fausto* de Spies se fazer referência ao disfarce do diabo como frade mendicante (*cit.*, p. 29) – o que aliás, como nota M. E. D'Agostini (*id.*, *ibid.*), já acontecia em Lutero (*Tischreden*, Aurifaber 298); e Emery (*cit.*, p. 22) chama ainda em causa, a tal propósito, *The Friar's Tale* de Chaucer – no que erra, aliás, de modo grosseiro: basta ler o dito conto do bardo inglês, para nos apercebermos de que nada tem que ver com o motivo em questão.

Que o *fradinho* português possa representar, porém, antes um estudante goliárdico que um frade, é possível concebê-lo pela confusão reinante entre o inglês *clerk* ou o francês *clerc* no sentido de religioso, de clérigo, e o mesmo termo como significante de trabalhador intelectual ou estudante. Por exemplo, Mefistófeles apresenta-se a Fausto, no drama de Goethe (v. 1324), como um «chierico vagante», segundo a tradução de Andrea Casalegno (*Faust. Urfaust*, I e II, Milano, Garzanti, 1998[2]) – ou um «*clericus vagans*», na tradução de Franco Fortini (Faust, Milano, Mondadori, 1970) –, mas é definido como um «goliardo vagante», na tradução de Giovanni Amoretti (*Faust e Urfaust*, Milano, Feltrinelli, 1992[2]). Tal confusão nem sequer é sugerida pelo original goethiano, onde a expressão assim diversamente traduzida é, simplesmente, *ein fahrender Skolast*: mas pode-se verosimilmente presumir que a confusão entre os dois papéis sociais era mais ou menos generalizada (até porque as funções de "trabalhador intelectual" e de "homem de religião" praticamente se acumulavam nas mesmas pessoas, ao longo de quase toda a Idade Média), e continuou a "contaminar" o imaginário das mais diversas culturas europeias, expressas nas mais diversas línguas. Encontramos também um indício corroborante desta generalizada confusão de funções na literatura portuguesa, e mais precisamente num muito provável predecessor directo do já referido *clérigro nigromante* da *Tragicomédia da Exortação da Guerra* de Gil Vicente: refiro-me ao «escollar nigromante» de Montpellier, que no *Orto do Esposo* (finais do séc. XIV, inícios do seguinte) conjura demónios «per sua sciencia» (*v.* Patrícia Anne Odber de Barbeta, *Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, p. 28).

A confusão entre *clérigos* e *estudantes* torna-se mais compreensível se tomarmos em consideração que ainda no início do séc. XVII, em Espanha (pelo menos), os estudantes se vestiam como os padres seculares: v., a tal propósito, a nota 151 de Alfredo Giannini à sua versão italiana do *Quijote* (Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR, 19924, p. 595). E, mesmo depois dos estudos concluídos, a confusão persistia: veja-se, sempre, no *Quijote*, a forma de tratamento de *señor Licenciado* com que várias personagens frequentemente contemplam Pero Pérez, o cura do lugarejo pátrio do "Cavaleiro da Triste Figura".

[25] Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 10.

[26] Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Inferno*, Canto V.

[27] Se exceptuarmos algumas intemperanças imagéticas de Álvaro de Campos, recentemente trazidas a lume. Mas o poeta nunca as publicou enquanto viveu; além disso, se Campos não explorasse também os obscuros domínios dos baixos instintos, até aos seus aspectos mais obscenos, que sensacionista seria? A propósito do sensacionismo de Campos, *v.* quanto mais adiante se lhe refere a pp. 15-17.

[28] *V.* Leonardo Sciascia (atribuição editorial da autoria algo problemática, porém), *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 38-9.

[29] Guião que, nesse aspecto como em tantos outros, se demonstra muito mais incisivo do que o romance de antecipação científica *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick (1968), em que muito livremente se inspirou.

[30] Fernando Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, *cit.*, p. 149.

[31] Fernando Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, *cit.*, p. 61.

[32] No final da referida reconstrução do texto, pelo contrário, aceitará de bom grado a chegada da morte, um pouco como acabou por

suceder com o Fausto de Goethe; e isto, muito provavelmente, em virtude da reminiscência do *apothanein thélo* da Sibila de Cumas, que Pessoa devia conhecer bem, graças à leitura do *Satyricon* de Petrónio, de que possuía um exemplar – e não através da citação inicial do *Waste Land* de Eliot, que estranhamente lhe parece ter passado despercebido, ainda que o poeta americano tivesse nascido no mesmo ano do que ele e a primeira publicação desse extraordinário poema remonte a 1922.

[33] Goethe, *Faust*, vv. 338-9 (*Prolog im Himmel*) e 1338 (*Studierzimmer*).

[34] Fernando Pessoa, *L'ora del diavolo* (tradução e prefácio de Andrea Ciacchi, acompanhada da reprodução do texto original português, reconstruído em 1987 por Teresa Rita Lopes), Roma, Biblioteca del Vascello, 1992, p. 46.

[35] Fernando Pessoa, *Passagem das Horas, in Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1978, p. 228.

[36] F. Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, *cit.*, p. 92.

[37] Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, *V*, *in* Fernando Pessoa, *Obra Poética*, *cit.*, p. 207. O conceito expresso pelos dois últimos versos é retomado frequentemente ao longo do *Guardador de Rebanhos*, e em termos quase idênticos. Eis um dos muitos exemplos possíveis de tal insistência: «Porque o único sentido oculto das cousas/É elas não terem sentido oculto nenhum.» – *id.*, *ibid.*, *XXXIX*, p. 223.

[38] Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, *XXVII*, *in id.*, *ibid.*, p. 219.

[39] Fernando Pessoa, *L'ora del diavolo*, *cit.*, p. 52.

[40] F. Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, *cit.*, pp. 23-25 e 221.

[41] F. Pessoa, *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, *cit.*, p. 112.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Monographica, http://www.artifara.com/rivista1/testi/Fausto.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

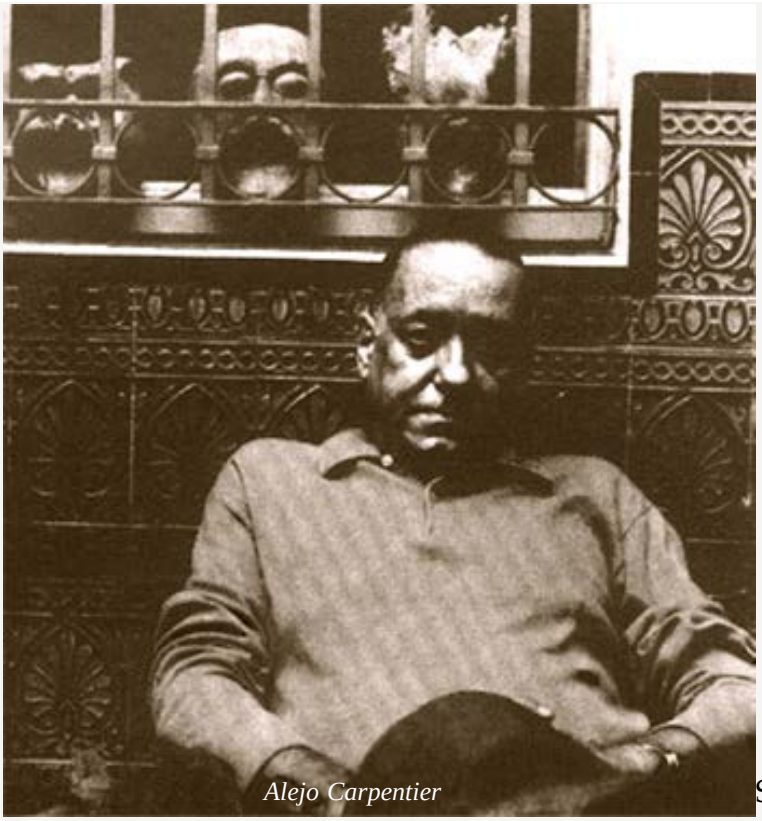
Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica.

Vittoria Martinetto

> Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó.
>
> Macedonio Fernández
> *Prólogo a la eternidad*

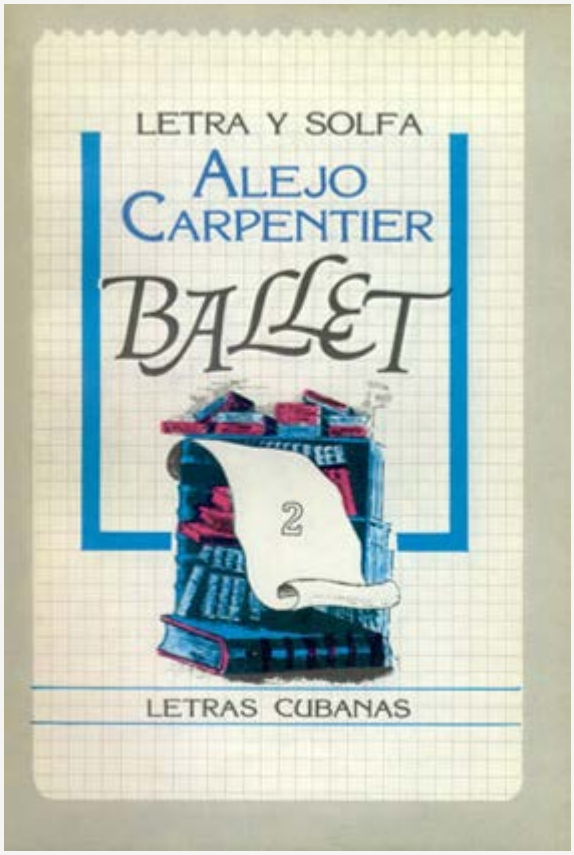
"Tontos y pícaros coinciden siempre en la desinformación. Así se repite ahora en todas partes que Carpentier «creó el realismo mágico». No saben (o se olvidan), que esta etiqueta fue fabricada por un alemán llamado Franz Roh en 1924, cuando Carpentier acababa de salir del bachillerato en La Habana o de un *lycée* francés y quería ser arquitecto (…) Lo que Carpentier creó (con un poco de ayuda del amigo Mabile) fue otra etiqueta, «lo real-maravilloso», que le sirvió sólo para una novela breve, *El reino de este mundo*. Después se olvidó de la cocción como eliminó la receta de los prólogos ahora invisibles de sus ediciones francesa y americana. No ya el realismo mágico sino siquiera lo real maravilloso pertenecen a Carpentier. No son de su invención sino de Roh y de Mabile. Carpentier fue siempre un buen adaptador…"[1]. Queste sono affermazioni di Guillermo Cabrera Infante, tratte da un articolo che mette in dubbio anche molti altri aspetti relativi alla biografia dell'autore di *Los pasos perdidos,* di *El siglo de las luces,* di *Concierto barroco*…Qui, tuttavia, ci limiteremo a commentare il brano riportato, per riflettere su come le sue parole siano in parte vere e in parte false, ma proprio per questo pecchino di rancore e di superficialità. Non ci addentreremo, né ci interessa, sui motivi del rancore. Prenderemo, invece, le sommarie asserzioni con cui Cabrera Infante liquida la paternità delle definizioni di *realismo magico* e di *reale meraviglioso* (sempre che la questione non sia, in questo caso, puramente pretestuosa), per approfondire un argomento che, sebbene sia ancora oggi fonte di confusione e di malintesi[2], ci pare degno di qualche ulteriore appunto[3].

Per cominciare, è vero quanto afferma Cabrera Infante, circa la comparsa del termine di *realismo magico*, utilizzato per la prima volta nel 1925 dal critico d'arte tedesco Franz Roh, come sottotilolo del suo libro sulla pittura post-espressionista tedesca, *Nach-Expressionismus. (Magischer Realismus). Probleme der Neuesten Europischen Malerei*[4]. Nella versione spagnola del testo, uscita appena due anni dopo presso la casa editrice della "Revista de Occidente", il sottotitolo compariva già in primo


Alejo Carpentier

piano: *Realismo Mágico: post-expresionismo.* E fu grazie a una riduzione dello stesso comparsa sulla "Revista", sempre nel 1927, con il titolo di *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente,* che il termine cominciò ad avere ampia diffusione nel mondo della cultura ispanica. Il tema fu anche materia di discussione nei caffè letterari parigini degli anni trenta, dove si trovavano riuniti, fra altri, Uslar Pietri, Carpentier, Asturias, Alberti, Gómez de la Serna, insieme a Bontempelli, a Pitigrilli e ai surrealisti Aragon, Breton, Dalí, Buñuel… Così, è Cabrera Infante a dimenticare, nel suo rancore contro Carpentier, che la formula di *realismo magico* venne utilizzata, anche nell'ambito della letteratura latinoamericana, da altri prima di lui, senza troppe dispute di paternità[5]. La utilizzò nel 1940 il messicano Rodolfo Usigli nel suo *Itinerario del autor dramático* e nel 1944 il brasiliano Alvaro Lins in *O romançe brasileiro contemporáneo*, e ancora nel 1948 Arturo Uslar Petri in *Letras y hombres de Venezuela*, per definire "la visione dell'uomo come mistero in mezzo ai dati reali" che sembrava dominare la nuova narrativa venezuelana a partire dagli anni '40[6].

In sostanza, prima dell'incriminato *Prólogo* di Carpentier a *El reino de este mundo* – datato 1949[7]– in cui lo scrittore cubano, oltretutto, non fa menzione del termine, l'espressione *realismo magico* sembra essere stata proprietà di tutti e di nessuno, soprattutto perché i contenuti che indicava erano, fin dall'inizio, quanto mai diversi. Non solo i principi husserliani cui si ispirano le concezioni artistiche di Roh hanno poco a che vedere con la letteratura ispanoamericana, ma sembra che, di fatto, tanto Usigli, quanto Lins e Uslar Pietri, oltre ad attribuirgli un significato totalmente diverso, ignorassero l'origine tedesca del termine, e solo più tardi Anderson-Imbert e poi Luis Leal l'abbiano per primi segnalato, quando l'espressione era da tempo luogo comune della letteratura ispanoamericana[8]. Del resto, se con *realismo magico* – fra l'altro presto sostituito, nell'ambito delle arti plastiche, da quello di "Nuova obiettività"[9]- Roh si era riferito al post-espressionismo mentre, ad esempio, Massimo Bontempelli lo aveva utilizzato contro i principi del futurismo, lo stesso Uslar Petri aveva mantenuto le sue riserve dichiarando di usare l'espressione "in mancanza di un'altra parola"... Per trovare un comun denominatore a questi e ad altri svariati impieghi del termine, si potrebbe genericamente affermare, con Erik Camayd Freixas, che il *realismo magico* "es una expresión particular, y especificamente literaria, de un primitivismo estetico que se manifiesta en otros campos del arte y de la cultura del siglo XX"[10], una sorta di reazione ad avanguardismi di varia natura[11]. Ma che altro fa, Carpentier nel suo *Prólogo*, sostituendo a sua volta l'espressione *realismo magico,* con quella di *reale meraviglioso*, se non reagire all'artificialità del primitivismo estetico dell'avanguardia surrealista francese, per affermare il recupero di un primitivismo genuino e tutto americano? L'unica differenza, rispetto ai suoi 'predecessori' in ambito ispanoamericano, è che Carpentier, con buona pace di Cabrera Infante, paga il debito come "adattatore" di un termine – il *meraviglioso* – che ha una genesi ben più lontana di quella che lo attribuisce all'amico Mabile. Vediamo come.



Alejo Carpentier, Letra y Solfa. Ballet, *La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990*

Ha ragione Cabrera Infante quando afferma che il concetto di *meraviglioso* non è di Carpentier: ci mancherebbe. Si tratta di un termine che richiama di continuo la sua storicità nel momento in cui gli si attribuisce una funzione letteraria e che, come sinonimo di "bello", ha avuto molteplici impieghi nella storia universale della cultura, dal Medioevo, all'epoca romantica, agli anni Venti in Francia… Come fa notare Carlos Rincón[12], il concetto di *meraviglia* definì, ad esempio, presso i manieristi - con il loro concettismo secolarizzato e la spasmodica ricerca dell'effetto - la natura stessa della poesia. Per Giambattista Marino – "E del poeta il fin la *meraviglia/Chi non sa far stupir vada alla striglia"* – e poi per il Tasso, l'oggetto del poeta dev'essere esclusivamente il *meraviglioso*: che si tratti del meraviglioso cristiano che viene a sostituire, nell'epica, la mitologia antica o che, come per Boileau, questa continui ad essere vigente, tale *extraordinaire* o *merveilleux* è fonte costante di godimento estetico. Sta di fatto che l'equivalenza di meraviglia e di bellezza non è mai venuta meno, fino alla concezione dell'arte come "antinatura" di un Baudelaire o di un Rimbaud, dove il *surnaturalisme* implica l'abbandono dell'*imitatio* in favore di nuove forme che possano creare un "mondo altro" o "meraviglioso" nato dalla rivelazione di rapporti inediti fra le cose. Il culmine di questo viaggio del concetto di meraviglioso sono *Les chants de Maldoror* di Lautréaumont (1869) nella lettura dei surrealisti, i quali ne ridefiniscono funzione e carattere facendo convergere sogno e realtà in una *surréalité* che, ancora una volta, ha i contorni del meraviglioso: "le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux que soit beau"[13]. La poetica della liberazione della realtà dalla dipendenza da una Natura, la meraviglia insita nelle contraddizioni che appaiono in seno al reale e il potere di suggestione nell'accostamento degli oggetti più insoliti e triviali diventa per Breton il compito più alto che la poesia possa perseguire[14]. Ma il celebre "encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas" citato da Carpentier nel suo *Prólogo*, finisce invece per essere utilizzato qui come esempio paradigmatico di artificialità, vale a dire di "maravilloso invocado en el descreimento". Carpentier paga il suo debito di gratitudine all'esperienza surrealista: "el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas de la vida americana que no había advertido…"[15]. Tuttavia, lo scrittore cubano decide a un certo punto di allontanarsi da quelli che lui definisce taumaturgi divenuti burocrati nel "querer suscitar lo maravilloso a todo trance", un meraviglioso "obtenido con trucos de prestidigitación", come gli oggetti riuniti nelle esposizioni surrealiste o i personaggi di Sade, di Lewis o di Jarry[16].

Non è un caso che Carpentier finisca per battezzare con "real maravilloso americano" il nuovo continente letterario per così dire 'scoperto' in seguito al suo viaggio ad Haiti nel 1943. Nella prima parte del *Prólogo* Carpentier si limitava a parlare di "maravilloso", quello, per intenderci, suggeritogli durante il suo soggiorno in Europa – fra il 1928 e il 1936 – dal contatto con i surrealisti, e che tuttavia diventa presto nelle sue parole "la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años"[17]. Una volta accolto il suggerimento, infatti, lo scrittore cubano, dopo qualche articolo scritto in francese con le correzioni dell'amico Desnos, era riuscito a far fruttare l'idea in modo originale solo una volta ritornato nei Caraibi, di nuovo a contatto con la realtà americana: "una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri

Christophe…"[18], ricorda vent'anni dopo, introducendo in *Tientos y diferencias* (1964) le parole del *Prólogo* del 1949, che vi viene riprodotto integralmente salvo per questo ulteriore commento: "Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión"[19]. A distanza di anni, e dopo che quel *Prólogo* nato spontaneamente da uno stupore, era stato fatto sparire da alcune edizioni successive - come ricorda criticamente Cabrera Infante[20]- Carpentier decide di riprodurre le sue stesse parole come per ricordare una profetica intuizione: "Paso aquí al texto del prólogo al la primera edición de mi novela *El reino de este mundo* (1949) – precisa in nota all'articolo citato – que no apareció en ediciones sucesivas, *aunque lo considero, salvo en algunos detalles, tan vigente como entonces*"[21]. Con il passare del tempo, infatti, gli era parso sempre più chiaro di essere stato fuori posto fra i surrealisti. Sempre nel 1964, Carpentier confessava in un'intervista: "Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a ese movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué largos años a leer todo lo que podía sobre América (…) América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana"[22]. Così, all'esperienza surrealista che gli aveva permesso l'intuizione di un nuovo meraviglioso - quello nato dal contatto con la realtà americana - Carpentier aveva aggiunto un consapevole lavoro di ricerca e di studio. Ma avvicinare il meraviglioso alla realtà, non significava, per lo scrittore cubano, riconciliarsi con i dettami del "realismo", tutt'altro[23]. Significava orientare – o adattare se Cabrera Infante preferisce – i temi mutuati al surrealismo (il tema dell'*Illumination*, del poeta come medium, del sogno e dell'allucinazione, del *mundus est fabula*), alla scoperta di un'insospettata polivalenza del mondo americano. Fu dunque il contatto fisico con tale iperbolica versione della sua realtà americana, a richiamare nella mente di Carpentier un parallelismo con le insolite realtà artificialmente provocate dagli artisti e dai poeti surrealisti, non viceversa. Tuttavia, quella inattesa "alteración de la realidad", paragonata al miracolo, quella "revelación privilegiada", quella "iluminación inhabitual" del meraviglioso, che fanno scoprire a Carpentier le ricchezze prima inavvertite della sua terra e gliele fanno vivere con un'intensità simile a quella degli "états limites" descritti dai surrealisti, richiamano in lui il concetto – poco surrealista – di *fede*[24]. Inizia qui l'incolmabile iato fra l'approccio dello scrittore cubano e quello puramente surrealista, vissuto invece nel "descreimiento" e praticato come "artimaña". E' così che il "meraviglioso" necessita dell'aggiunta del termine "reale": si tratta, per Carpentier, di descrivere come sono davvero andate le cose, ovvero di raccontare un incontro: "A cada paso – si stupisce lo scrittore - hallaba lo *real maravilloso*"[25]. Con l'espressione appena coniata di *reale meraviglioso*, Carpentier intende siglare l'avvicinamento a una problematica genuinamente americana di un concetto che riconosce di aver mutuato altrove per attribuirvi nuove valenze. Si tratta della dichiarazione di una continuità e di una rottura, che solo un ossimoro barocco poteva esprimere perfettamente. Quanto alla liceità dell'adattare quanto già detto e scritto, a Cabrera Infante basterebbe ricordare, sempre per rimanere in ambito americano e non ricorrere a Barthes, il "Prologo all'eternità" da noi citato in epigrafe. Macedonio Fernández, uno dei riconosciuti maestri delle avanguardie ispanoamericane, terminava così quella breve introduzione al suo "primo romanzo buono": "Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo"[26]…

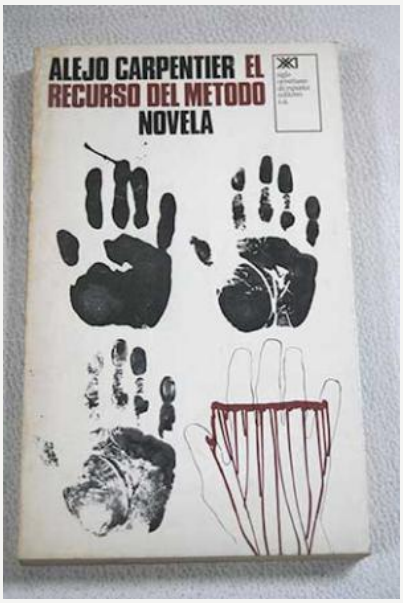
Del resto, quand'anche si volesse non tener conto dell'esperienza surrealista, Carpentier avrebbe avuto ragione nel ricorrere spontaneamente al concetto di meraviglioso per tentare una definizione della realtà americana, dal momento che, come conclude nel 1949 e ribadisce nel 1964, la storia stessa dell'America non è altro che "una crónica de lo real-maravilloso"[27]. E' universalmente noto, prima e dopo Carpentier – senza che lo si possa accusare di appropriazione indebita – che le categorie del

meraviglioso hanno accompagnato la visione del Nuovo Continente a partire dal momento della sua 'fondazione', diventandone al contempo stigma. Dalle cronache della Conquista, passando per gli utopisti del XVI e XVII secolo, fino a culminare in Rousseau, l'immagine di un'America meravigliosa, *locus amoenus* che fa da sfondo al buon selvaggio, è sempre stata presente nell'immaginario europeo, spesso come una condanna. Carpentier rovescia tale proiezione a vantaggio della cultura americana, trasformandola nel "patrimonio de la América entera": "Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas de la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy"[28]. In sostanza, il *realismo magico* – come afferma opportunamente Camayd-Freixas – non farà altro che riattualizzare tali miti, ma in termini estetici, più accettabili per un'immaginazione contemporanea, facendo dell'idea di America lo scenario privilegiato per l'estetica del *reale meraviglioso.*

Conciliato in questo ossimoro l'eterno binarismo che oppone ciò che è "primitivo" a quanto è "moderno"[29]–a sua volta scontro fondante nella storia latinoamericana fin dai tempi della Scoperta e della Colonizzazione– Carpentier celebra, nel proprio continente meticcio, la magica convivenza di entrambi: "América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos"[30]. Del resto, parlare, come fa Carpentier nel suo *Prólogo,* di "virginidad del paisaje", della sua "ontología" e del "caudal de mitologías" quali elementi propiziatori del "real-maravilloso americano", non fa che rinnovare la tradizione di un misticismo della terra, imprimendo il marchio primitivista alla letteratura che intende inaugurare[31]. Il *reale meraviglioso*, in quanto teoria estetica, ovvero come espressione letteraria del proverbiale *meticciato* americano, non offre soluzioni definitive alla polarizzazione di un *aquí* e di un *allá,* che ha visto la misura di ciò che è americano in qualche modo sempre come un'equazione di distanza e di contatto calcolata su scala europea. Tuttavia, proprio il fatto di cercare un primitivismo della forma, non scevro di trascendenza ontologica, ma volutamente svuotato di ideologia indigenista (quantunque il *primitivismo* implichi a sua volta una sovversione) o di realismo "criollista", è stato un ottimo stratagemma per uscire dall'*impasse* della definizione di un'identità americana. Con il concetto di *reale meraviglioso* si fa strada una sorta di quadratura del cerchio per la cultura ispanoamericana: il tentativo di conciliare ciò che è universale – ovvero il secolare concetto di meraviglioso - con ciò che è particolare: i miti, le leggende, le credenze precolombiane e le proiezioni utopistiche postcolombiane… Nella straordinaria equivalenza dei miti risollevata dall'estetica del *reale meraviglioso* si trova, infine, una confluenza di ciò che è autoctono con ciò che è allogeno, di ciò che è presente con ciò che si perde nella notte dei tempi. E', in un certo senso, una modalità della decolonizzazione.

Alejo Carpentier

Questo processo quasi contraddittorio che cerca un'espressione al contempo diversa e universale, propria e condivisa, singolare e generale atta a far emergere dal provincialismo la narrativa ispanoamericana, non si traduce soltanto nel gesto di un un Calibano che si appropria del linguaggio del padrone per maledirlo, bensì di un Calibano che scopre di avere avuto un linguaggio prima di smemorarsene. Come osserva Rincón, si tratta di una sorta di "Teoría de los Nombres" - lontana da quella di Proust per il



suo valore politico - che cerca di "hacer acceder a la palabra un Continente condenado al silencio, o, peor aún, hablado con un idioma mistificador"[32].

Ricordava ancora una volta Carpentier al momento della pubblicazione di *El recurso del método* (1974): "Hay que buscar en América las cosas que no se han dicho, las palabras que no se han pronunciado. Hay en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés al rey de España una frase que siempre me ha impresionado mucho. Dice más o menos Hernán Cortés: «Y quisiera hablarle de otras cosas de América, pero no teniendo la palabra que las define ni el vocabulario necesario, no puedo contárselas». Y me di cuenta, un buen día, de que era ese vocabulario y eran esas palabras las que teníamos que hallar"[33]. Come scrive Camayd-Freixas, "Refundiendo la estética vanguardista desde una preocupación por lo regional, el realismo mágico se plantea por primera vez, de manera directa, un americanismo de la forma: es decir, una adecuación de la forma narrativa al contenido americano"[34]. Questa forma narrativa nata spontaneamente dall'incontro fra la meraviglia e la realtà americana, non può essere altra che il barocco, quel linguaggio creato per la necessità di nominare le cose. Diceva Carpentier, negli anni '70, a un intervistatore: "Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguir siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco. Y si toma usted la producción latinoamericana en materia de novela, se encontrará en que todos somos barrocos"[35].

Il brano di intervista sopra riportato è tratto da un articolo dedicato al romanzo *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, in cui lo scrittore cubano aveva parole encomiastiche per il giovane narratore colombiano. La distanza fra il *Prólogo* a *El reino de este mundo* e l'uscita, nel 1967, di questo romanzo, presuppone non solo la pubblicazione del primo ciclo dei romanzi di Carpentier – in cui lo scrittore aveva apparentemente abbandonato la poetica del '49[36]- ma anche la vera e propria comparsa di una nuova narrativa nel Continente. E vorremmo a questo proposito cercare di fornire a Cabrera Infante, una risposta che giustifichi sia il legittimo nesso fra Carpentier e il *realismo magico*, sia la dimenticanza – esecrata dal suo connazionale – della "ricetta" esposta nel famoso *Prólogo* ed esemplificata in *El reino de este mundo*. Se un moto d'orgoglio possiamo trovare in Carpentier, è di certo dovuto alla consapevolezza di aver trovato – grazie all'incontro con i surrealisti prima e con la realtà americana dopo - la formula di qualcosa di comunque destinato ad emergere e che, una volta battezzato, avrebbe potuto vivere di vita propria. Già nel 1964, infatti, nella nota citata a *Tientos y diferencias*, con lungimiranza e pur mancando di prospettiva storica, Carpentier benediceva i primi frutti di tale incontro: "El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erroneamente manejada. Pero nos queda *lo real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente"[37]. Carpentier non aveva visto male, e ci piacerebbe, a questo proposito,

riportare per intero una definizione di *realismo mágico* data da Camayd Freixas che ci sembra sinteticamente esaustiva: "El realismo mágico no es una «escuela» ni un «movimiento literario». Es algo más complejo e interesante: un fenómeno espontáneo que surge en un momento determinado de la historia cultural, cuando la sensibilidad primitivista y postavanguardista, la predilección por los temas de corte antropológico referentes a la identidad local y continental, y la búsqueda de un lenguaje de formas americanas, cristalizan en un nuevo modo de expresión con aspiraciones universales. Los autores que lo conforman trabajan de manera más bien independiente, sin proponerse un programa común, y sin embargo *se debaten con problemas literarios afines*, hecho que los vincula en estrecha relación histórico-literaria"[38]. Il *realismo magico* ispanoamericano è in un certo senso – a partire dalla fine degli anni '40 con Asturias e degli anni '50 con Rulfo, fino alla una compiuta realizzazione con García Márquez negli anni '60 – la manifestazione concreta di un fenomeno cui Carpentier aveva tentato di dare una formulazione con il suo *reale meraviglioso*. E' anche vero, come afferma Cabrera Infante, che Carpentier ha poi seguito i dettami del 'genere' in un solo romanzo, ma è altrettanto vero che lo scrittore cubano ha celebrato il fatto che fossero altri a portarlo a maturazione nei contenuti, limitandosi a praticarlo, se così si può dire, attraverso un uso barocco del linguaggio che nessuno, lungo tutta la sua produzione letteraria, potrà negargli[39]. In sostanza, e per uscire da una polemica che si avvita inutilmente intorno all'attribuzione a un singolo scrittore della sua *invenzione*, si potrebbe dire che il *realismo magico* è uno 'stile storico' come lo furono inizialmente il barocco, il romanticismo o il realismo, nati da una cristallizzazione spontanea e tradottisi in fenomeni complessi che hanno interessato in egual misura l'ideologia, la sensibilità, i temi e le forme.

Una cosa è certa: Carpentier non ha mai inteso proclamare alcun manifesto, né sistematizzare una teoria del romanzo: il suo *Prólogo* – nato spontaneamente sull'onda della prima edizione e non a caso oggetto di incertezze da parte dell'autore -, ma anche i suoi saggi e le sue dichiarazioni in materia, sono più che altro – come ha notato Carlos Rincón – "una apología de las posibilidades de la novela en Latinoamérica"[40]. Neppure ci risulta che Carpentier abbia esplicitamente inteso attribuirsi paternità di alcun tipo, e se mai "si ripete dappertutto" - come annota infastidito Cabrera Infante - che Carpentier "creò il *realismo magico*", si tratta di una paternità attribuitagli, per così dire, *ad honorem,* da altri. Cabrera Infante avrebbe dovuto prendersela, ad esempio, con Fernando Alegría, che nel 1971 rilancia quando già scritto precedentemente in un articolo del 1960 dal titolo "Carpentier: realismo mágico", dove lo scrittore cubano viene citato quale 'iniziatore' di questo stile, mentre prima si trovava escluso dal catalogo degli autori cosiddetti magico-realisti[41]. Ma, allora, Cabrera Infante dovrebbe anche prendersela con Suzanne Jill Levine, con Roberto González Echevarría, con Germán D.Carrillo, con Jaime Alazraki, con José Antonio Bravo, con Nelly Martínez, con Manuel Arango, con Alexis Márquez Rodríguez, con Donald L.Shaw, con María Elena Angulo, con Erik Camayd-Freixas… fra gli altri critici che hanno adottato, negli ultimi anni, posizioni analoghe[42]. Come la nostra.

Note

[1] G. Cabrera Infante, "Carpentier, cubano a la cañona", in *Mea Cuba*, Plaza & Janés, Barcelona 1992, p.374.

[2] Cfr. J.Marco, "Realismo magico e reale meraviglioso", in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, vol. II, a cura di D. Puccini e S. Yurkievich, Utet, Torino 2000, pp.419-442. Ancora in questa recente storia letteraria, il capitolo dedicato ai concetti di «realismo magico»e di «reale meraviglioso» mette in rilievo come tali espressioni, sebbene situate al centro del rinnovamento del romanzo ispanoamericano sviluppatosi a partire dagli anni '40, siano "spesso applicate in modo confuso in ragione della loro scarsa rigorosità", ivi, p.419).

[3] Il nostro articolo si è soprattutto valso del bellissimo studio di Erik Camayd-Freixas *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, (University Press of America, New York 1998) che raccoglie e sintetizza in modo chiaro ed esaustivo quanto finora scritto sull'argomento (si veda la corposa bibliografia), offrendo al contempo un'originale prospettiva che rintraccia le radici del *realismo magico* nel *primitivismo estetico* che ha interessato tutti i campi dell'arte e della cultura a partire dal primo ventennio del XX secolo.

[4] Cabrera Infante riporta la data 1924 perché il termine di *realismo magico* fu di fatto coniato da Roh in un articolo uscito in quell'anno e solo

l'anno seguente posto come sottotitolo al suo libro. Commenta Roh stesso trent'anni dopo: "In an article written in 1924, I coined the phrase 'Magischer Realismus' (magic-realism), 'magic' not of course in the religious-psychological sense of ethnology. In 1925 the expression was attached as a subtitle to my book Nach-expressionismus", in *German Art in the 20th Century* (1958), Graphic Society, New York 1968, p.70.

[5] L'unico a rivendicare la paternità dell'espressione, sottraendola a Roh - e tuttavia datandola 1926… – fu l'italiano Massimo Bontempelli nel suo *L'avventura novecentista* del 1938 dove, parlando degli sperimentalismi dei primi decenni del secolo, commenta: "In questo senso sono giustificati gli imperfetti tentativi – ermetismo, allegorismo, colorismo a oltranza – che l'arte narrativa andava facendo, ancora pochi lustri or sono, per disinpacciarsi dalla palude realista prima ch'io avessi data l'indicazione: *realismo magico*. Eran tutti tentativi di risolvere il sentimento umano in poesia pura, come fa l'architettura", citato da J. Marco, op. cit., p.420.

[6] "Ciò che venne a dominare il racconto e a lasciarvi la propria impronta in modo durevole fu la visione dell'uomo come mistero in mezzo ai dati reali. Una divinazione poetica o una negazione poetica della realtà. Quello che, in mancanza di un'altra parola, potremmo chiamare un realismo magico", citato in *ibid.*

[7] Prima di divenire *Prólogo* alla prima edizione di *El reino de este mundo*, il testo era già uscito in forma di articolo, dal titolo "De lo real maravilloso americano", sul quotidiano venezuelano "El Nacional" il 18 aprile 1948. Questo primo titolo sarà il medesimo per la versione ampliata del testo pubblicata all'interno della racconta di saggi *Tientos y diferencias* del 1964.

[8] Cfr. E. Anderson- Imbert, *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX,* Las Americas Publishing Conpany, New York 1956; L. Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", in "Cuadernos Americanos", 153 (1967), pp.230-35. Il primo a introdurre il termine di *realismo magico* nel linguaggio della critica letteraria ispanoamericana era stato, di fatto, Angel Flores nel 1955, con il suo noto articolo "Magic realism in Spanish American Literature" (in "Hispania", 38: pp.187-92). Tuttavia, quella "amálgama de realidad y fantasía" con cui Flores definiva tale innovazione tecnica poteva riferirsi genericamente alla letteratura di tutti i tempi. Egli, inoltre, finiva per considerare magico–realista tutta la narrativa ispanoamericana a partire dal 1935, da Borges a Rulfo, da Mallea a Cortázar a Sábato…Come fa notare Camayd-Freixas, "el esfuerzo de Flores fue, en retrospectiva, prematuro. Careció de la necesaria distancia histórica y de las herramientas críticas forjadas luego. En las décadas del '60 y del '70, los autores agrupados por Flores desarrollaron sus obras y se diferenciaron, poniendo en evidencia lo errático de aquella selección", op.cit., pp.312-313.

[9] Cfr. H.H. Arnason, *History of Modern Art*, H.N.Abrams, New York 1979.

[10] E. Camayd-Freixas, sostiene la derivazione del *realismo magico* latinoamericano dalla reazione novecentesca del *primitivismo estetico,* sorto come reazione alla *filosofia del progresso* culminata con il positivismo e l'evoluzionismo. E' illuminante, tuttavia, tornare indietro insieme a Camayd-Freixas, per ripercorrere il lungo cammino compiuto dal concetto di *primitivismo,* a partire dall'età dell'oro di Esiodo, attraverso l'ideale bucolico virgiliano rinato in Garcilaso, il romanzo pastorale, i grandi temi del Siglo de Oro fra cui il noto "menosprecio de corte y alabanza de aldea", fino all'esotismo illuminista e al mito del buon selvaggio, che ebbero una battuta d'arresto nel XIX secolo con la teoria dell'evoluzione… per capire come il *primitivismo estetico* dell'avanguardia novecentesca – imprescindibile per abbordare il tema del *realismo magico* – non sia che il recupero di una "inmemorial actitud humana" (cfr. il capitolo "Realismo mágico y primitivismo:correlatos históricos", in op. cit., pp. 1-49).

[11] Nel 1956 lo stesso Breton riconosce esplicitamente, fra le intenzioni originarie del surrealismo, quella di porsi come una "liberazione integrale della poesia e, per mezzo di essa, della vita", risalendo alle fonti della poesia stessa contro l'azione paralizzante della logica razionalista che imperversava intorno agli anni '20. Nelle riflessioni di Breton a un trentennio dai manifesti del movimento, vengono ancora esaltati la scrittura automatica e il sogno come strumenti utili a un recupero delle radici primitive dell'arte – quella Megalitica (Druida e Celtica per intendersi) – già a loro tempo soffocate ad opera del "invasore romano". Cfr. A.Breton, *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1970.

[12] Cfr. C. Rincón, "La poética de lo maravilloso americano", in *Recopilación de textos sobre Alejo carpentier*, Casa de las Américas, La Habana 1977, pp. 123-77.

[13] A. Bréton, *Manifestes du Surréalisme*, Jan-Jacques Pauvert Editeur, Paris 1962, p.27.

[14] A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris 1955, p.129.

[15] C. Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", intervista citata da C.Rincón, op.cit., p.156.

[16] Le frasi tratte dal *Prólogo* di Carpentier a *El reino de este mundo* si riferiscono all'edizione delle *Obras Completas*, vol. II, Siglo XXI, México 1990, pp. 13-18.

[17] Ivi, p. 13.

[18] Con questa frase, Carpentier ricorda quella già scritta nel *Prólogo*: "Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haiti, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*", op.cit., p. 16.

[19] A.Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in *Tientos y diferencias*, *Obras Completas*, *Ensayos*, vol.13, op. cit., p.112 . Per quanto riguarda le differenze fra questo articolo e il *Prólogo* originario, Carpentier aggiunge, oltre al brano citato, una parentesi dove parla di Paolina Bonaparte come "lazarillo y guía, tiento primero" di quelle che sarebbero state, in seguito, le sue ricerche per il romanzo *El siglo de las luces* ed elimina il paragrafo che si riferisce direttamente ai fatti narrati in *El reino de este mundo*, riprendendo di questo solo la significativa frase conclusiva: "Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?", p.117.

[20] Non ci è stato possibile controllare se il famoso *Prólogo* sia tuttora assente dalle edizioni francese e americana di *El reino de este mundo.* Certamente lo era nella prima edizione italiana degli anni '50, che aveva il titolo di *Il regno di questa terra*, nella traduzione di Adriana Pellegrini, per Longanesi. L'edizione attualmente disponibile, nella traduzione di Angelo Morino - Einaudi, Torino 1990 -, ha ripristinato il titolo di *Il regno di questo mondo* e vi ha aggiunto il *Prólogo* originario come "Premessa dell'autore", pp.V-XI.

[21] A. Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in *Tientos y diferencias*, cit., p.111. Il corsivo è nostro.

[22] Intervista citata da Carlos Rincón, op.cit., p. 150

[23] Scrive nel *Prólogo*: "Non por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real – término que cobra, entonces, un significado gregariamente político -, que no hacen sino sustituir los trucos de prestidigitador por los lugares comunes del literato 'enrolado' o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas", op. cit., p. 15.

[24] "Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo – dice Carpentier nel *Prólogo* – que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una

iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación deo espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe", ivi, pp. 14-15. Con tale *fede,* che è puramente letteraria, Carpentier difende una visione dell'arte in cui l'Europa ha smesso di credere da tempo e che vede l'artista capace di recuperare, in pieno XX secolo, le radici primigenie dell'arte e la freschezza della creazione. Per Carpentier, infatti, l'artista non è un artefice né un creatore, bensì uno scopritore di realtà occulte, e insiste nell'affermare che, in America, il *meraviglioso* si trova 'allo stato bruto', e che basta allungare la mano per raggiungerlo.

[25] *Prólogo*, cit., p.16.

[26] M. Fernández, "Prólogo a la eternidad" in *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, in *Obras Completas,* tomo VI, Ediciones Corregidos, Buenos Aires 1975, p.13.

[27] Questa medesima frase conclude tanto il *Prólogo* originario – cit., p. 18 – quanto l'articolo "De lo real maravilloso americano" - cit., p. 117.

[28] *Prólogo*, cit., p. 16.

[29] Puntualizza Camayd-Freixas, come la distinzione di "primitivo" e di "moderno" sia, ovviamente, relativa, nel senso che ogni stato presuppone, nell'ordine delle cose, un momento anteriore e contrastante. Tuttavia, se l'atteggiamento primitivista è un'idea documentata fin dalla più remota antichità, è solo con l'idea del progresso (partita dalla scienza rinascimentale e consolidatasi nel positivismo e nell'evoluzionismo decimononico) che l'uomo occidentale ha avuto coscienza della propria modernità : "el vocablo "primitivo" pertenece al lenguaje de la modernidad y no a la inversa, pues, al contrario del moderno, el primitivo no se reconoce como tal", op. cit., p.18.

[30] A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI, México 1981, pp.105-106.

[31] "Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la esencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías", *Prólogo*, cit., p. 17.

[32] C.Rincón, op. cit., p.171.

[33] M.F.Roa, "Alejo Carpentier: El recurso a Decartes", intervista citata in *ibid.*

[34] E.Camayd-Freixas, op. cit., p.11.

[35] E prosegue: "El barroquismo en nosotros es una cosa que nos viene del mundo en que vivimos: de las iglesias, de los templos precortesianos, del ambiente, de la vegetación. Barrocos somos y por el barroquismo nos definimos", in Baltasar Porcel, "Alejo Carpentier: *Cien años de soledad* es una de las obras maestras del siglo", intervista citata da C.Rincón, op.cit., p.176.

[36] Camayd-Freixas considera che sia, di fatto, il romanzo *Los pasos perdidos* a cincludere il ciclo della narrativa carpenteriana del *reale meraviglioso*: "El Carpentier fingido que nos presenta *El reino de este mundo* es un autor que cree en la posibilidad del contacto con la conciencia primitiva. El Carpentier real sabe que el lector no tardará en dudar, y que la autoridad de texto entrará en crisis tan pronto se cuestione su legitimidad como portavoz de una conciencia ajena. Por eso, en su próxima novela, *Los pasos perdidos* (1953), encontramos a un Carpentier muy diferente, a un Carpentier conciente de la imposibilidad de comunión verdadera con el Otro, con el primitivo, representado en la inalcanzable Rosario. El protagonista intentará regresar al mundo primigenio, pero advertirá que es imposible 'desandar lo andado'. Por eso he dicho que *Los pasos perdidos* representan el final de un ciclo en la narrativa carpenteriana de lo real maravilloso", op.cit., p.108.

[37] A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, cit., p.111.

[38] E.Camayd-Freixas, op. cit., pp.52-53.

[39] Osserva Suzanne Jill Levine: "Aunque es posible que sea Carpentier el que ha introducido en la literatura latinoamericana el concepto de 'realismo mágico'… es indudable que fueron escritores como Asturias, Rulfo y García Márquez (seguidores del primero desde este punto de vista) los que consiguieron ponerlo en práctica realmente", in "Lo real maravilloso: de Carpentier a García Márquez", in "Eco", 20 aprile 1970, p. 566.

[40] C. Rincón, op.cit., p.135.

[41] L'articolo di Alegría comparve originariamente in "Humanitas" 1 (1960), pp.345- 72 e poi in *Literatura y revolución*, Fondo de Cultura Económica, México 1971.

[42] Rimandiamo alla Bibliografia dello stesso E.Camayd-Freixas, in op.cit., pp.327-343.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Monographica, http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp

© Artifara

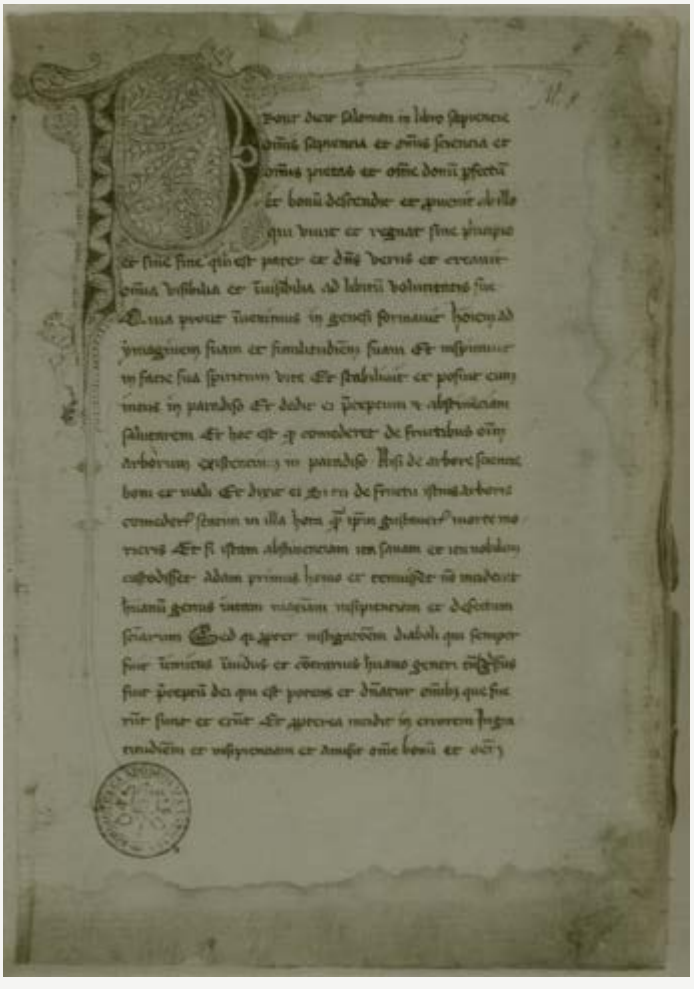
ISSN: 1594-378X

De **Raziel** *a la teosofía. Magia y literatura en España*

Fernando Martínez de Carnero

Sobre la caída de los ángeles

Son muchos los puntos de encuentro entre magia y literatura, probablemente porque ambas esferas han estado muy próximas a través de la historia. Así, a veces por puro azar, los textos nos conducen hacia estas confluencias, en ocasiones inesperadas, repetidas hasta el punto que uno empieza a dudar de la casualidad para preguntarse por las razones de tan curiosas coincidencias; curiosas, sí, porque cada aproximación acontece de manera diferente, sin que en apariencia se logre hallar, por decirlo en términos aristotélicos, un género común, un hilo conductor que pueda dar un principio de coherencia a casos muchas veces dispares. Claro está que, lejos de incurrir en ingenuidades, el oído aguzado tardará poco en escuchar el canto de sirenas antes de lanzarse a cuadrar en el círculo falsas analogías. La historia de la magia centellea con luces camaleónicas en la magia de la historia, con destellos tan distintos que se tarda poco en dudar de que provengan de una misma fuente, de una misma magia, sin más, inalterable en su esencia, aunque disfrazada, que casi se diría dotada de ese dúctil polimorfismo que atribuimos aún hoy a todo lo diabólico. No es de extrañar: esta misma naturaleza históricamente cambiante ha sido ya indicada en el análisis de la literatura, es decir, sobre las literaturas, y está siendo progresivamente tomada en consideración, aunque no con la radicalidad que a nuestro juicio merecería; sin embargo, es más plausible que la concepción dominante de la realidad vaya a permitir aceptar la pluralidad de las magias.



Prima pagina del Liber Razielis
ms. Reg. Lat. 1300, Biblioteca del Vaticano

Recorrer la genealogía de la magia requiere, en cualquier caso, realizar un esfuerzo previo al análisis de su inserción en lo literario. Lo cual va a ser necesario para evitar errores de valoración a la hora de deducir las diferentes funciones de los elementos en juego. Si no conocemos previamente lo que la magia representa en los diferentes períodos y manifestaciones, correremos el riesgo no captar su significatividad, su pertinencia discursiva. Los planteamientos, por ejemplo, que Todorov aplica a

lo fantástico, sin considerar los valores que tal concepto puede adquirir en diferentes momentos histórico-culturales, desestiman una instancia tremendamente significativa, especialmente en el juego narratológico. Y esto significa, entre otras cosas, obviar el problema de que autor y lector son ya cómplices, al menos en la cultura contemporánea, olvidarse de que lo que el texto cuenta es falso, ficción que fingimos literariamente creer, lo cual invierte radicalmente la dinámica de los elementos que intervienen en el proceso de creación de lo fantástico, afecta directamente a la taxonomía propuesta por Todorov, hace poner en duda la posible aplicación con carácter universal de las conclusiones extraídas[1] e impone, a mi juicio, la necesidad de disociar el modo de interrogar este tipo de textos. Es decir, que al describir las características literarias del género hemos de considerar el esfuerzo creativo fuera del binomio ficción/realidad, donde en todo caso el esfuerzo del autor no consiste en hacer creíble lo extraño, sobrenatural o imposible ante las leyes físicas; al contrario, todo relato fantástico en claves modernas es un esfuerzo, por así decirlo, hiperrealista, en el que antes de convencer al lector de la innaturalidad de algo que acontece en el texto hay que llevarlo hacia el terreno de la veridicidad de lo relatado. Afirmación que fuerza hacia un extremo más radicalmente histórico y no historicista muchas de las lúcidas aportaciones a este argumento que Rosalba Campra expuso en «Il fantastico: una isotopia della trasgressione»[2], donde, al hilo de las reflexiones de Metz sobre la verosimilitud y de Barthes sobre «el efecto realidad» ya planteaba que «no es la trasgresión la que se tiene que esforzar por ser creíble sino todo el resto, que tendrá que responder al criterio de la realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real»[3]. Pero esta perspectiva se distancia metodológicamente, y por lo tanto en sus conclusiones, con respecto a nuestra interpretación, pues aunque se considere siempre que lo que aquí está en juego son sistemas convencionales que hacen de «realismo» y «fantástico» categorías históricas, aquí trataremos de demostrar que, en primer lugar, ambas instancias están implicadas en un determinado horizonte donde el nivel ideológico condiciona el modo específico en que son concebidas y, en segundo lugar, tal modelo conceptual va a determinar la manera específica de institucionalizar los diferentes tipos de discursos que serán serializados como géneros.

La magia como componente literario complica aún más las cosas: en primer lugar, por su afinidad con las diferentes realizaciones de lo fantástico y lo sobrenatural; después, por sus relaciones con la religión y la filosofía, que van a originar una distinta concepción y uso de lo mágico en diferentes períodos históricos; en último lugar, por la concreta manipulación que se haga en el proceso de adaptación al texto literario, donde el autor jugará con los valores culturales que considere convencionales, pero aplicándolos a una concreta concepción estética, del género, argumento, etc., guiado por una determinada intención comunicativa en su materialización en el soporte puramente textual. Cuestiones que requerirían un espacio más amplio del que ahora disponemos y a las que merece la pena dedicar un estudio más exhaustivo. Sin embargo, sí querríamos aprovechar la ocasión para proponer un acercamiento a ese primer punto, relativo a los principales cambios en la concepción de la magia en diferentes momentos de nuestra cultura al hilo de unas reflexiones que dependen de su estudio a través del análisis de algunos textos filosóficos y literarios.

Los motivos iniciales que me condujeron al tema de la magia se deben al *Tractado del divinar* de Lope de Barrientos, texto que edité y traduje al italiano, acompañado por un estudio relativo a las principales cuestiones que suscitaba. Sin embargo, el interés producido por el texto en sí mismo fue diluyéndose durante el proceso de estudio en beneficio de las condiciones que le daban su verdadero sentido histórico. Barrientos había compuesto un tratado por encargo del rey Juan II que cobraba significado en función de la secuencia que cerraba: desde caso y fortuna a los sueños premonitorios y de ahí a la magia, entendida principalmente como forma de adivinación. Bajo el barniz aparente de ejercicio de ortodoxia tomista se escondía una de esas grietas cruciales para la ideología del período, que no dejaba de evocarme las peripecias del aquinate para dar una coherencia imposible a la ascensión de Cristo a los cielos: una búsqueda extravagante de

forzamientos lógicos destinada a conjugar razón natural y teológica en un punto de imposible convergencia, casi inspirada en los disparates aristotélicos para explicar el movimiento a partir de una teoría que hace aguas desde sus mismas bases. De igual manera, Barrientos estaba ya tematizando una cuestión que había de ser rémora de tantas náufragas especulaciones que se fueron arrastrando hasta el XVII: el tema del libre albedrío y su cuestionamiento en una sociedad de transición, donde la convivencia de valores organicistas y animistas tocaban fondo allí a la hora de definir los atributos del sujeto ante el orden natural en que se lo concebía, radicalmente diferente en ambas perspectivas.

Es decir, la pregunta a la que Barrientos responde sigue un *íter* obligatorio condenado a asumir una concepción de la naturaleza determinada *en sus leyes* (más adelante profundizaremos en la importancia del término «ley»), pero a la vez abierta a la gran representación de la *scena vitae*, a la vida como prueba en la que el señor ha de valorar la fidelidad del súbdito. Y en estas claves se mueve la concepción conferida a lo mágico (aquí sinónimo de lo sobrenatural, por el obvio motivo de que las leyes naturales y divinas se mezclan o, mejor dicho, se entrecruzan): la naturaleza sigue un orden inalterable para la voluntad humana, pero la razón teológica, las pruebas de autoridad, nos dicen por los testimonios de las escrituras que éste a veces se trasgrede, lo cual sólo puede ocurrir por voluntad divina. Dios juega con sus propias reglas para ostentar su poder, o bien para poner a prueba a quienes flaquean en su fe. Claro está, el problema de base es que ya se está desarrollando una noción de sujeto capaz de apoderarse del propio destino, de construirse, en una época en que es necesario preservarse de tal peligro y, por lo tanto, regularizar los límites, mantener la idea de que la propia condición es inalterable, forma parte del papel asignado al hombre en la gran prueba a la que se le somete. Y es así como nos topamos con los pormenores de un enfoque de la magia que no resulta estable, heredado de formas previas y transmitido en su inmaculada inalterabilidad. La magia que se va definiendo al indagar en el texto de Barrientos, muy distinta de la concepción que encontramos en la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre, aunque ambas determinadas por un horizonte común, está configurada por un modo específico de problematizar su existencia que va a ir delineándola, construyéndola según patrones muy alejados de la imagen que tradicionalmente nos hemos formado de ella.

Son dos los niveles fundamentales en que esta historia de la magia surgida de las reflexiones en torno al texto de Barrientos va a ir revelando la magia de su historia. En primer lugar, la manera en que el autor desestimará todas las tradiciones populares y creencias provenientes de antiguos cultos precristianos, que desbaratan de inmediato nuestra imagen del proceso inquisitorial contra la bruja y la escoba, casi arrancada de cuajo de los más elementales estereotipos a partir de la leyenda negra. No hay mayor condena que el desdén hacia la imagen popular de las lamias, que no pueden "entrar por los resquiçios o agujeros de las casas, et [...] que se tornan ansares et entran a chupar los niños"[4], derivada según Barrientos de operaciones de la fantasía de quienes tienen dañada alguna potencia de las interiores y respecto a la que veladamente sugiere que no se use como pretexto por parte de las madres para excusar la falta de cuidados hacia los propios hijos, evitando achacar a las brujas el que sus criaturas muriesen por "mala guarda". Una respuesta similar se hace extensiva al modo de interpretar los aquelarres, que identifica literalmente con la supervivencia de antiguos cultos de la diosa Diana. Resulta, pues, evidente, que la tipificación de esa magia va a recorrer diferentes caminos –desde el XVI hasta los grabados de Goya–, los cuales no pasan por recoger los valores concretos que la cultura religiosa oficial hubiera podido darles en el siglo XV.

Contrariamente, lo que ahora halla una clara pertinencia es la práctica de cultos inspirados en una raíz común, en el mismo tronco de creencias que servía de soporte a toda la arquitectura ideológica del período. Es decir, que lo realmente condenado como peligroso era lo que Barrientos recordaba no haber podido salvar de entre los libros de Enrique de Villena: el *Sefer Raziel*. O lo que es lo mismo, todas las prácticas religiosas surgidas de las creencias místicas semitas y que apelaban a

tradiciones bíblicas, más o menos apócrifas[5], resultan castigadas con especial énfasis; en concreto dos: las filacterias y la angeología. Lo cual puede encontrar su explicación sin salirse de una rutinaria ortodoxia religiosa, pero hay razones de fondo que nos trasladan hacia el segundo nivel que apuntábamos, es decir, hacia la lógica transversal que recorre la concepción no sólo de lo religioso, sino también del resto de las instancias culturales. La percepción ideológica de lo mágico había ido deslizando durante esta época hacia una interpretación animista toda una serie de prácticas que durante la Edad Media habían convivido sin excesivos conflictos con el organicismo hegemónico. Tal historia previa admite sin duda muchas matizaciones, que no queremos obviar con la generalización que acabamos de afirmar como tendencia global, si bien éstas aclararían poco por lo que se refiere al asunto del que ahora nos ocupamos. Lo que de hecho ocurre es que las correspondencias sígnicas que en la configuración organicista funcionaban como meros eslabones, como transmisores especulares de la voluntad y el orden divinos, admitían una conversión animista, simpatética –si queremos–, destinada a la alteración voluntaria de ese mismo orden. Y esto en función de una nueva concepción que establecía armonías y correspondencias entre diferentes elementos de la realidad, que permitía la creencia en espíritus internos manipulables en las cosas. No es casual que estas mismas ideas, expulsadas durante los siglos XV y XVI del ámbito ibérico, acabaran sirviendo de soporte a las teorizaciones renacentistas desde Marsilio Ficino y Pico della Mirandola a León Hebreo.

Todo lo cual no es achacable a un antisemitismo de base, por mucho que a veces pueda existir. El mismo Barrientos tuvo la oportunidad de atacar con firmeza los abusos del edicto que en 1449 impedía acceder a los hebreos, independientemente de que fueran conversos o no, a cualquier cargo público en Toledo, como puso de manifiesto en "Contra algunos cizañadores de la nación de los convertidos del pueblo de Israel"[6], recordando con dureza el hecho de que la sangre judía corría por las venas de muchas de las principales familias nobles y de las dinastías hispánicas. Lo que realmente preocupaba del judío se debía a factores religiosos, pero también económicos y culturales, que lo habían convertido en presa propiciatoria de revueltas que derivaban en verdaderos saqueos, como los que en 1391 determinaron los pogromos acaecidos en diferentes ciudades. Su tradicional especialización en actividades económicas que, como la usura, estaban condenadas para el cristiano, y en el comercio y la artesanía debió determinar una mayor predisposición hacia las influencias de la emergente cultura burguesa, lo cual sólo podía empeorar el conflicto religioso subyacente. Por otra parte, la actitud de Barrientos es coherente con los intereses generales de la nobleza y de las instituciones políticas, pues los judíos eran útiles para los intereses económicos, por los impuestos que pagaban y por su capacidad de financiar con los préstamos empresas que sin su ayuda habrían sido difíciles de sufragar.

En efecto, lo que podemos constatar de hecho es que en la condena de las diferentes prácticas mágicas, sobre todo en las más aceptables por tradición, como la astrología, el límite de tolerancia residía siempre en la voluntad de alterar el orden, es decir, en la contraposición literal de querer saber "las cosas que naturalmente acaesçen", frente a aquellas "que proceden de la voluntad et alvedrío de los onbres"[7]. A través de este curioso camino, no sólo la fisionomía del judío[8] se convertía en el modelo representativo del mago, sino que también las prácticas que versaban sobre la manipulación del espíritu interior de las cosas y sobre la atracción y simpatía surgida de una naturaleza interna común iban a desarrollarse como la sustancia fundamental de lo mágico, con la cábala, la alquimia y la angeología como prototipos fundamentales.

Y aquí, en este reverso, es donde cobra plenamente sentido el vínculo entre fortuna y magia, en las dificultades de una visión organicista y anagógica para explicar el cambio. Argumento que no dejaba de crear problemas teológicos y que resolvía mediante el *misterio* muchos conceptos claves que, como la transustancialización, implicaban una mutación en la naturaleza de las cosas. Dicha cuestión es también evidente en el *Tratado del divinar*, especialmente cuando Barrientos reflexiona

sobre el problema de la encarnación de los espíritus cuando eran invocados. Sigue en este punto, como en casi todo el texto, las tesis de Santo Tomás, no haciendo extensible la composición hilemórfica a los ángeles. Asunto que en realidad era mucho más fácil de resolver siguiendo las tesis de San Buenaventura, para quien la composición de éstos había que atribuirla a la creación no corpórea, destinada a distinguir la naturaleza de Dios como acto puro y la de los ángeles, siguiendo una perspectiva marcadamente neoplatónica. Por el contrario, el pensamiento tomista parecía complicar innecesariamente las cosas, obstinado en configurar minuciosamente la escala jerárquica de las criaturas y acudiendo a la explicación aristotélica del movimiento para expresar la diferenciación de Dios como primer motor, en el que confluían esencia y existencia. Se recuperaba así una teoría que consideraba tres niveles: el tránsito de la potencia al acto, la tendencia de los elementos a su lugar natural y la necesidad de las cosas en movimiento de tener una causa generadora. Ahora bien, la concepción feudalizante de la vida tenía que eludir cualquier posibilidad de determinismo panteísta, de la misma forma que era necesario alejar los peligros del emanacionismo y de la creencia en una voluntad interior, autónoma y con capacidad de transformarse. Probablemente por eso la explicación se completaba con la ayuda de la diferenciación entre movimiento y transformación. Esta última dependía de la generación y la corrupción, es decir, era incoativa, determinada y sometida a las leyes de la materia, lo cual encajaba perfectamente con esa visión denigrada de la vida terrena que traspasa toda la literatura y la cultura medieval. Sólo que explicar en estas condiciones la ascensión del cuerpo de Cristo al reino de los cielos, atravesando las esferas aristotélicas y el dominio de los ángeles, seres incorpóreos, para llegar a la mansión natural de las almas, suponía un verdadero desafío intelectual.

En estas condiciones, no es casual que un texto como el *Libro de Raziel*[9] resultara especialmente sospechoso. En parte, como indicábamos, por remontarse a una tradición común, pero sobre todo por afirmar «que es fundado en *razones naturales*, et fúndanlo en esta manera diziendo que en cada una de las espheras çelestes ay inteligençias o ángeles diversos deputados a diversos ofiçios et operaçiones, según que en la tierra ay diversos ofiçios [...] et de aquí fundan et afirman que *qualquier que sopiere conosçer los nombres* de los dichos ángeles et los ofiçios et dignidades a que son deputados, *et los sopiere llamar* por sus nombres en çierta forma, que *vernán et responderán et revelarán los secretos et cosas advenideras* a los que así los supieren llamar et nonbrar»[10]. Esto y sin duda la pretensión de proponerse como el libro de ese tipo de sabiduría, al que se asignaba una genealogía bíblica que confería a Seth su posesión tras serle entregado por Raziel, el ángel guardián del paraíso. Leyenda que, con múltiples variantes, habría de convertirse en costumbre en las diferentes misceláneas de textos mágicos y de alquimia, incluidas las múltiples versiones de la *Clavícula de Salomón*, *Arte Notoria*, etc. Sólo que el *Sepher Raziel*, aunque también vaya acompañado de otros tratados de magia que se irán añadiendo, según se puede comprobar en los diferentes manuscritos que hemos estudiado[11], sí que parece contener una base más antigua, de tradición zohariana, remontándose seguramente a un período anterior[12], aunque es muy probable su difusión desde esta forma mística de la religiosidad hebrea. Y a partir de estos orígenes tan nobles, fue empujado y degradado como modelo de los distintos grimorios tan difundidos hasta el siglo XVII, en parte gracias sobre todo a la persecución[13].

Ésta es la forma en que durante el siglo XV se va a plantear la tematización de la fortuna y de la magia enfrentando ya dos posiciones en conflicto: aquellas prácticas religiosas de origen emanacionista que entroncarán enseguida con el pensamiento neoplatónico y con el organicismo escolástico que servirá como base al modelo ideológico feudalizante. Lo cual supone necesariamente la inmediata caída de los ángeles, la inmediata sospecha en torno a esos espíritus interiores, a esa atracción natural de las almas que, sin embargo, estará destinada a poblar las bases sobre las que se construirá la literatura renacentista. En tal estado de cosas, resultará fundamental la formulación de la idea de ley. Sin ésta, en un contexto sacralizado como el medieval, nos resultará muy difícil conocer la dinámica de los relatos mágicos medievales y, como explica Pablo César Moya, saber cuál

es el motivo por el que Dios acepta ese curioso juego de permitir que el diablo «actúe para probar al hombre o castigarlo»[14]. Aquí los límites entre magia y fantasía se diluyen, pues, por una parte, al operar como *exemplum*, las diferentes obras no son sino la prolongación, en un nivel sígnico diferente, de la misma lógica organizadora. Poco importa que se trate de hagiografías, de cuentos, de crónicas o de relatos caballerescos. La división entre ley divina y leyes naturales funciona entonces con una dinámica distinta a la de los hechos explicables o inexplicables que desde mediados del XVIII rigen, con algunas variantes, nuestra percepción y producción de relatos análogos.

La importancia del concepto de ley no sólo revela el delicado hilo que une lo cultural, lo científico y lo jurídico (pensemos que estamos hablando de un período en que se había considerado en los códigos la prueba del hierro candente); entrevemos también las causas de su aparente permanencia, de su metamórfica manera de restar a través de la historia como uno de los temas claves que se irán remodelando y que seguirán centrando la atención: la organización social moderna se va a seguir basando en la construcción de un orden y el escenario va a consistir en enunciar el modo correcto de interpretar las leyes, en su multiplicidad de sentidos. Lo cual nos conduce hacia una sospecha más interesante, que trataremos de ilustrar en sus detalles fundamentales en este breve estudio, esto es, la necesidad de fijar la existencia de una ley como algo elemental de lo que no podemos dudar. Algo de lo que no van a ser ajenos ni el romanticismo, ni el pensamiento anarquista (con toda la carga de naturalismo que late bajo las diatribas contra la ley, aquí entendida como imposición social), ni tan siquiera la reciente crisis del concepto de verdad objetiva o totalizadora (que simplemente traslada hacia lo subjetivo el soporte de nuestras más firmes convicciones). Lo que *raramente* se va a poner en tela de juicio es que la realidad tenga obligatoriamente que estar sujeta a leyes, anulando cualquier espacio conceptual a lo contingente. De ahí una astronomía que intenta hallar el origen del universo, una química que se esfuerza por descubrir los elementos deducibles, una física en busca de nuevas formulaciones que puedan dar lógica a aquello que se presenta como azaroso, etc. Y al otro lado, progresivamente, el caos que resulta arrebatado de los brazos de la magia para ser sometido a nuevas luces.

La ley y el azar

Una frase del tratado de Barrientos resultaba particularmente enigmática:

> «Et puesto que en el dicho libro "Raziel" se contienen muchas oraçiones devotas, pero están mezcladas con otras muchas cosas sacrílegas et reprovadas en la Sacra Escriptura, este libro es más multiplicado en las partes de España que en las otras partes del mundo. La causa d'esto çeso de escrivir por guardar la honestidad que en este caso se requiere»[15].

Lo que Barrientos se autocensura sólo parece apuntar a dos posibles explicaciones. La primera, que intente evitar aludir a los vínculos de estas supuestas artes mágicas con la tradición cultural hebrea —algo que, de hecho, hace—, precisamente para evitar las injusticias que criticó en el ya mencionado *Contra algunos cizañadores*. Circunstancia que se pone de manifiesto desde el inicio del *Tractado del divinar* y que justifica la razón de ser del libro:

> «Ca, non lo sabiendo, non podrías por ty juzgar et determinar, en los tales casos de arte mágica, quando ante tu alteza fuesen denunçiados. Et por esta causa todos los prínçipes et perlados deven saber todas las espeçies et maneras de la arte mágica, porque non les acaesca lo que soy çierto que a otros acaesçió: condepnar los inoçentes et absolver los reos»[16].

Sin embargo, aun permaneciendo siempre entre las intenciones del autor, no parece razonable

que dicho motivo se silenciara "por guardar la honestidad". La verdadera respuesta la encontramos en el mismo *Liber Razielis* cuando se atribuye el encargo de la obra a Alfonso X:

> «Et ideo sit benedictum suum sanctum nomen et laudabile quia dignatus fuit dare nobis in terra in nostro tempore dominum iusticie, que est cognitor boni et sobrietatis et est pius et requisitor et amator philosophie et omnium aliarum scientiarium. Et iste est dominus Alfonsus, Dei gracia illustris rexd Castelle, Legionis, Toleti, Gallecie, Sebellie, Cordube, Murcie, Jahen, Algarbe et Badaioz, filius illustris regis domini Fernandi et regine domine Beatricis qui semper laboravit ut posset sustinere iusticiam et exaltare, illuminare et perficere seu adimplere maximum defectum et ignorantiam illorum qui dixerunt sapientes et philosophe que nunc eveniant in nostro tempore. Et posuit iuxta se libros philosophorum et homines sapientes qui aliquando in eis intelligebant faciendo eis graciam et mercedem. Et ipsi transferebant semper propter suum preceptum libros meliores et perfectiores cuiuslibet artis et sciencie in quacumque lingua fuissent compositi convirtendo eos in linguam castellanam. Unde predictus dominus noster Rex cum ad manus eius pervenit ita nobilis et preciosus liber, sicut est Çeffer Raziel, quod vult dicere in ebrayco volumen secretorum Dei»[17].

Podemos suponer más razonable esta segunda posibilidad, que nos lleva directamente hacia el hecho de que el *Liber Razielis* fuera valorado negativamente desde el punto de vista religioso que Barrientos representa. Y, con él, también otros textos alfonsíes como el *Libro de astromagia*, cuya dependencia ha sido apuntada, entre otros, por Darby[18], Vaccaro[19] y D'Agostino[20], y el *Libro de las formas y de las ymágenes*, cuyas relaciones han sido estudiadas más recientemente por Alejandro García Avilés[21].

Independientemente de que nuestra hipótesis sea correcta, lo cierto es que el libro de Raziel resultaba especialmente molesto y el ejemplo de Barrientos llevándolo a la hoguera[22] debió cundir, sobre todo vistos los resultados, pues no se conserva ninguna versión castellana, si exceptuamos los capítulos incluidos en los textos alfonsíes que antes mencionábamos. Cabe preguntarse, pues, qué razones de peso hicieron que se desatara tal persecución, que hemos de suponer, ya que a pesar de ser España la cuna de la más amplia recopilación de libros atribuidos a Raziel, si hemos de dar el debido crédito a las afirmaciones de Barrientos, nos venimos a encontrar con la total ausencia de ejemplares en nuestro territorio, exceptuando lo recopilado en los textos citados con antelación y las huellas que puedan quedar en otros libros de magia.

Ahora bien, antes de definir qué podía preocupar tanto de esta supuesta tradición mágica, hemos de tener en cuenta que el *Liber Razielis* alfonsí es un compendio y que además arranca de una atribución de tintes legendarios que había de ser usada como garante de autenticidad —lo mismo que ocurre con los nombres de Salomón o de Hermes—, permitiendo aseverar que se trata de un libro verdadero. Discernir, ante tal estado de cosas, cuál de los textos contenidos en la obra puede ser, si es que alguno lo es, el heredero de una verdadera tradición legendaria no es tarea fácil. La cuestión no sería pertinente para nosotros de no ser porque el mismo Barrientos nos hace un resumen muy concreto, que puede servir de guía para comprender la naturaleza de la obra perseguida.

Es cierto, por otro lado, que las prácticas mágicas repudiadas por nuestro tratadista abarcan temas abordados por los diferentes libros contenidos en la antología: desde la magia talismánica hasta los sahumerios y las filacterias. Sin embargo, al hablar de *Raziel*, como en parte ya vimos, aparece una descripción muy precisa:

> «Çerca del nasçimiento o dependençia de la arte mágica ay diversas et varias opiniones, pero por evitar prolixidat non porné aquí salvo aquella que más afirman los doctores d'esta sçiençia reprovada, los quales tienen et creen que esta arte mágica ovo nasçimiento et dependençia de un fijo de los de Adam, el qual afirman que la deprendió del ángel que guardava el Paraýso Terrenal et,

> después, de aquel fijo de Adam proçedió a los otros desçendientes fasta el día de oy, en grande pestilençia et ensuziamiento del linaje humanal. Lo qual, dizen que acaesçió en esta manera: que después que Adam conosçió su vejez et la brevedat de su vida, enbió uno de sus fijos al Paraýso Terrenal para que demandase al ángel alguna cosa del Árbol de la Vida, para que comiendo de aquello reparase su flaqueza. Et yendo el fijo al ángel, segunt le avía mandado Adam, dióle el ángel un ramo del Árbol de la Vida, el qual ramo plantó Adam, segunt ellos dizen, et cresçió en tanto que después se fizo d'él la cruz en que fue cruçificado nuestro Salvador, et demás d'esto dizen [...] qu'el dicho ángel enseñó al fijo de Adam esta arte mágica, por la qual pudiese et sopiese llamar a los buenos ángeles para bien fazer, et a los malos para mal obrar. Et de aquesta doctrina afirman que ovo nasçimiento aquel libro que se llama «Raziel», por quanto llamavan así al ángel guardador del Paraýso que esta arte enseñó [...], pero algunos otros de los dichos auctores d'esta sçiençia dizen que non es aquel ángel el que enseñó esto al fijo de Adam, salvo otro spíritu que encontró el dicho fijo de Adam quando bolbía del Paraýso Terrenal, el qual dizen que dio este libro al fijo de Adam […]. Et puesto que todos los otros libros de esta arte non tengan eficaçia, nin sean fundados sobre razones naturales, pero aqueste libro Raziel, afirman los actores d'esta sçiençia, que es fundado sobre razones naturales, et fúndanlo en esta manera diziendo que en cada una de las espheras çelestes ay intelligençias o ángeles diversos deputados a diversos ofiçios et operaçiones, segunt que en la tierra ay diversos ofiçios et ofiçiales, deputados d'ellos en corte, d'ellos en las çibdades et villas et logares en los quales ofiçios unos tienen jurisdición sobre otros [...]. Et por esta vía [...] afirman los dichos doctores que ay estos ofiçios et dignidades en cada una de las espheras çelestes et de aquí fundan et afirman que qualquier que sopiere conosçer los nonbres de los dichos ángeles et los ofiçios et dignidades a que son deputados, et los sopiere llamar [...], que vernán et responderán et revelarán los secretos et cosas advenideras [...], et de aquí concluyen que este libro et la sçiençia en él contenida es fundada sobre razones naturales, el qual fundamento es falso, et de ninguna eficaçia»[23].

Cuadro que nos conduce exclusivamente hacia el libro sexto, el *Liber caelorum*, que resulta guardar una estrecha relación con el *Sefer Ha-Razim*. A lo cual hay que añadir el hecho de que se indique, como ya pudimos constatar, la presencia de oraciones devotas, entremezcladas con otras que no lo son, lo cual nos permite deducir que el libro al que hace referencia respondería más bien a la estructura que presentan los mss. de Alnwick Castle 585 y 596, que son, respectivamente, traducciones al italiano y al inglés.

Una orientación similar la encontramos en las primeras referencias que se conocen de la obra y que provienen de la descripción realizada por Pedro de Cornualles en que se alude a un libro atribuido a Raziel que Pedro Alfonso mencionó en su *Humanum proficuum*. Es una lástima que esta obra no llegara a nuestros días, pues podría aclarar algunos aspectos importantes, que quedan sólo esbozados en lo que indica Cornualles, pero que permiten suponer que la base cabalística y de invocación a los ángeles podría ya estar entremezclada con otras tradiciones, como las alquímicas:

> «liber [...] de quo Petrus Alphonsi [...] loquitur discipulo suo querenti ad eo que essent nomina angelorum illorum que invocata valerent ad mutando ea que ex elementis fiunt in alia et metalla in alia, ita dicens: Hoc facillime potes scire si librum quem secreta secretorum apellant valeas invenire, quem sapientes Judei dicunt Seth filio Adam Rasielem angelum revelasse, atque angelorum nomina et dei precipua scripta esse»[24].

Podemos deducir, pues, que el libro de Raziel recoge verdaderamente tradiciones astrológicas muy antiguas que habían pasado a occidente a través de España por influencia de las culturas semitas. Aún queda mucho por dilucidar sobre las relaciones del texto con el ámbito alejandrino y con las tradiciones astrológicas y mágicas no sólo hebreas, sino también mesopotámicas, egipcias, griegas e hindúes. Lo cierto es que la constante de la mayor parte de este tipo de textos supone generalmente una ampliación de las variables más elementales que conocemos de la astrología, es

decir, que no sólo se combinan la eclíptica, el zodiaco, los aspectos, las casas y los movimientos planetarios. No se trata de un juego entre la trayectoria del sol y su paso por las diferentes constelaciones de estrellas fijas, a las que se unen los movimientos «errantes» de los planetas y las relaciones geométricas que se establecen entre ellos y los principales puntos de referencia, con las especiales técnicas de estudio de revoluciones y natividades o natalicios —en definitiva, la tradición astrológica que ha llegado hasta nuestros días—. Los tratados introducidos por las culturas semíticas aportan otros conceptos como el de los decanos y los paranatellonta[25], entrando en juego también elementos como los ángeles, las estaciones, los nombres de los días de la semana, etc. Éstos, independientemente de su origen y de la filiación ulterior con la cábala, el hermetismo, etc., o de su aplicación para formas de magia práctica, como elaboración de talismanes, encantamientos o cualquier otro uso, añaden, en definitiva, parámetros al mapa celeste. Esta tendencia sincretista no será privativa del *scriptorium* alfonsí, aunque sea una evidente característica de su *modus operandi*, y la podemos ver incluso en la reelaboración más tardía del *Sepher Razi'el* hebreo. Los textos, de esta manera, se convierten en compendios en los que se enumeran las correspondencias, a veces auténticas tablas de conversión entre descripciones del firmamento en las que los nombres cambian en los diferentes días y estaciones o según las relaciones que se establecen entre los diferentes astros. Se trata, por así decirlo, de topografías celestes destinadas a someter al caos a un orden casi imposible, constatando todas las regularidades, dando un nombre preciso a las diferentes manifestaciones observables a diario.

Esto implica dos cuestiones de gran interés. La primera, que tales estudios se introduzcan de forma casi paralela a los esfuerzos más puramente matemáticos por explicar los movimientos irregulares, lo que se plasma en las diferentes propuestas de epiciclos y deferentes para ajustar los movimientos retrógrados de los planetas a una mecánica regular del movimiento de las esferas[26]. Claro está, esto no se debe solamente al hecho de que tales discontinuidades fueran consideradas, al igual que sucede con la aparición repentina de cometas, de gran relevancia por su singularidad. Esto justifica la observación previa necesaria para haber inferido unas constantes de comportamiento que llevaron después al intento de formular teorías que dieran cuenta de los hechos. La consecuencia fundamental es que tanto lo que consideramos desarrollo astronómico como el astrológico van a centrar en buena medida sus esfuerzos hacia el común objetivo de resolver estos enigmas. Sin embargo, no hay que olvidar que la astrología no sólo habla de grandes acontecimientos, algo que podría interesar de manera especial a los mecenas de esta disciplina, sino que tiende a dar cuenta en modo particular de lo cotidiano, lo cual es especialmente importante durante todo el período medieval, si consideramos la trascendencia que para el sustancialismo sígnico tiene la relación macrocosmos-microcosmos.

En segundo lugar, vamos a encontrar una tendencia a sintetizar todo este tipo de saberes durante el período final de la Edad Media; pero esto no va a suceder de manera uniforme y el proceso no va a estar exento de problemas. De entrada, porque la astrología presenta confines muy poco diferenciados con las prácticas mágicas (y no en vano, la misma etimología de "magia" está relacionada con este tipo de conocimiento[27]). Además, las prácticas astrológicas, al ir enriqueciéndose, ampliándose y entremezclándose con otras prácticas esotéricas y creencias religiosas y místicas, van a permitir un uso progresivamente mayor hacia todo lo cotidiano. Lo cual justifica la variada estructura de textos como el segundo de los libros de Raziel[28], el *Libro del Ala* —cuyas relaciones con el *Libro de las formas* alfonsí y con el *Livre des secrez de nature* ha estudiado García Avilés[29]—, que versa sobre las virtudes de las piedras (primera ala[30]), hierbas (segunda ala[31]), los animales (tercer ala[32]), entre los que se incluyen sus cuatro naturalezas, de fuego —ángel, espíritu, alma, vientos, fantasma, demonio—, de aire —águila, buitre, halcón, tórtola, abubilla, ibis—, de agua —ballena, delfín, cangrejo, sepia, morena, rana—, de tierra —león, elefante ciervo, gato, comadreja, topo— y, para concluir, las *semiforas*[33], donde se describen las letras del alfabeto hebreo y sus propiedades (cuarta ala[34]). Sin embargo, lo que sorprende es que ya existe un programa

específico que atraviesa el texto, una organización que ensambla las tradiciones convergentes, rechinando solamente en el número de las *semiforas*, veintidós, que diverge de los 24 componentes enumerados en cada una de las otras partes. Tal vez porque en la base estuvieran las veinticuatro letras fundamentales del alfabeto griego —que, asimismo, por coincidencia, se adaptan mejor a la organización astrológica subyacente—, hecho que encontraría mayor correspondencia con las fuentes que hasta ahora se han indicado[35]. Pero lo que prevalece, en cualquier caso, es una asimilación a la óptica del esoterismo hebreo, supeditando los diversos componentes a las propias prácticas religiosas; así, se intercalan las virtudes de las hierbas con el uso de sahumerios dedicados a determinados ángeles, o se apela a Hermes en el mismo contexto en que se habla de Salomón y Raziel.

Bien, pues todo esto hay que considerarlo en un entorno específico en que ya el mismo saber astrológico menos heterodoxo venía mostrando claros signos de estar ampliando sus principios y, paralelamente, su aplicación práctica. Un buen ejemplo lo hallamos en este curioso pasaje del libro *Sobre la carta natal* de Abraham Ben Ezra:

> «Según Hermes, el lugar de la Luna a la hora de la infusión del esperma en la matriz, será el Ascendente de la natividad, y el Ascendente de la concepción es la posición de la Luna en el nacimiento. Lo cual se ha comprobado que es verdad, excepto que el nacimiento tenga lugar en el 7º o 11º mes.
>
> Los profesionales de la Astronomía atribuyen el mes primero a partir del momento de la concepción a Saturno, dado que éste rige la fuerza retentiva del semen. El segundo mes, a Júpiter, puesto que éste induce al crecimiento del semen. El tercero lo atribuyen a Marte, pues aumenta el calor y el movimiento. El cuarto al Sol, que dispone la vida espiritual en el corazón. El quinto a Venus, que forma las líneas corporales, la belleza y los miembros. El sexto a Mercurio, que separa o distribuye los diversos miembros, unidos hasta ese momento. El séptimo a la Luna, que es indicadora de la forma y la medida: y sucede que el nacido en este mes, vive, pero no mucho tiempo, y apenas nace ninguno que no tenga algún defecto en dicho mes. El octavo de nuevo se dedica a Saturno, como el primero, que hace salir el feto, y si por el movimiento del ánima, o un accidente del cuerpo, la gestante da a luz en este mes, lo mismo ésta que el feto quedarán privados de la vida. Igualmente, se atribuye el noveno a Júpiter, en el cual nacen la mayoría. También hay nacimientos en el mes décimo, dado que Marte gobierna el movimiento del que se encuentra en este mes. Los hay también que vienen al mundo en el mes undécimo, pero muy raros, uno entre mil»[36].

No resulta, pues, extraño, encontrar correspondencias aisladas entre las diferentes obras, lo cual hace difícil el rastreo de las fuentes hasta que no se realicen estudios filológicos serios en torno a los diferentes textos. Así, vemos cómo en *Astromagia* se dice:

> «El nombre del día martes en la témpora primera es Saryón, en la segunda es Oaoguarnedán, en la tercera Pizranella e en la quarta es Aglagamusth, in alio Aguaglamuth»[37].

Aunque en este punto, así como para el contexto de este apartado, la fuente es el *Liber Razielis*, encontramos una perfecta correspondencia en el *Sepher Razi'el* hebreo, donde se puede leer en la reciente traducción inglesa:

> «The name in the third day of de week of de first season is Sheriyachetz. In the second, it is Qoheberenedeh. In the third, it is Phezeren. In the fourth, it is Hegelomoth»[38].

Ahora bien, lo que en realidad nos interesa de la genealogía del libro pasa, pues, por su asimilación a la cultura medieval, a partir de unas claves que se vieron favorecidas por la filosofía escolástica y por la asimilación que el cristianismo realiza de la cosmología aristotélica. Es decir, que

lo que va a ser fundamental aquí no es tanto el hecho de que se identifique a los ángeles y a los arcángeles con planetas o estrellas, o que se los invoque bajo diferentes nombres dependiendo de su posición zodiacal. Lo que Barrientos y sus contemporáneos podían leer en el texto era la concepción de base, es decir, el modelo heredado de Aristóteles a través, en especial, de Santo Tomás. La idea de un mundo celeste perfecto e incorruptible que se opone a un mundo sublunar sometido a la corrupción. O lo que es lo mismo, la interpretación cristianizada que espiritualiza las diferentes esferas, haciendo que sea la voluntad divina, la ley de Dios, el motor del que depende todo lo celeste, lo que explica los cambios y la mutabilidad terrestres: el desorden, el azar.

Si no dejamos de atender a esta perspectiva, podemos fácilmente comprender en qué consiste lo sacrílego de los diferentes libros de Raziel: compartir una determinada forma de entender el universo semejante a la asimilada por el cristianismo de la época, pertenecer a una tradición religiosa con un tronco común que apela a conocidos nombres sagrados, a oraciones devotas, etc. Sólo que sobre esa base, en torno a esas esferas tan dantescas, se añade una operación inversa: influir en lo celeste para que juegue a nuestro favor. Y esto, ya fuera mediante talismanes, ya fuera pronunciando el nombre correcto e invocando, ya fuera con oraciones, ponía patas arriba el edificio organicista que justificaba el completo modelo económico y social de los últimos siglos de la Edad Media. Pero tal circunstancia no es, ni mucho menos, casual. No tiene que extrañarnos el que hasta Alfonso X este tipo de creencias no supusiera un peligro. Para su universo sacralizado aún no se entrevé de forma sistemática un peligro en el diálogo con la naturaleza. El bien y el mal tienen sus líneas de correspondencias en el sustancialismo sígnico y lo importante es saber de qué lado se está. La intervención de los ángeles y la de los espíritus malignos son el motor de la corruptibilidad mundana y de su redención. Y como entonces el determinismo divino no se cuestiona, no va a ser necesario poner en duda el uso de las identidades: interpretar los signos divinos u operar con ellos en beneficio propio no es algo que deba forzosamente alarmar a la ortodoxia de la fe. A fin de cuentas, entre el uso de la astrología, la invocación a los ángeles y la plegaria no hay por qué ver grandes diferencias.

Comparar, desde este punto de vista, las razones alegadas por Barrientos para condenar la mayor parte de las prácticas mágicas con lo que se declara en la séptima *Partida* alfonsí en su título xxiii, de los agoreros, puede resultar esclarecedor: «Ley primera. Qué cosa es adeuinança e quantas maneras son della. Adeuinança tanto quiere dezir commo querer tomar el poder de Dios para saber las cosas que están por venir[39]». Sólo esto basta a Barrientos para condenar en bloque cualquier forma de magia, como ya indicábamos. Sin embargo, aquí esta premisa sólo sirve para diferenciar entre las formas ilícitas y las lícitas, como «la que se faze por arte de astronomía, que es vna de las siete artes liberales. Ésta segund el fuero de las leyes non es defendida de vsar a los que son maestros e la entienden verdadera mente. Porque los iuyzios e los asmamientos que se dan por esta arte son catados por el curso natural de las planetas e de las otras estrellas. E fueron tomadas de los libros de Tholomeo e de los otros sabidores que se trabaiaron de esta çiençia»[40].

Todo esto coincide con el hecho de que, a partir del siglo XII, empiezan progresivamente a dejarse sentir los síntomas de la aparición de la nueva clase burguesa, entonces emergente. Lo cual nos va a llevar a la consolidación de nuevas concepciones que progresivamente se irán asentando y desajustando el sistema. Una nueva forma de concebir la naturaleza va a ir abriéndose paso y los primeros síntomas los podemos encontrar en el emanacionismo y, sobre todo, en el neoplatonismo agustinista, el cual, como señala Juan Carlos Rodríguez, «no se puede identificar sin más con el platonismo laico, aunque sin duda aquél abra la brecha que posibilitará la tematización de éste»[41]. Una visión que incide sobre la forma de entender la realidad mundana en la que no sólo el libro sagrado es la ley, sino que la naturaleza también es voluntad de Dios, escritura directa en su criatura. Las cosas empiezan a tener valor propio, intrínseco, a reclamar sus reglas. O se las regulariza divinizándolas, haciéndolas depender de un nuevo orden armónico, o sometiéndolas,

supeditándolas a la vieja visión negativa.

No es casualidad que el mismo concepto de ley atraviese un similar recorrido, como analiza en *Naissance de la loi moderne* Michel Bastit, quien afirma:

> «Au *logos* grec semble s'être substitué la Parole divine qui s'exprime depuis le Sinaï jusqu'à la fin du Nouveau Testament. Dès son origine, cette Parole conçue comme un élément extérieur et transcendent qui descend dans le monde mais lui demeure étranger et semble s'y opposer. Les Hébreux qui la reçoivent, comme plus tarde certains chrétiens, voient dans l'affirmation divine une opposition au monde par où elle différait de façon brutale de toutes les traces d'immanentisme présentes dans la pensée grecque. Dans cette perspective, toute science est contenue dans la révélation qui vient contredire les données sensibles pour révéler le vrai sens des phénomènes. Il devient donc, non seulement inutile de se intéresser aux choses de ce monde, mais encore celles-ci, qui sont des créatures finies, sont trompeuses. Elles ne peuvent nous indiquer ce qui est bien, elles peuvent seulement égarer nos sens et notre esprit en le détournant de sa fin. Il s'ensuit que la révélation est un commandement qui, en raison de son origine transcendante, est détaché du monde et a pour fin d'en détacher celui qui lui obéit afin de la faire vivre non plus selon la nature, mai selon la volonté divine»[42].

Esa situación de partida se va a ver modificada a partir del siglo XII tanto por la renovación del agustinismo como por la retoma del pensamiento aristotélico que el tomismo lleva a cabo. Sin embargo, este fenómeno de regreso hacia las cosas, de una nueva forma de afrontar los hechos y la naturaleza, viene a ser la consecuencia de una realidad social que estaba cambiando en todos sus niveles, a partir del económico. Es decir, que lo determinante no van a ser las fuentes, ni la evolución individual de las diferentes áreas de conocimiento. El pensamiento y la cultura se van a renovar en bloque y la brecha se va a producir en el mismo punto en los diferentes niveles. No tanto el concepto de movimiento, como proponía Thomas Kuhn, sino la identidad signo-sustancia, en un primer momento, y la «forma sustancial», tal y como la formula la escolástica, en última instancia. Es decir, las bases en que se sustenta el viejo concepto de sujeto, que es lo que verdaderamente va a entrar en decadencia y va a modificar la diferente percepción de la realidad.

Aquí se inscribe el hecho de que de pronto, esas correspondencias sígnicas van a empezar a suponer la posibilidad de intentar modificar la naturaleza de las cosas, de ejercer un control directo sobre ellas. Ya no se trata de saber los designios de la providencia y de prevenirse o acatarlos de una determinada manera. No se trata de buscar el favor de aquello que mueve el orden mundano, que es el celeste, reproduciendo, por ejemplo sus signos en las piedras. Y este cambio de interpretación pasa por la renovación neoplatónica, por la nueva formulación del concepto, que presupone la expresión de una esencia interna, la afirmación de un valor intrínseco del que están dotadas las cosas, destinada, como indica Juan Carlos Rodríguez, a consolidar, en oposición al escolasticismo, una *jerarquía de las almas* que oponer a la *jerarquía de sangres* feudal[43].

De ahí, pues, que ya con Barrientos la situación se invierta respecto a lo que hemos visto en las *Partidas*. Ahora será el primer presupuesto, la definición de "adivinar", lo verdaderamente sospechoso, mientras que la mayor parte de las creencias nigrománticas sean juzgadas simplemente como falsas y negadas tanto por razones naturales como por razones teológicas. La principal consecuencia de todo esto va a influir directamente en la forma en que se va a instrumentalizar lo mágico en lo literario, que va a ser, a fin de cuentas, la evolución inversa a lo que encontraremos en el aporte de todas estas creencias al pensamiento y la filosofía humanista, sobre todo al neoplatonismo[44]. Es decir, que precisamente el nuevo estereotipo que se crea de la magia, como reacción a las ideas renacentistas, revela en sus mismas bases las razones por las que estas ideas provocan tanto temor a la ortodoxia cultural de la época. Precisamente, porque al tocar desde su centro la idea del control de la naturaleza y de la expresión de la propia voluntad se convierte en

fácil presa de la caricaturización de los principios contra los que la perspectiva organicista —que acabará usando también la base animista, aunque invirtiéndola— lucha en estos momentos. Ahora bien, cuando se formulen sus argumentos sobre el tema vamos a percibir enseguida que se vinculan con gran frecuencia con el problema del libre albedrío, con la fortuna, con el azar. En definitiva, con todo aquello que escapa al control del hombre y que, al menos hasta el barroco[45], se trataba de regularizar a partir del orden divino como contrapuesto al desorden, tan diabólico, provocado por el intento de alterarlo. Lo cual se puede constatar en todas las burlas y las invectivas quevedescas hacia lo mágico, desde el primer capítulo de *El Buscón* hasta su poesía satírica. Circunstancia que corre paralela al éxito, a partir del barroco, del tema faustiano, del cual existen manifestaciones medievales que, sin embargo, presentan distinta intencionalidad y significado[46]. En este sentido, una obra como *El mágico prodigioso* de Calderón habría que leerla a la luz de *La vida es sueño* y, sobre todo, del auto sacramental *El gran teatro del mundo*. Precisamente, porque la versión que se da en este momento del tópico de la *scena vitae* va a significar la llamada al orden propuesto, a la aceptación de la función que Dios ha dado a las cosas. Tal vez por todas estas razones, no se halle muy lejos la figura de Cipriano a la de Don Juan[47], aunque las vicisitudes de los mitos que éstos representan vayan a sufrir desarrollos muy dispares en los sucesivos períodos históricos. Es, en cualquier caso, significativo que el momento crucial de la obra apele al libre albedrío:

«DEMONIO Si una ciencia peregrina
en ti su poder esfuerza
¿cómo has de vencer, Justina,
si inclina con tanta fuerza
que fuerza al paso se inclina?
Sabiéndome yo ayudar
JUSTINA del libre albedrío mío
Forzárale mi pesar.
DEMONIO No fuera libre albedrío
JUSTINA si se dejara forzar»[48].

El devenir sucesivo de la magia está condicionado por la aceptación de las leyes naturales, es decir, por las circunstancias que determinaron, como primer síntoma, la prohibición de los autos sacramentales y la decadencia de las comedias de magos en el XVIII. Sobre todo porque ahora el azar, el caos, hay que someterlo a otro tipo de razón. El interés de la magia decae y no se recupera de forma manifiesta hasta la llegada del romanticismo, que va a suponer la traslación definitiva de la magia al ámbito de la fantasía. Y lo hará precisamente porque la oposición alma/razón en claves románticas trata de reivindicar la imposibilidad de la experiencia para dar cuenta de todo lo acontecido. Lo cual generará una tendencia inversa, desde una perspectiva positivista, que hará que el argumento se mantenga vivo, aunque ya en otras coordenadas. Así, paralelamente, asistiremos a su resurgimiento en creencias, como las teosóficas, que tratan de integrar lo mágico como parte de un universo científico, el del espíritu, aún inexplorado. Algo que quizás testimonie, mejor que nadie en España, Juan Valera en sus numerosas reflexiones sobre este tema, que quedan bien glosadas en la siguiente afirmación en torno a la metafísica y al budismo esotérico:

> «En tal disposición de ánimo deben de estar todas esas sociedades teosóficas que se han establecido por el mundo [...]. Hasta hoy, ni con budismo esotérico ni sin él han hallado a Dios; pero le andan buscando por la ciencia.»[49].

Ideas todas que tendrán su incidencia en lo literario, pero que habrá que estudiar detenidamente en sus concretos desarrollos, en función de las determinadas bases ideológicas que las generan y atendiendo a las diferentes peculiaridades que manifiestan.

Raziel inaugura, por lo tanto, un mito cuyo recorrido se diluye a lo largo de su historia y del que hemos querido dejar constancia, en estas páginas, expresando su significado específico a partir de la sociedad y de la cultura en que tiene su origen y de los valores que adquiere en cada modelo ideológico al que se adapta. La magia de esa otra historia que nos lleva hacia los modernos espacios de la fantasía literaria forma parte de otro episodio, aquí sólo esbozado, en el que aún quedan muchas cuestiones que abordar.

Notas

[1] Creo que no va a ser necesario ahora entrar en detalles de discusión teórica para sugerir desde estas páginas que es distinta la función de lo maravilloso en un cuento infantil y en una novela gótica, de la misma forma que también lo va a ser en una narración hagiográfica medieval respecto a una novela del realismo mágico. Es decir, que el esfuerzo para obtener un resultado *parecido*, sometido a unas supuestas idénticas constantes, se va a conseguir de manera estructuralmente distinta dependiendo, además, de factores que no se pueden deducir de las características formales del texto y que tampoco se pueden achacar exclusivamente a las diferencias de géneros. Esto es, la inserción de lo maravilloso en una novela o un relato realista va a conllevar un esfuerzo de cotidianización de lo que concebimos como imposible, y que el lector sigue aceptando como tal, entrando en lo absurdo o forzando la interpretación en lo metafórico. Para la novela gótica, el esfuerzo consiste en hacer vivir esa realidad imposible como una instancia pura, trascendente, donde el valor simbólico comunica de manera pura por encima de lo empírico. En una hagiografía también existe una necesidad de creer, pero ésta se da de manera completamente distinta, es decir, el milagro hay que creerlo como acontecimiento, seguramente como realidad más auténtica de la experiencia engañosa, con toda una serie de variantes que van a cambiar desde la edad media hasta los siglos XVII y XVIII.

[2] *Vid*. Rosalba Campra, «Il fantastico: una isotopia della trasgressione», en *Strumenti critici*, xv, 2 (junio de 1981), pp. 199-231. En las citas seguimos la traducción española en «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en *Teorías de lo fantástico*, Introducción, compilación de textos y bibliografía por David Roas, Madrid, 2001, Arco/Libros, col. Lecturas, 2001. Dicha traducción presenta, de acuerdo con la autora, algunas actualizaciones terminológicas y añadidos siguiendo R. Campra, *Territori delle finzioni, Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

[3] *Ibíd*., pp. 174-5.

[4] Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 196.

[5] Y más o menos vinculadas con antiguos cultos egipcios fusionados a través de la convivencia cultural en Alejandría, tradición a la que los textos que las recogen apelan y que tal vez habría que dejar de considerar como un recurso protocolario para darles una falsa imagen legendaria. Esto puede resultar válido para los sucesivos grimorios tan difundidos a partir del siglo XVI, pero no para los antiguos tratados difundidos durante la época medieval, por muy espúreos y sincréticos que puedan parecernos. El que parte de estas leyendas y tradiciones mágicas, al igual que curiosamente también el desarrollo del mismo cristianismo, tengan raíces que se pueden asociar a tal ámbito cultural es una hipótesis hacia la que convergen algunos serios estudios actuales.

[6] Existe una edición de dicho texto en *Anales salmantinos I*, «Vida y obras de Lope de Barrientos», edición de Luis G. A. de Getino, Salamanca, 1932.

[7] Lope de Barrientos, *Op. cit.*, p. 166.

[8] No es casualidad que importantes ciudades asociadas a una fuerte tradición de prácticas mágicas como Toledo, Praga, Turín, Lyon, etc., hayan tenido una importante población judía. Es evidente que el romanticismo potenció la fama histórica dotándola de un carácter legendario. Por otra parte, conviene observar cómo los rasgos fisonómicos con que se ha representado habitualmente al mago parecen claramente inspirados en la imagen del hebreo.

[9] Sobre el *Libro de Raziel,* véase la información aportada en el capítulo introductorio «Raziel: astrología, cabala e alchimia» en Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 25-41. Más información aparecerá en un estudio actualmente en preparación que aparecerá en el número 6 de *Artifara* acompañando a la traducción italiana del texto y analizando las principales diferencias entre los manuscritos latinos del s. XV y la más conocida línea hebrea del XVII.

[10] Lope de Barrientos, *Op. cit.*, p. 112. El subrayado es nuestro.

[11] Importantes diferencias en el contenido se presentan en las versiones latinas (mss. Vaticano -ms. Reg. Lat. 1300- y R 105 de la Biblioteca Ambrosiana de Milán) y sus posteriores traducciones (mss. Alnwick Castle 596, Sloane 3826, 3847, etc.), como en las ediciones hebreas del siglo s. XVIII. Para una información más detallada, *vid*. Lope de Barrientos, *Op. cit.*, p. 70, nota 42.

[12] Para los testimonios literarios que reproducen una cita en que se resume el contenido del *Libro de Raziel* en el *Humanum proficuum* de Pedro Alfonso *vid*. Lope de Barrientos, *Op. cit.*, p. 33. Más adelante volveremos a esta cuestión en el presente artículo.

[13] *Ibídem*, pp. 33-6.

[14] La cita pertenece a la tesis de Pablo César Moya, *Transgresión y ejemplaridad en la narrativa sacralizada de la Edad Media*, U.N.E.D., 1997, p. 39. Una exposición más detallada del mismo autor en torno a lo mágico en la literatura española medieval la encontramos en *Los siervos del demonio: aproximación a la narrativa medieval*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia , 2000.

[15] Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, edizione di Fernando Martínez de Carnero, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 116.

[16] *Ibíd*. p. 74.

[17] Vat. Reg. lat 1300, fol. 1r

[18] Tesis doctoral de G. O. S. Darby, *An Astrological Manuscript of Alfonso X*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1932, pp. 71-73.

[19] Anna Maria Vaccaro, *Kancaf el Yndio, sulle ventotto mansioni lunari*, Montaina, Palermo, 1959.

[20] *Vid*. «La cabala e il *'Libro de Raziel'*», in Alfonso X el Sabio, *Astromagia*, a cura di Alfonso D'Agostino, Napoli, Luguori Editore, pp. 39-45.

[21] *Vid*. «Alfonso X y el Liber Razielis: imágenes de la magia astral judía en el scriptorium alfonsí», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 1997, pp. 21-39.

[22] Creo que corresponde al padre Getino la benevolencia de afirmar que el ejemplar de Enrique de Villena no fue quemado, lo cual seguramente deduce del hecho de que hable de él en su tratado. Otros autores siguen dando por buena la suposición. Creo que es obvio que Barrientos debía conocer perfectamente el texto y no necesitaba tener una copia en sus manos para ilustrar su contenido. Si nos atenemos a sus palabras, la obra acabó en el fuego siguiendo las órdenes del rey: "lo qual yo puse en execución en presençia de algunos tus servidores" (*Op. cit.*, p. 112).

[23] *Op. cit.*, pp. 110-14.

[24] *Cfr*. R. H. W. Hundt, *Studies in Medieval History presented to F. A. Powike*, 1948, p. 151.

[25] Los decanos, 36 divinidades mediadoras, rigen en sus diferentes manifestaciones a los signos zodiacales en una organización tripartita en la que cada área se divide, a su vez, en diez días o grados. Los paranatellontas son las constelaciones que surgen o se ponen en el horizonte al mismo tiempo que los signos del zodiaco. Las primeras manifestaciones de este tipo de mapa estelar aparecen ya apuntadas en Hesíodo, aunque no hay una constatación completa hasta Eudoxo de Cnido. Los origenes de esta tradición son muy complejos, según apunta D'Agostino en su excelente introducción a *Astromagia* (*Vid*. «Albumasar: decani e paranatellonta», in *Op. cit.*, pp. 31-39).

[26] Para una explicación general de los diferentes desarrollos teóricos de epiciclos y deferentes *vid*. Thomas S. Kuhn, *La revolución copernicana*, Barcelona, Folio, 2000.

[27] No es causalidad que el sentido de "mago" siempre se haya matizado en el episodio de la adoración en Mateo 2. Baste, como muestra, la definición que da Sebastián de Covarruvias en su *Tesoro de la lengua castellana*: «Esta palabra es pérsica y vale tanto como sabio o filósofo. Los magos que vinieron guiados de la estrella de hazia las partes orientales a Belén, a adorar al niño Dios, Redentor Nuestro, en algunas partes se llaman reyes, por quanto en aquellas provincias lo eran los sabios, y assí éstos no eran encantadores, como en otra significación se llaman magos los que por arte mágica, ayudados del demonio, permitiéndolo Dios, hazen algunas cosas que parecen exceder a lo ordinario de la naturaleza. Tales fueron los magos de Faraón, y son todos los que usan el arte mágica, condenada y reprovada».

[28] La división en capítulos del *Liber Razielis* es la siguiente: «Primus liber dicitur clavis. S*ec*und*u*s dicitur Ala. Tertius dicitur Thymiama. Quartus dicitur liber tempor*um*. Qui*n*tus dicitur liber mundicie et abstinencia. Sextus dicitur liber samayn, quod vult dicere liber celorum. Septimus dicitur liber magice quia loquitur de virtutibus ymaginum» (Vat. Reg. lat 1300, fol. 3v).

[29] *Op. cit.*, pp. 32-6. Las relaciones entre el capítulo octavo del Libro de las formas y la primera parte del *Libro del Ala* son evidentes, por lo que su filiación con el *Livre du secrez de nature* y el resto de los lapidarios griegos es indiscutible. Ahora bien, el hecho de que la fuente de transmisión alfonsí partiera de un texto griego, a pesar de lo que afirma la obra francesa, no me parece tan seguro, sobre todo si consideramos que contenidos esotéricos similares se hallan en obras como *Sirr al-asrâr* –Poridat de poridades-, cuya parte final (tanto en la versión breve, que es la seguida por la traducción española, como en la versión completa que se transmitiría, sobre todo, mediante la traducción hebrea, *Sod ha-sodot*) es también un lapidario, más breve y con distinta estructura, pero con algunas aisladas coincidencias, como la de atribuir a las propiedades del heliotropo el conferir la invisibilidad. Conviene no olvidar, además, que los lapidarios cuentan ya con una fuente importante en Plinio el Viejo, en su *Naturalis Historia*, cap. XXXVII

[30] f. 21r-25 v.

[31] f. 25v-30v.

[32] f. 30v-36v.

[33] Son los nombres sagrados o, como define este mismo libro: «semiforas, quod significat nomen mágnum perfectum» (f. 11r). Algunos textos, como *Las Siete edades del mundo* de Pablo de Santa María, identifican *semiforas* con el tetragrámaton. En hebreo, *shem hemaphoras*.

[34] f. 36v-37 v.

[35] *Vid*. Alejandro García Avilés, *op. cit.*, pp. 35-6.

[36] Messahallah-Ben Ezra, *Textos astrológicos medievales*, traducción y notas de Demetrio Santos, Madrid, Barath, 1981, pp. 160-1.

[37] *Op. cit.*, p. 258.

[38] *Sepher Rezial Hemalach: The Book of the Angel Rezial*, edited and translated by Steve Savedow, York Beach, ME, Samuel Weiser, 2000, p. 24. Nótese, en los nombres de los ángeles, las correspondencias consonánticas, que los hacen aún reconocibles a pesar de los diferentes criterios de transcripción vocálica y del tiempo que media entre las versiones. Para la edición hebrea, *vid. Seffer Razi'el Hamalach*, P Shalom Pubns, 1980.

[39] *Cfr*. Alfonso X, *Siete partidas*, Sevilla, Meinardo Ungut e Estanislao Polono, 1491.

[40] *Ibidem*.

[41] *Vid*. Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990, p. 67.

[42] Michel Bastit, *Naissance de la loi moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Léviathan, 1990, p. 27.

[43] *Vid*. *Op. cit.*, pp. 66-111.

[44] Algunos de estos aspectos se encuentran analizados en mi introducción del *Tratado del divinar* de Barrientos, *op. cit.*, pp. 18-52.

[45] No podemos resumir en pocas líneas la complejidad del problema de la magia en el renacimiento y el barroco, pues requiere un tratamiento mucho más amplio que dejamos para otra ocasión.

[46] Es evidente que el tratamiento que da, por ejemplo, Don Juan Manuel en *El conde Lucanor*, Exemplo XI, lo que problematiza no es la práctica de la adivinación del futuro en sí, sino el comportamiento humano. Algunos aspectos históricos del tema de Fausto los he analizado en «Morsamor o la aventura de la fantasía», en *Estudios de estética y estilística*, Torino, Celid, 2001, pp. 81-114.

[47] Algunas consideraciones que he realizado desde este punto de vista sobre el personaje de Don Juan a lo largo de las diferentes obras literarias se hallan en «Una rosa nella tomba. Don Juan dalla corte al suburbio», en *Il convitato di pietra. Don Giovanni dalle origini al Romanticismo*, a cura di Monica Pavesio, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 217-37 y en «La poética de El estudiante de Salamanca», en *Estudios de estética y estilística*, Torino, Celid, 2001, pp. 31-70.

[48] *Cfr*. Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1985, p. 142.

[49] *Cfr*. «Notas a "La metafísica y la poesía"», en Juan Valera, *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1678.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Monographica, http://www.artifara.com/rivista1/testi/Raziel.asp

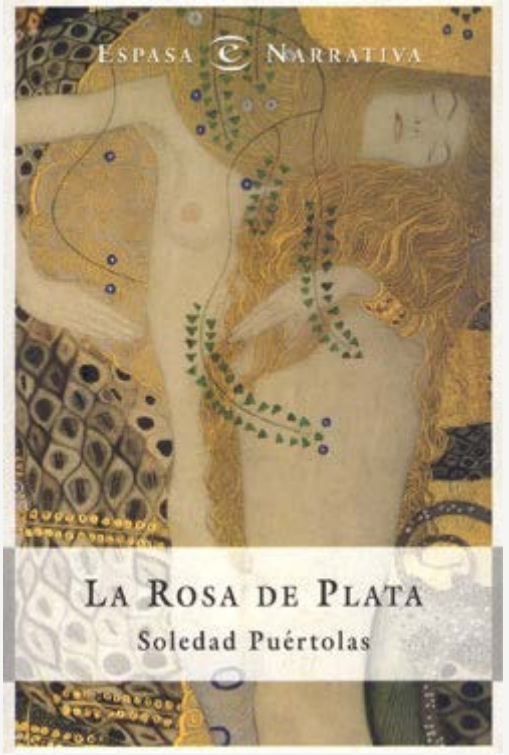
© Artifara

ISSN: 1594-378X

Il mito arturiano in Soledad Puértolas: la realtà della finzione magica

M. Consolata Pangallo

Una linea significativa frequentata da Soledad Puértolas nei suoi scritti è costituita dalle tematiche femminili, molto evidenti in romanzi come *Burdeos* (1986), *Una vida inesperada* (1997) e *Con mi madre* (2001), ed anche in racconti brevi come *La hija predilecta* (1996). I temi sono quasi sempre legati alla vita reale e alle esperienze del mondo contemporaneo, e all'inquietudine dell'esistenza; propongono, quindi, frammenti di vita, esperienze interiori, illusioni e delusioni, affetti e abbandoni.



Soledad Puértolas, La rosa de plata, *Madrid, Espasa-Calpe, 1999*

Non a caso, in una intervista rilasciata a Sara Beatriz Guardia la Puértolas parlando della sua vita dice: "*tomo la vida con desconcierto. […]. No soy de pasiones, soy de desconcierto. Soy una mujer con rara necesidad de buscar algo que me centre, que me equilibre. Hay personas que son muy integradas, que desde que nacen se sienten integradas en la sociedad y saben cuál es su sitio. Yo en cambio me siento bastante desplazada en ese sentido. Con la edad, con la literatura y los afectos que he conseguido tener, puedo decir que sí estoy a gusto, con todas las reservas. Pero me ha costado mucho*"[1].

E sempre nella stessa intervista, così descrive i suoi personaggi femminili: "*todos participan de esa sensación de extrañamiento. Buscan algo, no se sabe qué, y como no les es suficiente lo que la vida les ofrece, siempre sufren carencias. Son personajes insatisfechos, personajes que las respuestas que otros tienen no les vale demasiado*"[2].

Ne *La Rosa de Plata*[3], invece, l'autrice per sviluppare questi stessi temi sceglie una strada diversa, un materiale narrativo insolito rispetto ai suoi scritti precedenti e anche successivi. Questo romanzo propone innanzitutto un mondo fantastico, basato sulla magia, un ambiente di fate e incantesimi corredato da un lieto fine, e come tale lontano dalla realtà descritta negli altri romanzi che in genere sono popolati da personaggi e storie verisimili, con tracce di autobiografismo. Ne *La Rosa de Plata* il mondo narrativo è fortemente basato sulla magia, sulla fantasia, sull'immaginazione, tutto finisce bene e i desideri e la fantasia del lettore possono correre e sviluppare una loro storia parallela dove, se vogliamo, ogni lettrice donna può identificarsi con Ginevra, che ha trovato un equilibrio tra il suo profondo amore per Artù e quello, più passionale, per Lancillotto.

Oltre a questo ricorso al mondo fantastico, l'autrice modifica il suo modo narrativo consueto rivolgendosi al passato, e, in particolare, a un filone narrativo medievale ben preciso. I personaggi del romanzo coincidono infatti con quelli del ciclo bretone, e subiscono trasformazioni e attualizzazioni da parte dall'autrice, che li rielabora in un mondo nuovo corredandoli di una dimensione psicologica al femminile.

Offro qui, per comodità espositiva un breve riassunto della vicenda narrata in *La Rosa de Plata*: la fata Morgana ha rapito ed incarcerato nel suo castello sette fanciulle che avevano osato guardare (o parlare con) il suo amante Accalon de Gaula. Il re Artù, su consiglio del saggio Merlino, fa indire dei giochi al fine di reclutare sette cavalieri per la liberazione delle fanciulle. Nelle storie dei sette riscatti si inseriscono racconti secondari, di tenore magico e fantasioso. Compaiono incantesimi, streghe malvage e fate buone, e a muovere i fili della scacchiera troviamo la fata Morgana, il mago Merlino, re Artù, Ginevra (con il suo amore per Lancillotto) e la dama del Lago (Nimué). Attraverso un alternarsi di figure positive e negative si realizza gradualmente la liberazione delle fanciulle, una per volta.

All'interno del romanzo agiscono, oltre a Morgana, alcune figure positive che creano la possibilità della liberazione delle fanciulle. Oltre a Re Artù e al suo fidato consigliere Merlino troviamo sette cavalieri accomunati dall'astuzia, dal valore e dal coraggio; ma l'ausilio della magia è indispensabile per ottenere il riscatto delle fanciulle. Le sette ragazze possiedono ognuna un dono diverso e caratterizzante, si tratta di un aspetto "magico" in genere affidato o regalato loro da una fata al momento della nascita. Me le fate non sono tutte buone (come quelle in veste di aiutanti di Merlino che proteggono e aiutano le fanciulle), talvolta possono essere anche malvage (come la cosiddetta *doncella del lago*); le une e le altre, comunque, si alternano nell'operazione di riscatto delle fanciulle.

Soledad Puértolas, probabilmente, si serve di personaggi ripresi dal ciclo di re Artù perché noti ad un ampio pubblico e collegabili a vicende di guerra, di armi, ma soprattutto d'amore. Un profilo concernente l'ambito amoroso, squisitamente femminile, è presente, infatti, un po' in tutti i destinatari del messaggio narrativo, e va quindi a risvegliare desideri e sogni dei destinatari, alludendo a mondo possibile all'interno del quale è facile per ogni destinatario identificarsi entro una realtà affettiva da "favola". Un mondo, come si vede, ben lontano da quello reale nel quale non mancano gli aspetti negativi (sia della realtà in generale, dominata dalla violenza, dalle guerre; sia dal vissuto personale, in cui sono spesso presenti situazioni non esattamente felici o serene) e dove i personaggi appartenenti al ciclo bretone portano con sé, in una versione aggiornata, alcune caratteristiche del mondo che li ha creati. L'autrice rielabora queste caratteristiche aggiungendo aspetti nuovi, per fare in modo che essi rispecchino una visione della realtà estremamente attuale e tutta femminile.

Esaminiamo questi parallelismi e differenze: Morgana viene presentata da Soledad Puértolas come una maga malvagia che agisce sospinta dalla gelosia. Come abbiamo visto, essa rapisce e rinchiude nelle *mazmorras* del suo palazzo le sette fanciulle perché avevano osato parlare o volgere lo sguardo verso il suo amante Accalon de Gaula. Seguendo la tradizione medievale del ciclo bretone, anche in questo romanzo Morgana viene presentata come sorellastra di Artù.

È noto che nella tradizione dei testi medievali, questa maga nasce dapprima come figura positiva: così, nella sua prima apparizione verso la metà del XII secolo nella *Vita Merlini* di Geoffrey de Monmouth (1148), riveste i panni di una figura positiva che conosce le arti mediche delle erbe e possiede doni soprannaturali come gli spostamenti nello spazio. Anche Chrétien de Troyes presenta Morgana nei panni di personaggio positivo, figura benevola e generosa, e ne fissa alcuni tratti come la parentela con Artù, il legame con il regno di Avalon e la sua figura di "fata amante". È con Robert de Boron e il *Ciclo vulgato* (1235) che la maga appare per la prima volta con caratteristiche negative: è bella ma malvagia, e agisce intromettendosi tra Artù e Ginevra, spinta dalla gelosia verso quest'ultima. Con il *Tristano in prosa*, poi, nasce l'inimicizia tra Morgana e Artù, la maga diventa un personaggio vendicativo e sleale e, inoltre, carpisce le arti magiche a Merlino.

Da quel momento in poi Morgana appare generalmente come figura negativa, e così la presenta anche Soledad Puértolas ne *La Rosa de Plata*. Qui Morgana è una maga che agisce per gelosia, usando ogni mezzo a sua disposizione per ottenere ciò che vuole, compreso quello di incarcerare le

potenziali rivali. È una Morgana che si accanisce nel controllo delle sue rivali-prigioniere, ma solo fino ad un certo punto; infatti la malvagità viene poco a poco abbandonata, per lasciare spazio a una sorta di rassegnazione nel momento in cui Morgana si accorge che i cavalieri sono aiutati da personaggi positivi (Merlino, fate buone) e che le fanciulle stanno per essere riscattate. È una rassegnazione interiore, che non risponde a un cambiamento o un riscatto del personaggio, anzi: la maga non farà più nulla contro le nuove coppie, a patto che esse non svelino di essere riuscite a sfuggirle. Vuole mantenere il ruolo e la fama di malvagia anche quando non le interessa più esserlo, ma intende perlomeno salvare l'apparenza di cattiva.

La "rassegnazione" di Morgana si accentua nel corso della liberazione delle sette fanciulle: se al primo cavaliere viene imposta una battaglia che questi può vincere solo con l'aiuto della fata Iris e della magia, all'ultimo, invece, basta bussare alle porte del castello di Beale Regard perché sia liberata la fanciulla.

In occasione della liberazione della prima fanciulla (detta Naromí o *doncella del sueño infinito*), là dove il *caballero blanco* deve affrontare in sogno una battaglia con il primo guardiano delle prigioni, Morgana si dimostra soddisfatta per il fatto che Accalon sia rimasto estraneo al combattimento e aggiunge una nota di disinteresse: "*¿que me importa a mi de la doncella del sueño infinito? Que se la lleve este caballero cuanto antes y que se borren de esta sala las huellas de este duelo, del que tan pocos hemos sido testigo*" (p.44). Su consiglio di un saggio nano, la coppia può andare via, ma non deve "*contar a nadie esta hazaña, porque Morgana la negará y os la hará pagar cara*"(p.44). Quando poi il *caballero verde*, il secondo della serie, libera Alicantina (*la doncella que no se veía por fuera*), Morgana perentoriamente afferma: "*Que todo se haga en el más absoluto de los secretos*" (p.73). E infine, quando si realizzano gli ultimi riscatti, Morgana si limita a dire: "*que nadie haga ningún comentario*"(p.191).

Morgana, già lo abbiamo detto, è sorellastra di Artù e discepola di Merlino. Questi due personaggi vengono presentati da Soledad Puértolas con le loro caratteristiche positive (il re buono e il suo saggio consigliere), ma l'autrice aggiunge alle loro riflessioni sulla vita e sui rapporti personali aspetti e sfumature che riflettono un diverso modo di vedere le cose, (come ad esempio nel commento di Merlino alle scelte di Artù: "*te lo advertí, y luego hiciste tu santa voluntad, y yo no pude decir ni hacer nada, sólo permanecer a tu lado, si es que aún te soy de utilidad*", p.15). In definitiva, Merlino e Artù agiscono nel mondo di Soledad Puértolas come nella tradizione medievale, ma con l'aggiunta di aspetti e di particolari narrati che riflettono una visione attuale e al femminile della realtà, del tutto indipendente dall'appartenenza dei personaggi al sesso maschile o femminile.

La figura di Merino, si sa, è quella un mago saggio, consigliere di corte sino dai primi testi in cui appare. Nelle testimonianze di Geoffrey de Monmouth, infatti, il mago è presentato come consigliere di Artù e come educatore del re fanciullo. Nel *Ciclo vulgato* e *Post-Vulgato* si narra anche l'infelice storia d'amore di Merlino per Viviana (che in alcuni testi viene identificata con Niniana - Nimué - la cosiddetta dama del Lago). Costei convince Merlino a svelargli le sue arti magiche e, successivamente, con un incantesimo lo imprigiona in un cespuglio invisibile in un bosco (o, secondo un'altra versione, in una prigione nell'aria). Anche in questo caso Soledad Puértolas aggiunge al pensiero e alle caratteristiche esterne di Merlino alcune peculiarità "moderne": le sue osservazioni sull'amore vengono sempre considerate sagge come nella tradizione medievale, ma ad esse si aggiunge una certa "rassegnazione". Ciò è visibile, ad esempio, nel momento in cui Artù comunica a Merlino la sua preoccupazione per la situazione relativa a Nimué, ottenendo la seguente risposta di Merlino: "*Ahora soy yo el que podría advertirme a mí mismo y aconsejarme , pero sé muy bien cuál es mi destino y me plegaré a él. El tuyo es la gloria y la leyenda inmortal y, porque tú lo has querido así, aunque lo pudiste evitar, también el dolor. El mío es la vergüenza y la deshonra, y tampoco lo voy a evitar*" (p.17).

Per conto suo Artù, come molti dei personaggi appartenenti al ciclo bretone, trova raccontate le sue gesta, per la prima volta in modo ordinato, nella *Historia regum Britanniae* di Geoffrey de

Monmouth (1136). Egli è figlio di Uther Pendragón e Ygerna di Cornovaglia. Dall'unione tra i due, avvenuta con la collaborazione magica di Merlino, nasce Artù. A quindici anni questi viene eletto Re, e grazie alla spada Excalibur che lo protegge diventa un guerriero invincibile: ristabilisce la pace in Bretagna ed estende i suoi domini sino alla Norvegia, la Danimarca e la Gallia. In seguito sposa Ginevra, la donna più bella di Bretagna e fonda l'ordine dei cavalieri della tavola rotonda. Questi ultimi intraprendono imprese notevoli e si dedicano, tra l'altro, alla ricerca del Santo Graal. Durante un viaggio verso Roma, ad Artù giunge notizia del tradimento del nipote Mordred che seduce la sua sposa Ginevra. A seguito di ciò, Ginevra entra in convento, e Artù ferito si ritira nell'isola di Avalon dove verrà curato da Morgana. È, invece, la tradizione inaugurata da Chretien de Troyes ad introdurre il tema dell'amore tra Ginevra e Lancillotto.

Ritornando alla *Rosa de Plata*, possiamo notare come la figura di Artù rispecchi le principali caratteristiche del personaggio: uomo valoroso, re conquistatore, artefice di imprese gloriose con i cavalieri della tavola rotonda. Ma Soledad Puértolas introduce come tratto originale l'atteggiamento di Artù nei confronti di Ginevra.

Nella sua versione Artù non ostacola gli incontri di Ginevra con il suo amante, anzi, sospinto dall'amore per Ginevra e vedendo la sua sofferenza, fa cercare Lancillotto e lo porta da lei. Equilibrio che prevede incontri più o meno frequenti tra Ginevra e Lancillotto con la tacita approvazione di Artù che, in una immaginaria conversazione con Merlino, confessa: "*No sé si sabes que Lanzarote se ha hecho ermitaño […]. Sospecho, Merlín, que Ginebra va también algunas veces a visitar a Lanzarote, porque se ausenta del castillo sin darme ninguna excusa, incapaz de mentir. Yo tampoco le pregunto nada porque sé que ahora su amistad con Lanzarote es casi mística, ya que él se ha convertido en una especie de santo. ¿Qué mal puede haber en esas conversaciones? Todo lo contrario, porque Ginebra regresa más animosa y serena, más solícita con todos, como si se hubiera contagiado de la paz que dicen irradia Lanzarote* (p.260).

E veniamo alla regina Ginevra, che sin dalla *Historia Regum Britanniae* di Goffrey de Monmuth vive la sua passione per Lancillotto con sensi di colpa e grande difficoltà. La sua identità è segnata dal ruolo ufficiale di moglie di Artù e dall'amore trasgressivo per Lancillotto. Sebbene Ginevra provi sensi di colpa, la sua scelta passionale è pienamente consapevole.

Ne *La Rosa de Plata* la scelta di Ginevra diventa ancora più libera: la donna non prova più sensi di colpa, o, se ci sono, questi sono minimi. Ginevra vuole bene ad entrambi i suoi spasimanti: ad Artù che le ha insegnato ad amare e a Lancillotto per il quale prova una passione intensa. Insomma, qui Soledad Puértolas introduce nel personaggio Ginevra le caratteristiche di donna "saggia" che è consapevole sia del suo legame profondo con Artù sia della fugacità delle passioni, dal momento che essa nutre forti dubbi sulla possibilità che la sua passione per Lancillotto potrebbe durare nel caso di una unione definitiva: "*A veces imagino que me voy con Lanzarote del Lago a un país lejano. ¿Cuanto duraría la pasión? Quizá al cabo de los años, Lanzarote se pareciera al rey como es ahora mismo, quizá se volviera distante y melancólico. A lo mejor me falta fe. A lo mejor es que ya he vivido lo que tenía que vivir*" (p.253).

È il *Lancelot en prose* (1215-1235) a inaugurare la figura di Lancillotto. Secondo questa tradizione, alla morte del padre, la Dama del lago lo rapisce e lo alleva come suo figlio fino a quando, raggiunta la maggiore età, Lancillotto viene portato alla corte di Artù per ricevere l'investitura a cavaliere. Qui conosce Ginevra e se ne innamora. Morgana, per gelosia, si oppone all'amore tra Ginevra e Lancillotto. Per altro verso, la Dama del lago e Galeotto favoriscono gli incontri tra i due. Tradizionalmente, l'amore di Lancillotto per Ginevra è caratterizzato della sua fedeltà all'amata, tant'è che nella versione che si trova nella *Mort le roi Artu*, quando Ginevra viene condotta al rogo, sarà proprio Lancillotto a salvarla. E quando viene comunicata a Lancillotto la notizia della morte di Ginevra che, in realtà, si è ritirata in convento, egli si fa eremita e quattro anni dopo muore.

In analoghe circostanze, Soledad Puértolas, affida ad Artù il compito di riavvicinare Lancillotto a Ginevra, creando un nuovo equilibrio in base al quale l'eremita Lancillotto, per un verso, non

disdegna le visite della pastora Galinda e di Marcolina, per l'altro, riceve di tanto in tanto le visite di Ginevra. Artù lo sa, ma non dice niente. Di conseguenza anche la figura di Lancillotto appare modernizzata o, comunque, volgarizzata, nella misura in cui, pur conducendo una vita da eremita, non disdegna le visite e le attenzioni di altre donne. Non è più il Lancillotto della tradizione, ma è quel personaggio al quale: "*sus enamoradas, la pastora Galinda y la novicia Marcolina, no le han abandonado sino que se han instalado muy cerca de él y están al tanto de sus necesidades y hasta parece que de vez en cuando se entretienen los tres en amenos coloquios*" (p.260).

La Dama del Lago, talvolta identificata con Nimué, appare con le caratteristiche di fata nel *Lancelot en prose*, e anche come madre adottiva di Lancillotto. Nel *Lancelot* inoltre si riscontra per la prima volta l'identificazione tra la Dama del Lago, Niniana e Viviana, insieme alla ripresa dei racconti dell'amore con Merlino, ingannato e rinchiuso nel carcere eterno. La donna ha una duplice presentazione: come Viviana inganna Merlino, e come Dama del Lago favorisce gli incontri e difende la passione tra Ginevra e Lancillotto.

In Soledad Puértolas la donna mantiene questa doppia connotazione: da un lato sta a fianco di Merlino per rubargli le sue conoscenze magiche, e dall'altro agisce in aiuto delle sette fanciulle in favore della loro liberazione. Gli aspetti, per così dire, moderni di questo personaggio, consistono sostanzialmente nel suo modo di prospettare la situazione: per un verso essa teme di perdere il suo potere su Merlino perché l'amore è "*mudable*", ma per l'altro non è sospinta da sentimenti sinceri verso Merlino, bensì dai suoi interessi: "*Nimué se despidió de la reina Ginebra y dejo la comitiva del rey Arturo para volver al refugio secreto donde vivía con Merlín, al fin y al cabo, un hombre, y,por tanto, de corazón mudable. Tengo que idear algo para retenerlo –se decía Nimué-, algo que lo haga permanecer a mi lado pero nunca demasiado cerca. Mi mayor ambición es aprender toda su sabiduría, pero del amor no quiero saber nada, porque las hazañas del amor son imposibles* (p.253).

Vi sono poi numerosi personaggi introdotti dall'autrice che non appartengono al ciclo bretone, come ad esempio le sette fanciulle e i sette cavalieri, le fate buone che insieme a Merlino partecipano attivamente alla liberazione delle *doncellas,* le fate cattive che aiutano Morgana e cercano di impedire i riscatti, i nani del castello di Morgana (Estragón in particolare), e così via. Anche questi, comunque, vengono sottoposti a un processo di modernizzazione che ne garantisce la funzionalità all'interno del mondo de *La Rosa de Plata*.

Per contro, le storie che permettono di realizzare la liberazione delle fanciulle funzionano tutte grazie all'azione dalla magia; esse sviluppano e portano avanti l'azione principale ed introducono storie secondarie nelle quali appaiono figure "magiche" appartenenti sia alla tradizione del ciclo bretone, sia ad altre tradizioni, sia, infine, all'invenzione di Soledad Puértolas.

L'autrice, poi, conclude con uno spunto autoreferenziale che è adibito a sintetizzare il suo lavoro di creazione letteraria. In particolare, essa dice che ciò che nel meccanismo narrativo è ben funzionante non lo è nella realtà. La vita reale non può essere ordinata o incasellata in nessun modo. Nel momento in cui la magia viene smascherata e messa in luce come strumento utile solo ad organizzare lo scritto, si scopre che: "*aunque nos hagamos la ilusión de ordenarla, de encauzarla, de darle una y otra forma, recortando un pedazo aquí, añadiéndolo allá, manejándola, aparentemente, a nuestro antojo, la vida no se puede manejar ni ordenar ni encauzar, porque cuando unas cosas terminan, empiezan otras* (p.261).

A questo punto, possiamo già trarre alcune conclusioni, seppure a titolo di prima approssimazione.

Ne *La Rosa de Plata* Soledad Puértolas abbandona il suo mondo consueto (quello moderno e più aderente a una realtà attuale) per rifugiarsi in un mondo passato e in un contesto magico. Ma il suo punto di vista e la sua peculiare attenzione per le tematiche femminili non cambiano. Infatti, la ripresa dei personaggi del ciclo bretone è perfettamente coerente con questo assetto tematico, nel senso che nomi e personaggi leggendari radicano la narrazione di Soledad Puértolas nel passato e

nel magico, mentre i loro atteggiamenti sottolineano la sensibilità femminile moderna dell'autrice.

È anche corretto osservare come questo testo di Soledad Puértolas funzioni alla stessa stregua di un gioco di scacchi nel quale le varie mosse corrispondono alle prove sostenute dagli eroi, e le componenti magiche delle prove alle regole relative alle varie mosse. Per animare i pezzi del gioco l'autrice fa interagire la dimensione psicologica femminile con le varie pedine (i personaggi), fino a scoprire, alla fine, le regole del gioco, quando il narratore esterno si inserisce nel suo stesso mondo (quello da lui creato) forse per svelare la dimensione nascosta: quella autobiografica[4].

Giocare, con Soledad Puértolas, su questa scacchiera costituisce un'esperienza interessante, divertente e ricca di piacevolissimi stimoli intellettuali.

Note

[1] *El ofrecimiento de la noche,* Entrevista con Soledad Puértolas, por Sara Beatriz Guardia, in www.desco.org.pe/qh/qh104sbg.htm

[2] *Ibidem*

[3] Soledad Puértolas, *La Rosa de Plata*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

[4] È la stessa Soledad Puértolas, nell'intervista *El ofrecimiento de la noche (op.cit.)*, che ci comunica la sua posizione riguardo alla configurazione della dimensione autobiografica nei suoi scritti: *"no me interesa mucho contar mi vida, sino transformarla e inventarla. (…) Yo prefiero contar otras vidas porque la mía ya la tengo y la viviré lo mejor que pueda, aunque tal vez lo convierta en literatura porque llega un punto en que la vocación es tan fuerte que todo lo abarca".*

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Poder y hechicería. Notas sobre la figura de Catalina de los Ríos y Lisperguer

Jaime Riera Rehren

«quintral: Chile. Muérdago de flores rojas, de cuyo fruto se extrae liga, y sirve para teñir»

El Cristo de Mayo, *Iglesia de San Agustín, Santiago de Chile*

Corre la primera mitad del siglo XVII en aquel confín austral de los dominios españoles en América que llaman Chile. Época de continuas y eficaces sublevaciones araucanas en el sur del país y de crisis de la administración colonial. El gobierno virreinal de Lima afronta graves dificultades a la hora de imponer el orden en la provincia chilena. Con la autorización del rey, se intenta por aquellos años poner en práctica la política de la "guerra defensiva" propugnada por los jesuitas y en especial por el cura Valdivia, que busca establecer una tregua y un diálogo con los araucanos alzados. Santiago de Nueva Extremadura cuenta con pocos miles de habitantes, la mayoría de ellos indígenas, mestizos y africanos ocupados en tareas de servicio doméstico en las casonas de criollos y españoles. El poder interior es ejercido por dos grandes familias, una de las cuales, los Lisperguer, constituye un ejemplo fundacional de las posibilidades de hibridación étnica y cultural en las colonias. Pedro Lisperguer, alemán y ex paje de Carlos V, el fundador de la casta, se había casado con doña Elvira, princesa mapuche de Talagante, propietaria de enormes extensiones de tierra en el Chile central, y Águeda, una de sus hijas, se unirá en matrimonio con Bartolomé Flores (nacido Blumen en Alemania) dando origen así a una de las mayores fortunas del reino.

Catalina de los Ríos y Lisperguer (1604-1665), el personaje que ahora nos ocupa, hija de Catalina Lisperguer, nieta de Águeda Flores y bisnieta de Elvira de Talagante, una vez española, dos veces alemana y una vez india americana, reivindicará, como veremos, dicha ascendencia híbrida a través de la estrecha alianza doméstica con su criada *machi*, depositaria de las tradiciones religiosas chamanísticas del pueblo mapuche. La historia de Catalina, en efecto, presenta el mérito de iluminar, aunque débilmente, uno de los aspectos menos estudiados de la sociedad colonial, el de las relaciones íntimas y cotidianas entre criollos e indígenas, especialmente entre las mujeres de ambos conglomerados, con todas las consecuencias de sincretismo religioso a que dieron lugar. Si la criolla

Catalina, llamada *Quintrala* por el arrebatador rojo de sus cabellos, fue juzgada implícitamente por brujería, su destino como presunta hechicera es inseparable de la sombra de su congénere autóctono.

Tuvieron a las hijas de doña Águeda de Flores en esta república por ***encantadoras****, como se experimentó por un duende que en su casa alborotó toda esta tierra con quien decían tenían pacto*[1]

La leyenda popular de la Quintrala y de su poderosa familia permanecerá como tal, oscura y peligrosa, hasta finales del siglo XIX, cuando Benjamín Vicuña Mackenna, el padre de la historiografía moderna chilena, deje de lado el cofre de las habladurías y desempolve los escondidos archivos que le permitan reconstruir con más que aceptable aproximación este capítulo que domina casi medio siglo de la vida colonial del país. La censura impuesta durante tanto tiempo a la historia de Catalina tiene fácil explicación en una sociedad patriarcal y ferozmente patrimonial como la chilena. La Quintrala no encarnaba sólo una figura secundariamente femenina de una gran familia *principal*: fue ella misma propietaria y jefe de una rama de la estirpe fundadora del futuro país. Era entonces necesario confinar la leyenda de una "Catalina la Loca" en los márgenes fabulosos y hasta folclóricos de un pasado prehistórico más mitológico que real. Pero desde Vicuña Mackenna en adelante se ha recuperado un perfil menos borroso de un personaje nacional de notable potencia e interés, que ha inspirado por lo demás diversas obras literarias a lo largo del siglo XX[2]. Como dice el historiador: «Es digno también de mencionarse aquí que la tradición de la *Quintrala* ha sido durante dos siglos y lo es todavía exclusivamente popular. Emparentada doña Catalina de los Ríos con la más alta aristocracia de Santiago y de Lima, un velo de horror y de indulgencia ha ido cubriendo su memoria entre las generaciones que de una manera u otra llevaban en sus venas el calor voluptuoso de su sangre. Aun hoy mismo en los altos círculos de la capital su nombre y su vida esa penas un vaporoso mito...»[3].

Freizer, Trabajos y hábitos indígenas

Desde muy joven, la existencia de Catalina revela un drama doméstico. Rechaza la autoridad del padre, estrecha alianzas y amistades con indios y criollos indeseables, se refugia en el seno de su *nana* indígena con la que oficia sahumerios y ensalmos y prepara alambiques y conjuros, defiende con denuedo a su madre, también acusada de brujerías, de la violencia patriarcal[4]. *Yo no quiero en mi casa hombres que me pongan mala cara,* es frase que pone la tradición en boca de una joven precoz y autoritaria, capaz ya en la adolescencia de maltratar a sus esclavos y desordenar de arriba a abajo la jerarquía familiar y social. Y sobre todo de jugar cruelmente con los incautos amantes, hasta hacerlos desaparecer de la faz de la tierra con la complicidad de su *machi* araucana.

Esta doña Catalina mató a su padre con veneno que le dio en un pollo, estando enfermo[5]

La primera grave acusación contra Catalina de los Ríos provoca un pánico comparable al suscitado por los varios terremotos que asolan la ciudad en aquella época, y acaba por dividir verticalmente a la sociedad santiaguina. El odiado Gonzalo de los Ríos muere tras enormes sufrimientos y la sospecha, la certeza, de la autoría del delito da lugar a un bullado

Ovalle, Juegos araucanos

proceso en el que Catalina y la familia Lisperguer son defendidas y protegidas por las más altas autoridades limeñas gracias a los lazos de parentesco con el presidente de la audiencia virreinal. Amada y deseada por muchos hombres, odiada por la fracción opuesta de la buena sociedad e incluso por una parte de su propia familia, la Quintrala ha transmitido a la posteridad una imagen contradictoria. A lo largo de su vida fue acusada de asesinar a varios amantes con la complicidad de ritos hechiceros y más tarde de maltratar y asesinar a sirvientes y esclavos, especialmente en el período que se abre tras su casamiento y reclusión en la hacienda de La Ligua, al norte de Santiago. Sin embargo, la imagen proporcionada por Vicuña Mackenna aparece ahora demasiado sesgada por una sensibilidad liberal decimonónica, en el fondo puritana y excesivamente moralista, y que no acaba de desvelar el enigma que plantea el personaje. Desde su perspectiva se derrochan los adjetivos: «Fuera pasión de intereses, de odio heredado de la madre, de instinto de crueldad y de sangre, el hecho que aparece como marcando la entrada en el escenario de la vida de doña Catalina de los Ríos es el aleve envenenamiento de su padre. ¿Y en cuáles circunstancias? Cuando el rico y respetado patricio que había sido honrado en tres ocasiones con el supremo honor en el mando político de la ciudad, estaba enfermo y entregado al afectuoso cuidado de los suyos» [6].

El primer proceso a la Quintrala no conoce sólo el asunto parricida, puesto que desde el comienzo se interpone la cuestión de los "duendes". Paradójicamente, uno de los ilustres antepasados de Catalina, don Pedro Lisperguer, fue nombrado en su época en el cargo de "juez de hechicerías", importante atalaya de la pureza de la fe en un reducto colonial infectado de magia mapuche que fácilmente inducía el contagio en ambientes criollos propensos a devaneos visionarios. Ahora, a los ojos de los inquisidores, la Quintrala, asidua frecuentadora de las ceremonias en torno a los braseros donde quemaban hierbas las siervas, podía entrar de lleno en la zona del horroroso contagio sirviendo de pretexto para una fácil explicación de su desvío de la verdadera religión.

Sin embargo este proceso, como todos los posteriores a los que fue sometida Catalina a lo largo de casi medio siglo, no estaba destinado a acabar rápido. En primer lugar, como se ha dicho, porque se trataba de querellas contra un *poderoso,* miembro de una familia *principal* que contaba con muchas cartas a su favor, pero, además, porque las acusaciones de brujería nunca pudieron ser sistematizadas y explicitadas, por tratarse de materia demasiado delicada en relación con este personaje y su entorno. Aun así, el lenguaje de la Audiencia no debió de ser muy distinto del usado por Vicuña Mackenna: «Lanzada doña Catalina en la pendiente del mal por la atrocidad de un parricidio, no se detuvo delante de ningún abismo, ni el de la sangre, ni el de la lubricidad, ni el del asesinato consuetudinario, ni el del sacrilegio. Hubiera parecido que de todas las flaquezas humanas se hubiesen concentrado en el corazón y en el cuerpo de esa infeliz mujer aquellas que más irresistiblemente dominan la materia y el alma, la lujuria y la ira, porque su tálamo era público y a la par cometía diariamente las más abominables crueldades con su servidumbre en el campo y la ciudad»[7]. La alusión al sacrilegio ofrece pistas al lector y lo sitúa en las cercanías de lo innombrable, porque las pocas actas conservadas de los distintos procesos rodean con inusitada cautela aquello que en las casas y tabernas de Santiago se nombraba entonces y se siguió nombrando

en voz alta durante siglos: brujería.

La razón por la cual el tabú se instauraba con tanta solidez en la esfera oficial residía, naturalmente, en el origen étnico del material originario, pues no de otra cosa se trataba que de la dimensión "mágica" intrínseca en la cultura mapuche, propia de un pueblo al que, como sabemos, los dominadores ni siquiera reconocían la condición humana. Pero subsisten por doquier pruebas de que el paganismo araucano, con sus dioses antropomorfos ligados directamente a la vida de la naturaleza, llegó a ejercer una soterrada e irresistible fascinación sobre personas de las castas criolla y mestiza. Al tribunal que acusaba a la Quintrala se le planteaba por tanto un complicado dilema: es cierto que al explicitar las relaciones de la acusada con las *machis*, las "brujas" y curanderas mapuches, se reforzaba a los ojos de la sociedad local el carácter maléfico del paganismo indio y además se hundía definitivamente en la ignominia a la cruel Mesalina criolla; pero, por otro lado, procediendo de esta manera se corría el riesgo de entreabrir una puerta que conducía a abismos muy difíciles de sondear, a un mundo de visiones y promiscuidades de las que ninguna persona "bien nacida" estaba dispuesta a reconocer la existencia.

Molina, Danza indígena

A partir de los años ochenta del recién pasado siglo, la figura de la Quintrala ha sido recuperada por el movimiento feminista chileno y por la cultura de masas, lo que ha coincidido con un visible proceso de rescate histórico de la cultura de los pueblos nativos americanos. De este modo se ha abierto la posibilidad de una interpretación sincrética y a la vez laica del personaje. Las huellas documentales son, sin embargo, muy tenues. Si bien algunas de ellas permiten suponer, por ejemplo, la posibilidad de una complicidad de Catalina con un alzamiento mapuche, estimulada por una relación pasional con un "indio de guerra", en general esta nueva imagen que se ha venido configurando en torno a la figura de la Quintrala asume asimismo rasgos mitológicos tejidos alrededor de un esquema ideológico y político. La Catalina de los Ríos descrita como una libertina revolucionaria anti-patriarcal y enemiga del orden social es demasiado contradictoria con los (pocos) datos históricos que la muestran como una déspota privilegiada que ejerció una constante crueldad contra sus subordinados y que murió donando todos sus bienes a la cofradía del Señor de Mayo. Pese a todo, la fascinación de un personaje femenino que en su opción de vida llegó a alterar violenta y radicalmente los términos de la relación canónica entre hombres y mujeres de su tiempo y que no tuvo temor de penetrar en los misterios y desafíos de la religión y de la magia enemiga, se conserva intacta hasta hoy. Aunque la Historia Oficial siga callando, el amplio campo de estudio que ofrece materiales para descifrar el presunto misterio de éste y muchos otros episodios de la vida colonial americana aparece más abierto que nunca.

Notas

[1] *Carta del obispo de Santiago don Francisco de Salcedo al Consejo de Indias* (Santiago, abril 10 de 1634).

[2] La más interesante de estas obras es la novela de la escritora chilena Mercedes Valdivieso, *Maldita yo entre las mujeres*, Editorial Planeta, Santiago, 1991.

[3] Benjamín Vicuña Mackenna, *Los Lisperguer y la Quintrala*, Ed. Francisco de Aguirre, Santiago, 1972 (Primera edición, 1877)

[4] La madre de la Quintrala y su hermana María fueron acusadas en 1604 de intentar asesinar mediante métodos hechiceros al Gobernador de Chile, Alonso de Ribera, por cuestión de celos amorosos.

[5] *Carta del obispo de Santiago*, *op. cit.*

[6] Benjamín Vicuña Mackenna, *op. cit.*

[7] *Ibid.*

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Monographica,

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Romancismos y oralidad en los zéjeles de Ibn Quzman

Daniela Capra

Texto religioso Sharqawa

Una de las cuestiones críticas más debatidas de la literatura española medieval es indudablemente la referente a las aportaciones romances a la poesía arábigoandaluza, ya sea en la vertiente de la incorporación a la muwassaha (mejor dicho, a su jarcha) de un supuesto substrato lírico romance, ya en la de la presencia de romancismos en los zéjeles. Las diversas posturas críticas muestran un amplísimo abanico de posibilidades, desde la negación tanto de la existencia de una actividad poética popular protoromance antes y durante los primeros siglos de la conquista, como de la presencia –o cuando menos de la relevancia- de romancismos en los zéjeles, hasta la aceptación -más o menos matizada- de ambos fenómenos.[1]

Un debate parecido existe también acerca de los 149 zéjeles[2] de Ibn Quzman, escritos en el árabe dialectal de al-Andalus, o mejor dicho en una de sus variantes, si consideramos el hecho de que había variantes locales que justifican el nombre de haz dialectal para su conjunto. Si una parte de la crítica ha señalado la presencia de romancismos -palabras o breves frases romances- en algunas de dichas composiciones, otra niega que la mayor parte de tales expresiones lo sean, y a veces propone como romancismos otras palabras. Aunque la naturaleza de muchos términos identificados como romancismos siga siendo dudosa hasta tal punto que en algunos casos (más allá de las convicciones personales) hay problemas ecdóticos e interpretativos insolubles, es posible, en nuestra opinión, encontrar un discreto número de palabras seguramente romances, que constituyen el punto de partida de algunas consideraciones sobre el problema de su existencia, o sea, de la razón por la que fueron utilizadas y del efecto que producirían en el público[3].

Al-Andalus era región prácticamente bilingüe; desde los primeros años de la invasión árabe hubo contactos entre la población indígena y los nuevos habitantes, lo que fue llevando a una auténtica convivencia. El bilingüismo (que en muchos individuos era seguramente parcial, y más en época de Ibn Quzman) era propio tanto de los antiguos habitantes de Andalucía como de los árabes, y el romance era a menudo usado para las conversaciones familiares y callejeras[4]. Utilizando algunas categorías de la lingüística, podríamos sugerir que el romance era identificable, para muchos hablantes, con el modo pragmático de expresión –o sea, el idioma naturalmente adquirido, y usado en la comunicación oral-, al tiempo que el árabe era su modo sintáctico, o sea aprendido[5].

En cuanto a la comunicación escrita, es obvia la primacía del árabe; el romance en obras literarias redactadas en árabe se encuentra (transcrito con caracteres árabes, claro está) en las jarchas de algunas muwassahas y, con una presencia en desfavor de lo romance, en los zéjeles de Ibn Quzman. Mientras el primer tipo de composición mencionado suele estar escrito en árabe clásico, el segundo está en árabe dialectal y por eso mismo es un género popular o, mejor dicho, pseudopopular o popularizante, y en cualquier caso desde el punto de vista lingüístico tiene algo que ver con el modo pragmático de expresión aunque no es identificable con él. En efecto, sabido es que la escritura lo es

del árabe clásico, pues el dialecto suele tiene vigencia sólo en la oralidad. En los zéjeles de Ibn Quzman, nos encontramos por tanto con hechos lingüísticamente peculiares: para empezar, con la escritura del dialecto árabe de al-Andalus hablado por el poeta –operación novedosa y atrevida-; luego, con la incorporación de algunas voces romances, cuya normal realización correspondía a una modalidad, una vez más, oral; y finalmente, en ocasiones, con el uso del estilo directo. El problema con el que se tuvo que enfrentar Ibn Quzman fue de orden eminentemente teórico: cómo transcribir la oralidad en todas sus manifestaciones. Bien mirado, es éste un problema fundamental para el género poético en cuestión, o debería serlo para cumplir plenamente con la esencia de su poética, ya que *zéjel* significa *voz,* en alusión a que se le puede apreciar por completo sólo en su realización oral, cantada.

Página miniada del Beato de Gerona, *s. X*

En lo referente a la grafía, parece posible concluir que el poeta la moldeó sobre la del árabe clásico, punto de referencia obligado; no es nuestro propósito ocuparnos de ello, a pesar de la atención que merece esta cuestión. En cuanto a los romancismos, también han sido transcritos adaptándolos a las posibilidades del alfabeto árabe[6]. De todas formas, hay que admitir que la concentración de palabras romances en los zéjeles del *Diwan* es mínima, sobre todo si se excluyen las palabras ya lexicalizadas en el dialecto árabe-andaluz como *ya*, *furnu*, *merqatal* y *makkar*;[7] estas palabras no podían causar en los oyentes ningún efecto, pues eran de uso habitual. Distinto es, sin embargo, el caso de los romancismos no lexicalizados, con los que Ibn Quzman sustituye palabras casi siempre existentes en árabe.

Examinando los zéjeles de acuerdo con su tema principal, hemos advertido que la presencia de términos romances ocurre en poemas puramente eróticos o báquicos, en las peticiones u ofrecimientos de servicios y en los zéjeles narrativos. Más rara es la ocurrencia en los panegíricos, que representan el grupo temático más numeroso del *Diwan* considerado en su conjunto. De todas formas, también aquí aparecen romancismos, aunque limitados al prólogo (muy a menudo erótico) o a la transición hacia el cuerpo central del poema. Por una parte, eso podría estar motivado por el tipo de palabras romances elegidas por el poeta, pero existe también otra explicación; veamos primero qué palabras romances escogió el poeta.

Entre ellas prevalecen los nombres, que se pueden clasificar de acuerdo con el campo semántico al que pertenecen; hemos individuado ocho grandes categorías de sustantivos: indumentaria, partes del cuerpo, instrumentos musicales, vino y sus recipientes, utensilios, alimentos y cocina, animales y vegetales, categorías sociales y nombres abstractos. Esta última es la categoría que contiene menos elementos y la única abstracta; todas las demás tienen un referente concreto. Resulta más difícil -y quizá inútil a nuestros propósitos, puesto que se trata de categorías léxicas no tan frecuentes como el sustantivo- tratar de individuar campos semánticos para los adjetivos, los verbos y otras partes del discurso. Volviendo sobre la cuestión precedente, es decir, la del tipo de composición en que aparecen los romancismos con más frecuencia, y a la luz de esta breve clasificación semántica, parece lógico suponer que, al ser muchos romancismos palabras con un referente concreto, a menudo objetual, resulte más fácil insertarlos en secciones de texto que, de una manera u otra, tienen la común característica de la narratividad, de contar algo o de hablar de algo concreto; pero también podríamos considerarlo desde otra perspectiva y suponer que es cierta tipología de poema o situación la que invita al uso de romancismos.

Donde en cambio no los hay es en zéjeles panegíricos dedicados a personajes particularmente importantes, en poemas de amor '*udri*, en zéjeles "líricos" o que tienen la estructura formal de la

muwassaha, inclusa la jarcha final, en la que a veces -dicho sea de paso- sí aparecen romancismos. Ahora bien, es probable que la razón de la ausencia esté precisamente ligada al tema, al tono general de estos poemas, más elevado, al lenguaje más mesurado, menos vulgar, en fin: al rango o al tipo de personaje loado, que, o no entendía el romance, o no gustaba de él. Ibn Quzman, al escribir un poema, piensa siempre en un destinatario, sea éste una persona concreta (lo que pasa en la mayoría de los casos), sea un público de oyentes, apostrofado en alguna ocasión. Así, es lógico que el destinatario influya en las características generales de la composición. Un ejemplo de ello es el tamaño de los tres zéjeles dedicados a Ibn Zuhr: están entre los más largos del Cancionero y en ellos a la falta de romancismos y al tono léxico general, elevado, se une la falta de obscenidades léxicas y situacionales.

De todo esto, en suma, deducimos que el uso hecho por Ibn Quzman de los romancismos se acompaña con lo material, lo popular, lo vulgar, el sabor folklórico, la situación picaresca o báquica: en fin, con lo que hace de Ibn Quzman un poeta tan apreciado y le da un cariz especial. Y son justamente estos aspectos los que constituyen la "sal" de sus composiciones[8].

Por supuesto hay unos cuantos romancismos aislados, en algunos zéjeles, que no se ajustan a lo que acabamos de observar, pero se trata a menudo de palabras que designan objetos muy precisos, como ciertos tipos de calzado o de vasos que probablemente eran ya típicos de los cristianos anteriormente a la conquista y que, por eso, no tendrían un nombre en árabe y se pueden considerar por tanto como verdaderos préstamos. En este caso, sería la precisión terminológica y el gusto por el detalle lo que motivaría el uso de la palabra romance, que Ibn Quzman muestra preferir a un más genérico y menos exacto vocablo árabe.

Otra cuestión importante es la posición, ahora con respecto al verso, que ocupan los romancismos. Si se trata de palabras aisladas, lo más frecuente es que se encuentren al final del verso, o sea en rima, y por tanto en posición fuerte. A veces, en los zéjeles con metro largo y divididos en hemistiquios, se encuentran al final de éstos y a menudo en rima interna. También ocurre, aunque más raramente, que estén al principio del verso, y ésta es otra manera de subrayar su presencia, como acontece en el zéjel número 90 del Cancionero, en que además la palabra está repetida dos veces: *bino, bino* (= vino), y en el número 87 con un *bono* inicial, iterado en *bono, bon* (= cosa buena) al final del mismo verso. En lo tocante a formaciones más amplias, las hay que ocupan un hemistiquio y, en algunas ocasiones, incluso un verso entero.

En todo caso, el romancismo –que adquiere simultáneamente, y gracias a este mismo énfasis, una relevancia estilística correspondiente a su posición en el verso- resulta siempre subrayado. Se podría también suponer que su elección en desfavor del término árabe pueda depender de la necesidad de rima, de ritmo o, si se prefiere, del número de sílabas de la palabra romance respecto a la correspondiente árabe, pero Ibn Quzman, poeta de gran agilidad y muy hábil en la técnica de la versificación, tenía seguramente otros recursos para la redacción de sus poemas. Queremos decir que el romancismo no nos parece escogido porque el poeta no encontró nada mejor que rimara o que se ajustara al ritmo, sino porque, desde un punto de vista estilístico-formal, era –o contribuía en larga medida a constituir- la "sal" del zéjel, de la que tanto nos habla él mismo, jactándose de su habilidad. De la misma manera que la jarcha era el *ihmad* o "sal" de la muwassaha, no aconsejada en la panegírica, sino sólo en las demás, así el zéjel, siendo más popular, dialectal en su lengua, tendencialmente *lahn* (sin flexión) y de tema más ligero, en lugar de la jarcha (no necesaria según las poéticas) tenía romancismos, que le proporcionaban –cuando eran utilizados con gracia- esa "sal".

Ésta nos parece, en un sentido general, la razón de la existencia de romancismos en la obra poética de Ibn Quzman. Pero él, poeta genial y consciente de su arte y maestría en el género *hazl*, supera este mecanismo y logra, en algunos zéjeles, una fusión y una combinación de las dos lenguas verdaderamente original y sorprendente. Vale la pena examinar con detenimiento algunas de estas composiciones en las que se presentan casos especiales que además pueden añadir informaciones

sobre la técnica y el público quzmaní.

Comencemos con tres poemas que guardan algún parecido y por tanto hemos agrupado: los zéjeles número 20, 102 y 119. El primero es un panegírico al lingüista Abu-l-Qasim, precedido por un largo prólogo narrativo en que el poeta cuenta una aventura amorosa, de la que transcribe los diálogos en discurso directo, tras haber imaginado otra aventura con su vecina. En ambos segmentos narrativos hay muchos romancismos: cuatro en el recuento de la aventura imaginada

'itrabissan (= travesaño)
turbato de morte
de nohte (= de noche)
balatari (= paladar)

todos en posición de rima, con los que Ibn Quzman parece dirigirse a un público de oyentes. Dos más -y ocupan sendos hemistiquios- se encuentran en la sección del poema dedicada a la aventura narrada como real, también en rima y pronunciados por la mujer:

kedar me rekere (= quedar me requiere, o sea, me pide)
non kero belare (= no quiero velar)

El zéjel número 102 es el panegírico de un joven general, precedido de un largo prólogo narrativo, en que se cuenta una batalla ganada por el loado. Las dos estrofas que aquí nos interesan, las del diálogo entre el cautivo cristiano, ya vencido, y el guerrero musulmán, contienen muchos romancismos. *Bita* (= vida) ruega tres veces el cristiano, y sigue

bono…ke kero bita

k'estara […] *qesita* (= que estará [la cuerda] buscada)

entremezclando estas palabras con otras en el dialecto arábigoandaluz. El árabe le contesta:

non bos atareyo por en katibo (= no os ataré yo para cautivo)

todo un verso en romance, al que sigue una frase en árabe que termina con la palabra romance *bibo* (= vivo). En la vuelta, el poeta nos informa de que el guerrero mata al cautivo cristiano.

También en este zéjel los romancismos ocupan versos enteros, o un hemistiquio, o están en rima. Nótese además que ambos personajes -el cristiano y el musulmán- se expresan en los dos idiomas, pero preferentemente en romance. Aquí, como en el caso del zéjel 20, ya comentado, hay que subrayar la teatralidad del poema (repárese en la ausencia del género teatral en la cultura árabe clásica) y la plasticidad de la descripción del episodio, a las que se superpone el diálogo altamente mimético de los dos personajes.[9]

El último zéjel de este primer grupo es el número 119, una petición a un personaje no identificado, para poder celebrar con vino el fin del mes de Ramadán. En su discurso al mecenas, Ibn Quzman emplea tres romancismos: el primero es simplemente el sufijo de diminutivo mozárabe –*ello*, aquí apocopado, aplicado al nombre del poeta (*Quzmanal*). Siguen *iskal* (= *scala*, nombre de un tipo de vaso) y *qubtal* (= codo, con sufijo de diminutivo mozárabe), además del mozarabismo lexicalizado *merqatal*. Todos están en rima y puestos en boca del poeta mismo.

En resumen, en los tres zéjeles examinados se puede observar que todos los romancismos están en rima, la voz que los pronuncia es la del poeta mismo, o la de una mujer, un cristiano, o el árabe que con éste dialoga. La circunstancia en que son pronunciados es pues un diálogo entre dos personajes, o bien un monólogo en primera persona del poeta mismo dirigiéndose a un público, a veces explícitamente. Por consiguiente, es posible afirmar que el uso de las palabras romances está de alguna forma estilísticamente subrayado por el poeta, que además muestra una atención a la realidad social y cultural de la época, poniendo los romancismos en boca de quienes, efectivamente,

todavía hablaban romance o lo conocían. Este aspecto, por un lado, sugiere la idea de que el romance -como modalidad esencialmente pragmática- se relaciona con lo humilde, y por otro lado no deja de otorgar una característica de teatralidad a muchos zéjeles, cuya base es así la mímesis de la realidad. El diálogo entre dos personajes o el monólogo del poeta ante un público son parte de la misma actitud y de su poética.

Cabe preguntarse cuál era el público al que él se dirigía. El análisis de los romancismos de un segundo grupo de zéjeles puede ser útil para aclarar algo a este respecto. Se trata de los zéjeles número 10, 19, 28, 87 y 148, que vamos a ver rápidamente a continuación.

Beato de Liébana

El primero, conocido como "el zéjel de los diminutivos", es un poema de amor dirigido a una mujer a la que el poeta apostrofa a menudo con el "tú". Delicado e irónico al mismo tiempo, Ibn Quzman, en su discurso a la mujer, le declara su amor y el sufrimiento por el desdén de ella. Los tópicos amorosos alcanzan aquí una gran individualidad, otorgando a la composición una gracia especial. En la segunda estrofa hay palabras romances: el poeta se queja diciendo que está *silbato*, y *tan benato*, o sea chiflado, y tan apenado[10]. Los dos adjetivos están en rima. En la primera parte de los dos versos que los contienen el poeta dice, en árabe, que está loco (claro está, en sentido metafórico) y triste. Aunque no haya una perfecta identidad semántica entre los vocablos árabes y los romances, en las dos parejas los términos son equivalentes (enloquecido-chiflado; triste-apenado).

La misma equivalencia se reconoce en el zéjel 19, en que a la breve frase en romance *dono te do* corresponde, en la segunda parte del mismo verso, una frase en árabe que significa "toma esto". Aquí el poeta está dando instrucciones a un servidor para que vaya a llevar en don el zéjel a un mecenas, a cambio de dinero; el mecenas no entiende romance, y el poeta pretende -según dice en la última estrofa- enseñarle algo con esa breve traducción: a ver si pasa a la práctica... concluye el poeta, con un guiño.

Pasemos ahora al zéjel 87, un panegírico que contiene un largo prólogo narrativo, en el que el poeta cuenta cómo una hermosa mujer lo burló. Ella lo obligó a salir a una cita disfrazado; tras aceptar, acudió a la cita con la mujer, pero en aquel lugar encontró a un pequeño grupo de personas que se rieron de él, insultándole y pegándole una paliza. Entre ellos, alguien, para llamar la atención sobre él, le dijo en árabe "sal, verás", y añadió luego en romance *ben, beras*. Las dos frases, en este orden en el texto, son una la casi perfecta traducción de la otra.

Un último ejemplo de este tipo. En el zéjel 148 Ibn Quzman invita a todo el mundo a que goce de la primavera, de la naturaleza, del amor y del vino. La mudanza de la quinta estrofa empieza con estas palabras: *ya sarab, ya bino*, que en este contexto son perfectamente sinónimas.

Queda todavía por ver el zéjel 28, en que la traducción de palabras ocurre entre el árabe clásico y el vulgar de Al-Andalus. Los dos términos que aquí nos interesan son *yahibbak*, "te ama", y *yaridak*, "te quiere", usado en un sentido que sólo existe en el árabe dialectal y es análogo al español, ya medieval.

De todo esto se desprende que, por un lado, como ya se ha visto, y a pesar de las ya aludidas características del zéjel, que lo vinculan a lo cómico (árabe dialectal, escaso uso de *i'rab*, frecuentes

temas eróticos y báquicos) , Ibn Quzman se adhiere a los principios del decoro y de la verosimilitud, y por eso utiliza recursos formales, temas y un vocabulario adecuados a la persona a la que dedica el zéjel y a las que "hablan" en él; por el otro, emplea la vasta gama lingüística de la que dispone, cuyas diversas manifestaciones –romance, árabe clásico y vulgar- son parte de la cultura de los grupos socio-culturales que forman su público en potencia.

Parece posible relacionar ambas ideas y concluir que la intención que mueve a Ibn Quzman es -en una época de decadencia del romance- el deseo de llegar al mayor número de personas posible, de hacer su poesía accesible a un amplio público, de conseguir que todos se reconocieran por lo menos en algunos de los múltiples elementos y rasgos que componen sus poemas. En fin, es el deseo de colorear de universalidad su poesía.

Notas

[1] Entre los estudios que ejemplifican estas distintas posturas son conocidos los numerosos trabajos de Emilio García Gómez, los de Álvaro Galmés de Fuentes, entre los cuales destaca *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, 1994, y en apoyo de otra postura crítica los de Federico Corriente, con trabajos como *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús: cejeles y xarajat de muwassahat*, Madrid, 1997 y por supuesto *A Grammatical Sketch of the Spanish Arabic Dialect Bundle*, Madrid, 1977. Las discrepancias atañen también a la terminología y la transliteración de las palabras árabes; nosotros nos ceñiremos a la más clásica –aunque algo incoherente- de *zéjel(es)*, *muwassaha(s)* y *jarcha(s)*. Para una visión desde la perspectiva romance, cf. también Peter Dronke, *Nuevas observaciones sobre las jaryas mozárabes*, «El Crotalón» 1 (1984), pp. 99-114.

[2] A pesar de su antigüedad, para la discusión de algunas cuestiones teóricas del zéjel nos sigue pareciendo muy útil el trabajo de W. Hoenerbach, *La teoría del zéjel según Safi al-din Hilli*, «Al-Andalus», XV, 1950, pp. 297-334.

[3] No hay que olvidar que el único manuscrito que nos ha llegado de la obra quzmaní fue copiado en Palestina casi un siglo después de la muerte del poeta; no obstante, parece posible suponer que el texto poético original no fuera muy distinto, en particular por lo que se refiere al árabe, a pesar de ser el dialectal de al-Andalus; en cambio, muchos romancismos, quizá mal entendidos, pueden haber sufrido modificaciones notables. Para la discusión acerca del corpus de romancismos establecido en particular por E. García Gómez en su trabajo clásico *Todo Ben Quzmán,* Madrid, 1972 -cuya edición seguimos-, cf. los trabajos de F. Corriente. Cf. también las interesantes aportaciones de K. Whinnom, *The* mamma *of the* kharjas *or some Doubts Concerning Arabists and Romanists*, «La Corónica», 11 (1982), pp. 11-17; S. Armistead y J. Monroe, 'Albas', 'mammas', *and Code-Switching in the* kharjas*: a Reply to Keith Whinnom,* pp. 174-206, y M. Torreblanca, *La geminación de l y n latinas en el dialecto mozárabe*, pp. 300-306, ambos en «La Corónica», 1983.

[4] Antes de las Taifas "ambas lenguas fueron vehículo de expresión cotidiana en registro bajo y normal y patrimonio de practicamente todos", como sintetiza F. Corriente en *El idiolecto romance andalusí reflejado por las xarajat*, «Revista de Filología Española», LXXV (1995) 1-2, pp. 5-33 [5]; la situación fue evolucionando paulatinamente hacia el monolingüismo de los dialectos árabes, pero el proceso tardó varias generaciones en consumarse.

[5] Cf., sobre esta cuestión, Talmy Givón, *From Discourse to Syntax: Grammar as a Processing Strategy*, pp. 81-112, y E. Ochs, *Planned and Unplanned Discourse*, pp. 51-80, ambos en *Syntax and Semantics. Discourse and Syntax, 12* (T. Givón ed.), New York-London, 1979.

[6] Nos referimos a las normales formas de transliteración, como por ejemplo a que se suele usar el grafema árabe correspondiente a /b/ en lugar de /v/ o /p/ latinas y omitir las vocales átonas. Consecuencia de eso es la dificultad de lectura de muchas palabras, como es sabido.

[7] En la transliteración del árabe nos limitamos al empleo de unos pocos signos diacríticos, a saber, el que indica vocal larga (por ejemplo, las de *diwan*), y el que reproduce el fonema /ʃ/, o sea <s>. Unificamos en <h> y <t> lo que en árabe son dos consonantes distintas para cada grafema latino.

[8] Para este concepto cf. J. Abu-Haidar, *The Kharja of the Muwashshah in a New Light*, «Journal of Arabic Literature», IX, 1978, pp. 1-13.

[9] Acerca del diálogo, cf. O. Zwartjes, *La alternancia de código como recurso estilístico en las* xarja-s *andalusíes*, «La Corónica», 22 (Spring 1994) 2, pp. 1-51. Cf. también J.A. Sempere Martínez, *Agramaticalidad y alternancia de códigos en las jarchas*, en «Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua española (La Rioja, 1-5 de abril de 1997)», ed. García Turza et al., Logroño, Asociación de Historia de la Lengua española – Gobierno de La Rioja – Universidad de La Rioja, vol. 2, 1998, pp. 643-651. En los ejemplos que citamos no hay casos de agramaticalidad.

[10] Acerca de la interpretación de estas palabras, cf. el trabajo de R. Hitchcock, *The Interpretation of Romance Words in Arabic Texts: Theory and Practice*, «La Corónica», (Spring 1985), pp. 243-254.

[11] Sobre el concepto de cómico, cf. I. El-Outmani, *El humor en la literatura andalusí*, en *El humor en España* (H. den Boer y F. Sierra, eds.), Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 10, Amsterdam-Atlanta, GA, 1992, pp. 27-53.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

La concepción del coro en *Bodas de sangre*[1]

Guillermo Carrascón

Dibujo de Federico García Lorca

En algunas de las entrevistas que Arturo del Hoyo recoge en la edición preparada para Aguilar[2], Lorca se refiere al coro como uno de los elementos peculiares de su teatro[3]. Aunque sus declaraciones no son muy extensas ni muy precisas, se desprende de ellas que para García Lorca el coro es un elemento fundamental de la tragedia, género dramático que él se propone recuperar para el teatro español, como una vía de solución para la crítica situación de éste[4]. En general, lo que más explícitamente constituye el foco de atención del dramaturgo en estas entrevistas es la función del coro en *Yerma*, mientras que del coro en *Bodas de sangre* se ocupa en menos ocasiones y, cuando lo hace, de pasada, habla sólo del "cuadro del despertar de la Novia" (1.076). Sin embargo, el epitalamio no parece ser la primera ocasión en que el coro se utiliza en *Bodas de sangre*, ni es esta tragedia la primera obra en que García Lorca utiliza elementos corales. Por ejemplo, parece claro que la canción de corro infantil con que se abre y cierra *Mariana Pineda* cumple una función que se puede denominar coral. Si se tiene en cuenta la significación que García Lorca le concede a éste romance[5], resulta que su inclusión inicial y final tiene por objeto, *grosso modo*, establecer el tema y el ambiente melodramático de la obra[6]. Aunque no tan desarrollado como en obras posteriores, esto corresponde, en embrión, a una de las funciones principales del elemento coral, como trataré de mostrar.

Esta confusión aparente en torno a la presencia de lo coral en *Bodas de sangre* se puede aclarar delimitando, con mayor precisión de la que se encuentra en las declaraciones de Lorca, el alcance de algunos términos que él usa. En lo que sigue me propongo llevar a cabo una aproximación al problema comentando el peso y el sentido de determinados aspectos relevantes en ciertas escenas que aparecen como presuntamente corales para indagar en la naturaleza de ese constituyente, su caracterización y sus funciones en *Bodas de sangre*.

En las declaraciones de García Lorca se destacan dos aspectos que pueden ser útiles para aproximarse a su concepción del coro: el más evidente es la función de este elemento dramático, precisamente la de "comentar los hechos o el tema de la tragedia" (1.101) junto con la de "subrayar las acciones de los protagonistas" (1.102); el segundo aspecto, no tan obvio, alude a las características formales del elemento coral: en su entrevista con Juan Chabás (junio de 1934; 1.064), Lorca habla de su próxima tragedia, *Yerma*, que contará “con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias”. Particularmente relevante parece aquí esta distinción entre “personajes principales” y “coros”, que asoma también en sus declaraciones a Alfredo Muñiz: "En éstos no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega” (1.076). De esta

puntualización se infiere que, en la concepción de Lorca, los coros tenían que ser recitados por personajes no principales, estrictamente por corifeos. Esto puede explicar el hecho de que el propio autor mencionara el epitalamio como primer coro de *Bodas de sangre* dejándose fuera, por ejemplo, la «Nana del caballo grande» puesto que los personajes que recitan esta parte –la Mujer y la Suegra de Leonardo– sin ser principales, no son tampoco corifeos (entre otras características, éstos suelen ser denominados por Lorca con nombres genéricos: Muchachas, Mozo, Leñadores, Lavanderas, Segadores[7].

Una característica adicional de estos pasajes se deduce, por omisión, de las palabras de Lorca. Puesto que el coro tiene por finalidad comentar el tema o los hechos de la tragedia y subrayar las acciones de los protagonistas, parece posible pensar que en los pasajes corales "no pasa nada", es decir: la acción del drama no avanza merced a ellos.

Cabe por último incorporar como criterio en esta labor de reconstrucción la oposición verso/prosa. Las declaraciones de Lorca a este respecto son, sin embargo, ambiguas[8]. Donde más se extiende sobre el tema es en la entrevista con Pedro Massa de 1933 (995-996), en la que se refiere a la "disposición y frenesí del tema" como condiciones para el uso del verso, y pone como ejemplo el epitalamio de *Bodas de sangre* [9]. En definitiva, no se trata de términos muy aclaratorios: puede entenderse en conclusión la referencia a una mayor intensidad expresiva que el verso vehicula más adecuadamente que la "prosa libre y dura", aunque ésta pueda "alcanzar altas jerarquías expresivas". Por otra parte, Lorca habló en numerosas ocasiones de la necesidad de un teatro poético (ver por ejemplo sus declaraciones en pp. 1.070, 1.021-1.022, 1.086, 1.119) y en todas sus creaciones dramáticas, en efecto, se encuentra constantemente una expresión lírica intensa, tanto en los fragmentos en verso como en los de prosa; así que ciertamente no faltan en *Bodas de sangre* pasajes en prosa de gran intensidad poética y uno de ellos, el diálogo de los Leñadores que inicia el Acto III, destaca indudablemente como coral [10].

Tratando de llegar a una primera caracterización, a partir de las conclusiones provisionales que ofrece el material analizado hasta aquí, se puede hablar de tres parámetros estrechamente interrelacionados que coadyuvan en la configuración de los fragmentos corales:

1. Función del coro: primariamente, enfocar el tema y subrayar las acciones de los personajes principales, sin añadir nada al desarrollo de la acción.

2. Configuración formal del coro.

    2.1. Personajes que intervienen en él.

    2.2. Tipo de expresión utilizada: verso/prosa e intensidad poética.

Estos tres criterios, de proveniencia externa a la obra en cuestión, en la medida en la que están deducidos, como hemos visto, de opiniones "teóricas" del autor, servirán de guía para identificar una serie de escenas que por poseer una o más de tales características, podrían ser consideradas como escenas corales. Un ulterior análisis de cada una de estas escenas nos debería acercar un poco más a la cuestión fundamental de estas páginas: la función del coro en la concepción lorquiana de la tragedia poética[11]. Las escenas así seleccionadas son:

1. Acto I, Cuadro 2º, [Escenas I y V][12] «Nana del caballo grande» (Mujer, Suegra), pág. 577-580 y 586-587.
2. Acto II, Cuadro 1º, [Escena I] «Preludio del epitalamio» (Criada), pág. 602-603; [Escena IV] «Epitalamio» (Voces, Muchachas, Criada, Mozo 1º, Convidado, Padre), pág. 608-612; [Escena V] Despedida: «Al salir de tu casa» (Criada, Muchachas, Voces), pág. 615, 616 y 617.
3. Acto II, Cuadro 2º, [Escena I] Canción de la Criada: «Giraba la rueda», pág. 617-618.
4. Acto III, Cuadro 1º, [Escena I y V] Coro de los Leñadores, pág. 636-640 y 646.

5. Acto III, Cuadro último, [Escena I] Coro de Muchachas: «Madeja, Madeja», pág. 652-654.

Procederé en lo que sigue a una lectura de estas escenas encaminada a extraer alguna luz sobre el tema que me interesa: la concepción dramática del coro en *Bodas de sangre*.

En el texto poético de la canción de cuna sobre el que se construye la escena de la «Nana», se pone en juego el tema, central en el drama, de la oposición entre pasión sexual y matrimonio[13]. Varios factores contribuyen a complicar bastante un tema que, así enunciado, parece muy sencillo. En primer lugar, hay que considerar lo que implica el sintagma "pasión sexual" en las obras de Lorca. La concepción del tema no es nunca explícitamente expuesta por el autor, sino que siempre es objeto de un tratamiento poético-simbólico. Donde más clara se encuentra, quizá, la constelación de elementos –y de símbolos que los transmiten– en torno a este tema es en el «Romance sonámbulo» en particular y en el *Romancero gitano* en general (Herrero 1984: 177-178). No es casual, por tanto, que abunden las coincidencias entre el citado poema y *Bodas de sangre*, puesto que en ambas obras el tema de la pasión es central.

Los elementos fundamentales de esta pasión en la concepción lorquiana, que recrea al fin y al cabo en manera original el tema arquetípico de Eros y Tanatos, se pueden caracterizar como sigue: en primer lugar, por su propia naturaleza de pasión, se trata de algo pulsional, de origen irracional y superior por su fuerza a cualquier intento de vencerla por parte de quienes la sufren. Esto queda claro en la fuga final de la Novia con Leonardo y en el diálogo que ambos mantienen en el bosque (Acto III), del que destaco algunas frases particularmente significativas:

> Porque yo quise olvidar
>
> .....
>
> pero montaba a caballo
> y el caballo iba a tu puerta. (648)
>
> ¡Ay qué sinrazón! No quiero
> contigo cama ni cena,
> y no hay minuto del día
> que estar contigo no quiera. (649)

Igualmente, en su conversación del Acto II queda claro que no hay nada que se pueda oponer desde la propia voluntad de la persona a esa pasión que la domina:

> LEONARDO: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque! (607)

También en *La casa de Bernarda Alba* dirá Adela, refiriéndose a su oculta relación con Pepe el Romano: "Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma" (902). Esta condición de algo que surge de dentro de uno mismo pero que uno no puede controlar convierte la pasión en algo temible, misterioso, incomprensible, desconocido y poderoso, que infunde en sí mismo, simultánea a la atracción, una fuerte sensación de rechazo. Por eso el atractivo que la otra persona ejerce se simboliza con términos calificados negativamente como agua oscura o agua negra:

El agua era negra
dentro de las ramas
.....
¿Quién dirá, mi niño
lo que tiene el agua. ... ? (577)

La sombra, dentro de este campo semántico de lo oscuro, en su doble acepción de "falto de luz" y "difícil de comprender", está relacionada con el misterio terrible de esa atracción[14]. Las sensaciones de impotencia respecto al propio sentimiento, características de esa atracción poderosa que domina al individuo, se proyectan sobre el otro, sobre la persona que suscita tal atracción, que se convierte así en el dominador. Por tanto, el sujeto, simultáneamente a la atracción erótica, experimenta un deseo de destruir lo que la produce para que no se imponga sobre él. Esa otra persona es lo único que puede calmar la pasión que se siente, como el agua calma la sed, pero en la inexorabilidad de su atracción se percibe un componente terrible y luctuoso, que se quiere vencer. En realidad, puesto que esa atracción erótica se siente como algo más allá del propio control racional, algo a lo que es imposible oponerse, se presiente como una anulación de la propia voluntad, como una destrucción de la propia persona, que sólo se puede evitar con la alternativa destrucción de quien provoca tal atracción. Así, en el diálogo entre la Novia y Leonardo del tercer acto de *Bodas de sangre*, dirá ella:

Estas manos que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera
te pondría una mortaja
con los filos de violeta. (648)

Es decir, la pasión se vive como inextricablemente ligada a la muerte. En el complejo sistema simbólico lorquiano, puede ser la mujer misma, que ejerce la atracción, la que a través del icono Luna (Herrero 1984: 178)[15] se confunda con la muerte, como una Gran Madre "amorosa y cruel a la vez" (Feal 1989: 152). Esta ligazón indisoluble entre amor y muerte perfila a menudo a aquellos personajes lorquianos que sufren la atracción erótica como sujetos trágicos, por el mero hecho de estar predestinados a la destrucción.

Si el principio de la fatal atracción femenina se representa mediante la Luna y una serie de símbolos asociados con ella (como el frío y su campo semántico, el metal blanco, estaño o plata, el color blanco y el amarillo)[16], el principio masculino se simboliza con el río, que por su carácter de flujo potente se asocia, evidentemente, con un simbolismo fálico seminal. Al mismo tiempo el río es agua que puede calmar la sed, es decir: satisfacer la pasión erótica[17], de la que el caballo es con frecuencia un significante asociado muy a menudo con el hombre[18]. De este modo la mujer ejerce una atracción pasiva, a lo sumo en una danza inmóvil, que a menudo se asocia con la luz de la Luna («Romance de la luna luna») y el hombre es el elemento dinámico, asociado al río o al caballo entre otros elementos. El agua, la satisfacción de la pasión, puede representar también, quizá a través del mar, que es un símbolo femenino, asociado con el arquetipo de la Gran Madre terrible, lo femenino y la muerte[19].

Dos elementos cuya relación con los demás puede no ser tan evidente, pero cuya significación en algo se aclara a través de un sumario ejercicio de concordancias, son el monte –o la montaña– y el

color verde. El monte parece ser el umbral de la muerte, tanto en la «Nana» como en el «Romance sonámbulo» donde "el caballo en la montaña" se asocia con "el barco sobre la mar," reminiscente de la barca de Caronte (como en el «Romance del emplazado»); el caballo de la «Nana» "relincha a los montes duros" y es conminado a ir a la montaña, a los valles grises, que se asocian con los "valles de ceniza" del diálogo entre la Luna y la Mendiga [642]). En la canción de las Muchachas que abre el cuadro último, "el hilo [de la vida] tropieza / con el pedernal./ Los montes azules / lo dejan pasar" (653), mientras que en el mismo cuadro, y en palabras de la Madre, el hijo muerto es "una voz oscura detrás de los montes" (658; sobre "peñas", "peñascos", "pedernal", ver Xirau 1980: 211).

Por lo que se refiere al segundo elemento mencionado, el color verde, éste es en ocasiones el color de la luz lunar (Herrero 1984: 192), por lo cual lo es también de las personas que padecen o ejercen una atracción erótica que las predestina a la muerte: la gitana del «Romance sonámbulo», Adela con su traje verde (*La casa de Bernarda Alba*, 859), el Amargo (que "entorna sus grandes ojos verdes" mientras "su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso" [García Lorca 1989: 213]) o Antoñito el Camborio, "moreno de verde luna". Así Flecniakoska lo describió como "símbolo de amarga fatalidad" (citado por Xirau 1980: 210, n. 10). Pero quizá por eso puede ser también el color de la fatal atracción erótica y por tanto de la pasión misma y se asocia con cualquiera de los ya mencionados elementos que forman su léxico simbólico característico; así en la «Nana», el agua discurre "con su larga cola por su verde sala" (577)[20].

Las combinaciones entre todos esos elementos producen un léxico simbólico amplísimo y muy complejo, complejidad a la que contribuyen otras dimensiones del uso poético del lenguaje. En la «Nana» queda más o menos claro, después de lo dicho, que el caballo, con lo que de él se predica, introduce el tema de esta pasión erótica. En el universo representado, la pasión así simbolizada se asocia con la relación entre Leonardo y la Novia y los define como personajes trágicos. Puesto que la «Nana» está en boca de la Mujer y la Suegra de Leonardo, que sufren las consecuencias de esta pasión, a los ominosos presagios de destrucción que cualquier atracción erótica entraña en el sistema poético lorquiano, se suma, dentro del universo representado, la amenaza de abandono, desprecio, ruina económica y destrucción del hogar familiar. Estos sentimientos se acumulan en la «Nana» através de predicados negativos en torno al caballo, de la amenaza que el caballo parece suponer para el bienestar del niño ("¡No vengas! Detente / ... / Caballo, mi niño / tiene una almohada, / su cuna de acero, / su colcha de holanda"[21]), elementos negativos que, junto con el vacío de significado lógico, se convierten en presagios ominosos.

El niño representa, en el sistema simbólico de *Yerma* y *Bodas de sangre*, la institución social del matrimonio[22]. En la tragedia que me ocupa se establece constantemente la relación entre matrimonio, hijos y bienestar material, empezando por el lugar que estoy comentando: "mi niño / tiene una almohada, etc."; lo mismo se puede ver también en los deseos de la Madre (571) y, sobre todo, las palabras del Padre y la Madre a lo largo del tercer cuadro del Acto I, (590-593), las del Padre en el Acto II, cuadro 2º, (620-621), y las de la Novia en el cuadro último: "tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud" (660). De todos estos lugares se deduce que el niño simboliza el hogar matrimonial, socialmente aceptado, y cuyos valores fundamentales son, como quedará claro más tarde, no el amor ni el erotismo entre los cónyuges, sino el enriquecimiento, el bienestar material, el trabajo, y la tranquilidad de la rutina.

En el plano del universo representado, la incompatibilidad entre pasión y matrimonio es evidente, puesto que las personas que constituyen los términos de una y otra relación no coinciden completamente. Es decir, existe una incompatibilidad lógica entre la recíproca pasión de Leonardo y la Novia, y los matrimonios Leonardo-Mujer y Novio-Novia. Pero esa oposición, tal como se establece en la obra, parece extrapolable a términos absolutos. Después de la escena de la «Nana» sigue una conversación matrimonial en la que, por parte de la Mujer se dan muestras de un interés exclusivamente crematístico en la relación con su marido: en efecto, el único momento en que se

muestra "muy tierna" (582) es cuando está hablando de dinero con Leonardo. Parece bastante clara la intención de presentar un matrimonio en el que está ausente cualquier tipo de atracción erótica entre los cónyuges.

De manera bastante similar, cuando se plantea el matrimonio entre la Novia y el Novio, la Madre y el Padre se ocupan exclusivamente de las cuestiones materiales: riqueza e hijos (589-590) (Acutis 1990: 70-71). Lo único que recuerda a un atisbo de pasión son las palabras, un tanto torpes y comunes, como de fórmula, del Novio: "Cuando me voy de tu lado siento un despego grande y así como un nudo en la garganta". Pero en seguida replica la Novia: "Cuando seas mi marido ya no lo tendrás" (594). Claramente, no dice: "cuando seas mi marido no te irás de mi lado", sino "no lo tendrás"; es decir, que hasta esa tímida muestra de pasión desaparecerá, sencillamente porque en la relación matrimonial no tiene cabida la pasión: una y otra cosa son incompatibles[23]. Eso es lo que la Novia busca y por lo que quiere "encerrarse con su marido al que tiene que querer por encima de todo" (607), hasta de su propia pasión por otro hombre. Por eso quiere "ser mujer [del Novio] y encerrarse [con él] y no oír mas que voz que la [suya]" (614): esa voz no encierra ninguno de los atractivos misteriosos, invencibles y terribles de la de Leonardo, que la hace sentir "como si [se] bebiera una botella de anís y [se] durmiera en una colcha de rosas", que la arrastra tras de él aun sabiendo que se ahoga (607). Es decir, huye de la pasión que la atemoriza para refugiarse en el matrimonio socialmente canonizado, del que ese elemento está ausente por definición. Si rechazó a Leonardo por su pobreza, como éste la acusa de haber hecho (605), no lo rechazó menos por el temor ominoso que le infunde la atracción que ejerce sobre ella (Feal 1989: 45-46).>

No menos claramente se perfila en el epitalamio el tema del matrimonio de interés, carente de pasión, que impera en la obra (Acutis 1990: 70). En el desarrollo de esta escena, y mediante símbolos en pocas ocasiones ambiguos, y por lo general de gran claridad, el matrimonio se presenta como un hecho social destinado a perpetuar el orden social establecido, hecho social que, por tanto, simbolizado por la corona, literalmente cierra para la mujer las vías abiertas a la atracción misteriosa, es decir, los balcones [24]. Así a la mujer no le queda más que "un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás", en palabras de la Madre (593). El galán debe dejar su sombrero por el olivar, como ordena la Muchacha 1ª, significando cómo el hombre debe despojarse de su misterioso atractivo para convertirse de galán en marido [25]. Siguiendo en esta línea prosaica con que el coro presenta el matrimonio, se pueden leer los "panes de gloria"; "los lazos de oro", con que el Novio literalmente "prende" a la Novia la corona (que ya aparecía antes como símbolo de clausura y encierro); la "cuchara y mantel", es decir, el bienestar material que le ofrece a cambio de su libertad; y singularmente la frase del Padre "?Ya viene [el novio] con sus bueyes por el tesoro!" donde la misma expresión metafórica con la que se alude a la novia, el “tesoro”, permite pensar que lo único que mueve al Novio en el tipo de matrimonio que se pinta es el interés material (Acutis 1990: 71), aparte de que se caracterice cruelmente al personaje con los bueyes, símbolo del trabajo, del bienestar (pero también de la esclavitud y de la mansedumbre) frente al caballo, símbolo de la pasión, que caracteriza al galán, a Leonardo (y a Pepe el Romano y al caballista del «Romance sonámbulo»). En el mismo sentido se dirá: "Aires de sosiego le manan los ojos". Inútil recordar que si el sosiego no es buen compañero de la pasión, los ojos, en cambio, son el lugar donde se manifiesta la naturaleza de la persona, según la tradición popular, que los quiere “espejos del alma”, y en varios poemas de García Lorca que, a fin de cuentas, de la tradición popular se nutre para crear su lenguaje poético[26].

Los versos con que la Criada preludia el epitalamio merecen un comentario aparte (602-603 y 609). Formalmente, por su tono hímnico, se asocian con el desarrollo del canto nupcial; además, están ligados a este pasaje por el estribillo, "despierte la novia", que se repite en ambos, y por la contigüidad de ambas escenas. La

Federico García Lorca y Lola Membrives en el estreno de Bodas de Sangre

primera copla ("Despierte la novia / la mañana de la boda. / ¡Que los ríos del mundo / lleven tu corona!"), con su irregularidad métrica y su ritmo quebrado de danza, coincide también con el tono popular del epitalamio (Devoto 1950: 65). Ese estribillo, "Despierte la novia", presenta ya una notable ambigüedad y multiplicidad semántica. En boca de los invitados, refiere, en primer lugar, al despertar del sueño, puesto que la escena es bien de mañana (como indican las palabras del Padre: "¡Vamos pronto! ... Que ya ha salido el sol" [614]). Pero no cabe duda de que, en el contexto en que se encuentran, se les puede atribuir también una connotación inocente y jocosamente maliciosa: el despertar sería el despertar de la virgen a su nueva vida marital. Después de la primera vez que se oyen estos versos, todavía fuera del escenario, en las voces de los invitados que se acercan (605), Leonardo los repite, inmediatamente antes de su tenso y drámatico diálogo sobre el pasado con la Novia. En sus labios, el verbo "despertar" adquiere un nuevo significado: no es ya el despertar del sueño ni el despertar simbólico a una nueva vida, es el despertar al pasado que ella quiere negar; así se lo dirá un poco más abajo: "¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo" (605). Con esta nueva orientación semántica, el estribillo se convierte en un presagio trágico cada vez que se repite en el epitalamio: efectivamente, al final, esa pasión y ese pasado al que Leonardo conmina a la Novia a que despierte, la van a arrastrar para así causar la tragedia. En el mismo sentido se puede interpretar el resto de la primera copla de la Criada: dada la significación del termino "río", no es difícil entenderlo, además de como un deseo de fecundidad en el matrimonio, como un presagio de esa pasión que, literalmente, va a llevarse por delante la boda, simbolizada por la corona.

Las palabras de la Criada contienen por tanto una advertencia, trágicamente inútil, sobre el comportamiento que la Novia debe seguir frente a Leonardo: escapar de él. Así hay que entender las coplas cuando la Criada las vuelve a repetir, ya después de la escena entre Leonardo y la Novia, al principio del epitalamio.

Volviendo al epitalamio, al que nos ha devuelto el preludio de la Criada, vale la pena hacer algunas observaciones más. Merced a los personajes que la recitan (el primero de los dos parámetros que atañen a la configuración formal de la escena coral, identificados al principio), esta escena, el epitalamio, al contrario que las otras que he comentado hasta ahora, carece de perspectiva. Es la sociedad toda, no los protagonistas de la tragedia, la que a través del himno nupcial define las condiciones del contrato que se va a establecer: una asociación destinada a la reproducción y al incremento de la riqueza, de la que tiene que ser positivamente excluido cualquier tipo de atractivo erótico o de pasión sexual.

Pero simultáneamente a esta significación, se introduce en el epitalamio otra serie de elementos simbólicos, a veces ambiguamente superpuestos a algunos de los símbolos que he comentado, que parecen apuntar al campo temático de la muerte. Si la corona simboliza el matrimonio y subsecuentemente el encierro de la mujer y la represión del erotismo, también se asocia directamente con las coronas de flores de los muertos. Herrero, mucho más detalladamente de lo que yo podría hacerlo, ha explicitado el simbolismo lunar y de muerte que encierran la corona de flores y la mujer coronada (1987: sobre todo 200-201). Con el mismo sentido se entreveran en el texto muchos otros

símbolos de significación clara. Singularmente, en labios de la Criada oímos frases que se pueden entender como presagios luctuosos y advertencias siniestras: "¡Ay pastora, / que la luna asoma!", frase a la que sólo puede adjudicarse su valor simbólico que asocia la luna a la muerte; las exclamaciones "¡Ay, mi niña dichosa! ... ¡Ay, mi galana!", que igual pueden expresar la tristeza que habitualmente sienten los familiares ante la marcha de los desposados, como un dolor mucho más profundo, presagio de la tragedia que se acerca; en último lugar, la sorprendente comparación de la boda con el toro no encierra vaticinios mucho más alegres: el toro está asociado con la muerte por la similitud de sus cuernos con la luna[27] y con el cuchillo, tanto como por la corrida, que se puede considerar como una celebración ritual de la muerte (Herrero 1987: 197; 1988: 150-151).

Otros presagios de muerte se pueden leer en las palabras de la Muchacha 2ª (609): "Que despierte / con el largo pelo, / camisa de nieve, / botas de charol y plata / y jazmines en la frente." La camisa de nieve puede referirse, además de a la muerte, tanto a la pureza de la novia como a la falta de pasión en el matrimonio, pero las botas de charol y plata me parecen bastante inquietantes por la simbología ya mencionada de la plata y el valor del charol en poemas como «San Gabriel» o el «Romance de la Guardia Civil española» (García Lorca 1989: 257 y 278). El jazmín parece contener, en cambio, una alusión sexual[28], pero hay que pensar que el simbolismo está modificado por la posición, "en la frente", que lo relaciona de nuevo con la significación de muerte de la doncella coronada de flores blancas y con las flores que se ponen a los muertos. Además de este pasaje, hay en boca del Mozo 1º una mención de las dalias (609), que también aparecen asociadas con la muerte en *Yerma* (710) y en, de nuevo, «San Gabriel», verso 8[29]. Referencias parecidas se pueden encontrar en el repique de campanas (612), que tanto puede ser a gloria, como a rebato, como a muerto[30].

Es decir, el tema central del epitalamio es, lógicamente, el matrimonio, pero concebido de una manera que quizá no coincida exactamente con nuestra idea. El matrimonio es, sobre todo, la base del orden establecido, un contrato cuya naturaleza colectiva y social está subrayada en la tragedia por los personajes que lo presentan en la declamación del epitalamio. Eso le impone una serie de requisitos: debe estar orientado a la procreación, lo cual es un imperativo de la supervivencia de la especie, pero también una exigencia de los modos de producción de una sociedad agraria escasamente desarrollada, como la que se representa en la obra. Los hijos son necesarios como fuerza laboral gratuita, según lo especifica claramente el Padre:

> Si yo hubiera tenido hijos hubiera comprado todo este monte hasta la parte del arroyo. Porque no es buena tierra; pero con brazos se la hace buena... (590)
>
> Yo quiero que tengan muchos [hijos]. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe de dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos. (620)[31]

En este contexto el matrimonio se define como una sociedad para la producción material y el bienestar, para lo que es necesaria la procreación. Por ese motivo el matrimonio se debe establecer sobre una base de conveniencia mutua, de adecuación al incremento de bienes. Cualquier otro modo –incluidos el amor, la atracción y la pasión erótica– de decidir la boda entre dos miembros cualesquiera de la sociedad puede poner en peligro todo el orden establecido. Puesto que la pasión y la atracción erótica son las causas naturales y más comunes del emparejamiento, son las que explícitamente resultan condenadas y excluidas en el discurso social dominante, como refleja claramente el epitalamio. Por otra parte, este discurso sirve de racionalización para la instrumentalización del matrimonio merced a la cual el hombre puede controlar y dominar en alguna medida la temible sexualidad femenina. El matrimonio de interés se asocia así con el tema de la represión y el encierro de la mujer, constante en la obra de Lorca, que reflejan, por ejemplo, las

palabras, citadas más arriba, de la Madre ("un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás") y la canción de la Criada. Pero este encierro, en *Bodas de sangre* (como en *Mariana Pineda*), será objeto de una subversión que la crítica más reciente identifica, en casos similares, como típicamente femenina. Llevada tal vez por un destino trágico, la mujer se apropia de los atributos superimpuestos por el hombre (hogar, honestidad) para obtener lo que podría considerarse como el triunfo final en esta pugna a que se reduce, en el universo lorquiano, la relación entre hombre y mujer[32], al cumplirse "la destrucción del hombre en aras de lo femenino o materno" (Feal 1989: 41).

Sin embargo, el contrato social por el que el matrimonio se establece como medio de enriquecimiento y progreso y excluye de sus motivaciones el amor, se manifestará en *Yerma* incapaz de cumplir sus fines. Esas absolutas represión y marginación social del sexo que se imponen como condición del matrimonio conducen a una serie de conflictos insalvables (Feal 1989: 63, 67, 69) que llevan de nuevo a la destrucción. Así, la ya señalada asociación de los temas de muerte con la descripción simbólica del matrimonio funciona, a lo largo del epitalamio, como un refrendo de esta interpretación. Además estos símbolos mortales se pueden entender, nuevamente, como presagios trágicos del final al que va a conducir la boda. Pero simultáneamente, es preciso advertir que los símbolos de muerte aparecen siempre como caracterizaciones, a menudo lunares, en torno a la Novia. Una vez más, el símbolo, ya mencionado, de la doncella coronada de flores ("La novia se ha puesto / su blanca corona") entra en juego, para identificar en la Novia "la fascinación de la mujer lunar" (Feal 1989: 152) que lleva a la muerte. En este sentido cobran particular significación la "camisa de nieve" y las "botas de charol y plata" (609) con que la Muchacha 2ª describe a la Novia, y el epíteto lírico "flor de los montes" (611) con que la apostrofa un convidado. No menos importante es la significación de la comparación de la Novia con una estrella en los versos de la despedida[33]. Por debajo del contenido de crítica social que existe en la descripción del matrimonio de conveniencia, y además del conflicto insoluble que presenta este matrimonio, abocado también a la destrucción, en el epitalamio se perfila, como constante de la tragedia y a través de la imagen de mujer lunar que se proyecta sobre la Novia, el tema de la pasión terrible, destructora, tal y como se definía al analizar la «Nana».

La canción de la Criada (617-618), que sigue tras el intermedio, inmediata a los versos finales de la despedida del epitalamio, es mucho mas breve y su complejidad temática es menor. Está además condicionada en su desarrollo simbólico por el personaje, que por su singularidad y por su importancia en la obra, hace cuando menos difícil el pensar en adjudicar naturaleza coral a la escena. Más bien ejerce una especie de función de contrapunto y dirección del coro, y por tanto comparte con los pasajes presuntamente corales que he seleccionado, el uso poético del lenguaje, la recurrencia de ciertos símbolos, y el empleo de estos con un sentido ambiguo que remite a varias significaciones y temas de la obra.

La Criada es, como decía, un personaje importante, que conserva rasgos del criado-gracioso de la comedia del siglo de oro. Junto con la Poncia de *La casa de Bernarda Alba*, herenda ciertas funciones de este personaje clásico, entre las cuales las más importantes me parecen la revelación de la verdad y el augurio del desenlace trágico. Además del preludio del epitalamio, ya comentado, en donde fácilmente se descubren estas funciones, con tal finalidad, exclama, por ejemplo: "¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? [...] ¿Es que no te quieres casar? Dilo." (601; Ver nota 8).

Los primeros versos contienen un resumen, en términos simbólicos, de la situación de la acción hasta ese momento: la rueda que gira es el tiempo y se relaciona también (como la ronda que rueda del epitalamio) con el curso aparentemente normal de los hechos dentro del orden establecido. La misma significación se puede ver en el agua que pasa, pero el valor del significante “agua” no puede ser sopesado sin considerar, al mismo tiempo, el agua de la «Nana», que pasa sin ser bebida, es decir: la pasión de Leonardo y la Novia que se ha mantenido latente y sin consumar hasta ese

momento. En el mismo sentido se puede entender la advertencia a la Novia, cuando se la llama "galana": debe mirar "cómo pasa el agua" –es decir, dejar al agua que corra y se vaya sin beberla, sin satisfacer su deseo– y recogerse la falda, símbolo ya comentado de la sexualidad y el atractivo femenino, porque llega su boda. Pero volviendo a la primera copla, la proximidad del matrimonio introduce un presagio trágico, a través de la mención de la luna. Una vez más, la falta de lógica racional en los versos "porque llega la boda / que se aparten las ramas / y la luna se adorne / por su blanca baranda" nos induce a una lectura puramente simbólica, según la cual, la luna, que se tiene que adornar, se identifica de nuevo con la Novia (que es quien verdaderamente se adorna para la boda) y anuncia la muerte. El verso "que se aparten las ramas" se entiende claramente al ponerlo en relación con el monólogo final de la Luna, donde ésta dice, dirigiéndose "a las ramas" según la acotación: "No quiero sombras" (641). Las ramas que se asociaban con la misteriosa y potente atracción sexual en la canción de cuna ("el agua era negra / dentro de las ramas") se apartan en el momento final de la tragedia para revelar la verdadera naturaleza fatal de la pasión.

De manera similar, se puede descubrir una doble significación en otros lugares de la canción: "el rumor de la sangre derramada" que "espera el campo", que en su sentido literal hace alusión a la fecundidad que debe derivarse de la consumación del matrimonio, se refiere también al "delicado silbo" del "chorro estremecido" (642) de la "roja sangre" del Novio y de Leonardo, que la Luna espera, sedienta, para sus mejillas. La Criada, en su papel de voz del destino, augura una vez más el desenlace trágico de la obra, haciéndose eco de las inútiles advertencias y presagios del Catalinón de Tirso o el Tello de Lope a sus amos.

Al mismo tiempo, sin embargo, sus palabras son quizá las únicas de toda la tragedia en las que se puede atisbar, aunque con la consabida ambigüedad, una solución, quizá utópica o imposible, a la problemática planteada. Me refiero a la frase "porque llega tu boda / deja que relumbre el agua" con que termina la canción. En primer lugar, esto remitiría a los "barandales de la luna / por donde retumba el agua" (dada la proximidad fónica de "relumbrar" y "retumbar") del «Romance sonámbulo» (García Lorca 1989: 237), lo cual no encierra, que digamos, muy buenos augurios. Pero el cambio de verbo es revelador: el nuevo "relumbra" parece que se deba leer en relación con el pasaje en que la misma Criada dice: "¡Pero niña! Una boda ¿qué es? Una boda es esto y nada más [...] Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer." (600) Ahí se puede ver el único lugar en que se da cabida al erotismo como constituyente no sólo natural, sino deseable y casi exclusivo del matrimonio. No deja de ser interesante que esta solución, que se revelará, desde luego, imposible, se encuentre en boca de un personaje que, al contrario que la Poncia –su paralelo en *Bernarda Alba*–, no parece haber estado casado nunca[34].

Las dos últimas escenas, las más claramente corales de esta serie que he seleccionado, están relacionadas entre sí de varias maneras. En primer lugar, los personajes que las recitan son ya puramente corales: no aparecen en ninguna otra escena sino en estas dos y no tienen relación con el desarrollo de la acción[35]. Además, los escenarios en que transcurren ambos pasajes, el bosque nocturno de "ambiente oscuro" (636, acotación) y la "habitación simple" con "un sentido monumental de iglesia" (652, acotación), son netamente simbólicos y divergentes de la escenificación más realista del resto de la tragedia (ver Acutis 1990: 77; Feal 1989: 48-49, con referencias al comentario de otros críticos).

Los Leñadores, como figuras, están supeditados al bosque, del que son, por así decir, los habitantes naturales. Así se conserva, dentro de la escena simbólica, una cierta lógica mimética, realista, que también funciona, aunque en mayor medida, para introducir la canción de cuna, el epitalamio o la canción de la Criada, que canturrea mientras prepara el servicio del convite nupcial. Pero el hecho de que la Luna aparezca después de los Leñadores, también con el aspecto de un joven leñador[36], establece una relación directa entre la una y los otros, y pone de relieve su condición de agentes de la destrucción y la muerte que la luna representa[37]. Ellos mismos, en su diálogo, ponen

de manifiesto su función de destructores de la vida –y de la procreación cuyo ámbito social debe ser el matrimonio– al decir: "Un árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto" (639)[38].

Allen ha señalado, aunque haciendo hincapié sobre el simbolismo del árbol individual, cómo el bosque es un símbolo común del subconsciente humano, y más concretamente del dominio de los instintos (203-205). Yo me atrevería a matizar que se trata de un símbolo universal, arquetípico, del instinto erótico, con el que se asocia por ser desconocido, un mundo más alla del propio control consciente de la persona, que, por tanto, se puede considerar como un lugar peligroso. Esta interpretación parece refrendarse en *Bodas de sangre*, donde es el bosque el escenario en el que la pasión erótica central en la obra se manifiesta, en los términos más claros, en las palabras de la Novia y Leonardo. En ese sentido, y si se tiene en cuenta el inevitable ingrediente de muerte que entraña esta pasión para Lorca, es comprensible que los habitantes del bosque se representen como siervos y heraldos de la Luna y la Muerte. El bosque es el ambiente de ramas, que presta a la pasión su fascinación oscura y terrible, pero es también el lugar donde las ramas se apartarán para que los rayos de la Luna entren en todas partes y aparezca desnuda la naturaleza fatal de la pasión.

Si las canciones de los Leñadores son, como el aullido de los perros en *Impresiones y paisajes*, un doloroso vaticinio de la muerte inminente y un ruego a la Luna y a la Muerte para que no se consume la destrucción que la pasión lleva consigo, en su diálogo se recogen y se resumen los principales temas de la obra: por una parte, la poderosa y omnipresente oposición social al imperio de la atracción erótica, los "cuchillos y escopetas" que, "en diez leguas a la redonda," "parecen acercarse por todos los caminos a la vez" (637 y 639); por otra, el conflicto inherente a la pasión terible, abocada a la muerte:

> LEÑADOR 1º. Hay que seguir el camino de la sangre.
>
> L. 2º. pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra. (637)
>
> .....
>
> L. 1º. Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos. (639)

En todo el diálogo de los Leñadores, como en el ejemplo que he entresacado, la sangre adquiere con fuerza el valor simbólico que ya tiene en el título de la tragedia, que refiere tanto a la inclinación, al instinto, y particularmente al instinto erótico (del mismo modo que en los versos de la «Nana»: "Bajaban al río / ¡Ay, cómo bajaban! / La sangre corría / más fuerte que el agua" [578]), como a la vida. Sin embargo, es un símbolo de fácil interpretación, puesto que como todo el lenguaje de los Leñadores, se puede relacionar con una forma sentenciosa de habla popular. En este diálogo no se advierte la condensación semántica y simbólica de las escenas anteriores, sino que la intensificación poética de la expresión se basa en metonimias de más fácil comprensión y más comunes al lenguaje coloquial: "Sangre" por vitalidad o por instinto, "cuchillos y escopetas" por los hombres que los llevan. Se produce así una suerte de equilibrio en toda la escena: si el lenguaje ha perdido densidad poética es porque el sistema simbólico ha trascendido hasta la concepción teatral de conjunto, permeando, desde la expresión verbal –que era su enclave natural a lo largo del diálogo de la tragedia–, el diseño escénico y la naturaleza de los personajes; por decirlo con las palabras de Lorca en su entrevista con Felipe Morales, la poesía se ha levantado del libro y ha vestido a los personajes (1.119).

En el mismo plano simbólico se sitúa el siguiente cuadro, desde su misma denominación de cuadro "último": más allá del desenlace trágico y, en ese sentido, más allá de la muerte[39]. La escena se caracteriza por ser una casa con "sentido monumental de iglesia", un verdadero templo doméstico: el espacio donde la norma social encierra a la mujer y que ella convierte en templo donde celebrar el sacrificio ritual del Hombre cuya falsa imagen ella misma crea a través de esa muerte

(Feal 1989: 41, 46, 51, 53, 56-57 y 153). Aquí, en esta escena, está, pues, el sentido efectivamente último, el núcleo de la tragedia lorquiana, donde todas las piezas, todos los planos de interpretación, se encuentran para encajar finalmente.

En este sentido, las Muchachas que recitan el coro «Madeja, madeja» (652-654), "dulcificación doméstica de las parcas que 'hilan la madeja de la vida' (imagen más que manida que Lorca viste prodigiosamente)"[40], están celebrando, mediante un simbolismo doméstico, es decir, propio de ese templo femenino, el ritual de la vida humana. Su canción recapitula la temática de toda la obra. La madeja roja, símbolo de la sangre en su sentido metafórico, claro ya en la escena de los Leñadores, pasa en las manos femeninas a ovillo, implícito en el otro extremo del hilo. Pero junto al simbolismo de escenario y personajes se recupera ahora el de la expresión. El destino trágico de la vida es "nacer a las cuatro, morir a las diez": es volver a la Madre Tierra ("la sangre que ve la luz se la bebe la tierra" [637]), representada por la esfera del ovillo, confundirse en su misma materia: "cubiertos de barro los veo venir [a los dos muertos]". El motivo central de la tragedia, la pasión oscura enfrentada al matrimonio y a través de él, al orden social, está también resumido en la respuesta de la madeja a la pregunta "¿Qué quieres hacer?": "ser hilo de seda [*memento* la "cola de seda" de la falda de la Novia (610)] / cadena a tus pies / y nudo que apriete / amargo laurel". Cadena y nudo que refieren a las ya mencionadas dominación y alienación inevitables (Feal 1989: 55) que entrañan las dos alternativas posibles: amor erótico y matrimonio.

A lo largo de este análisis he tratado de poner de manifiesto la coincidencia entre los temas de cada una de las escenas y el tema de la tragedia, coincidencia en donde residía para Lorca, como señalaba al principio, una de las funciones principales del coro. En efecto, se puede observar cómo el tema se perfila sucesivamente más complejo y más completo en cada escena coral a medida que el transcurso de la acción dramática lo va desarrollando. Esta tendencia, que parece lógica y se ve claramente de la «Nana» al coro de Muchachas, proveería, por otra parte, razones suficientes para eliminar de este conjunto de escenas la canción de la Criada, sin embargo de que comparta algunas características de lo coral. Si el estar a cargo de un solo personaje resta a la escena dimensión coral, se puede decir que, en realidad, el tema de la canción, como he tratado de señalar, es más bien la intrínseca relación de la boda con el desenlace mortal de la obra, por lo que su significación se reduce al universo representado; así, su función, acorde con el personaje que la entona, es, sobre todo, la de presagio trágico.

La concepción de este personaje indica, como ya he apuntado, una de las bases fundamentales sobre las que Lorca levantó su tragedia: el teatro del siglo de oro español, al que se refirió en ocasiones. De que lo conocía bien no deja lugar a dudas su labor con La Barraca, mientras que para darse cuenta de su profunda comprensión de este teatro basta leer sus declaraciones acerca de la adaptación de *La dama boba* de Lope (1.096-1.097 y 1.104-1.107). A este respecto, Laffranque (1987: 22) cita también las explícitas conexiones en la concepción del nunca escrito *Diego Corrientes* con *El caballero de Olmedo* de Lope. En el uso que hace Lorca de motivos populares, a él tan caros, para construir los pasajes corales de *Bodas de sangre* (Devoto 1950: 63-65) me parece ver, así mismo, algunas coincidencias con el uso que Lope hace de la lírica folklórica en *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*[41], aunque existan también evidentes diferencias; se trata, en definitiva, de una muestra más del profundo entronque clásico de la tragedia lorquiana.

En ésta, en efecto, las escenas corales resumen los acontecimientos de la acción dramática para multiplicar su significado merced a la clave simbólica[42]. Este recurso a un uso poético del lenguaje, con el que Lorca se sentía, "naturalmente, como pez en el agua" (996), llega a impregnar, más allá del texto, como he señalado, también los elementos teatrales no verbales para constituir el teatro poético integral que el autor propugnaba. Pero en él hay que ver también la clave de la fuerza expresiva y la intensidad de un drama como *Bodas de sangre*.

Hay que considerar, en primer lugar, cómo funciona esta modalidad de la expresión en cuanto a

su forma de constitución del significado. Javier Herrero (1984: 176) introduce, hablando del *Romancero gitano*, la dicotomía mímesis /semiosis, que Riffaterre (1984: 4-10) ha explorado con gran agudeza. Para este último crítico "la semiosis triunfa completamente sobre la mímesis [cuando] el texto deja de intentar establecer la credibilidad de una descripción" (Riffaterre 1984: 10). Precisamente la mímesis, la verosimilitud de la representación, es uno de los principales factores en torno a los que se cifra la diferencialidad poética del lenguaje buscado y utilizado por Lorca. Las escenas que he identificado como corales son aquellas en las que, merced a la aparición del lenguaje semiótico, simbólico o poético, se pierde toda referencialidad mimética directa al universo verosímil representado por el texto de la obra, para establecerse exclusiva o al menos preponderantemente una referencialidad de tipo simbólico. Con respecto a esta referencialidad simbólica, la oposición *verosimilitud/no verosimilitud* deja de ser funcional debido a la naturaleza axiológica universal de los significados constituidos mediante ella[43]. Es precisamente a estos fenómenos a los que me refería al hablar de multiplicación del significado. Gracias a ellos se introducen temas que no son ni evidentes ni explícitos en el universo representado[44]. No sólo la existencia de una pasión erótica, sino toda la concepción de esa pasión, en sus dimensiones más viscerales y profundas, está contenida de este modo en el breve espacio de texto de la «Nana», mientras que el epitalamio transmite, a su vez, toda una concepción del matrimonio y los conflictos que esa concepción entraña. El uso poético, lírico, del lenguaje se establece así en el contexto dramático como el más eficaz medio de síntesis y armonización, precisamente porque su misma naturaleza le confiere una pluralidad semántica, en la que, al mismo tiempo, todos los planos del significado, todas las posibles lecturas e interpretaciones, se mantienen estrechamente ligadas e interrelacionadas por la comunidad de su único significante.

Pero no es ésta la única ni, quizá, la más importante de las finalidades del uso de un lenguaje poético. Volviendo al citado artículo de Herrero, señala este crítico, en torno a la engañosa simplicidad del sistema simbólico del *Romancero gitano*:

the visionary quality of its images and their roots in the popular mind convey a suggestive power that captures the reader's fancy and carries him along with its powerful rythm; but a first attempt at a rational analysis leaves him puzzled. (1984: 175) [45]

Ciertamente, el análisis racional confunde más que aclara en primera instancia. Es lógico, puesto que para acceder al registro simbólico, lo que Lorca hace es, en gran medida, sustraer las denotaciones primarias. Esta sustracción se lleva a cabo, como decía, mediante la imposición de una sintaxis de los significantes que no permite adjudicarles, según las reglas de la lógica referencial, un significado. Estas fallas en la lógica mimética se constituyen así en indicios de la existencia de un registro simbólico, con "otro" tipo de significado. De este modo, el lector tiene que producir un significado secundario o connotación para paliar la falta de sentido lógico primario del texto. Sin embargo este significado secundario no es ni evidente ni exacto. Al contrario que en el discurso del lenguaje mimético, en el que existe una razonable univocidad entre palabras y cosas, significantes y referentes, los elementos simbólicos refieren, como he tratado de poner de manifiesto a lo largo de estas páginas, a complejos temáticos difusos cuya identificación requiere al menos una lectura detenida y comparada, y quizás un buen conocimiento del vocabulario poético de Lorca, es decir, de complicadas operaciones hermenéuticas. Hay que suponer que el lector o espectador medio no lleva a cabo de manera explícita y consciente esas operaciones –como hay que suponer que el propio Lorca no trabajara con un "diccionario de símbolos en la poesía de Lorca", ni hubiera hecho sus propias concordancias–, sino que recibe esos contenidos que el registro simbólico le transmite de una manera distinta, "desligada del control lógico, pero con una tremenda lógica poética"[46]. En realidad, parece razonable postular que esos símbolos funcionan de manera universal a través de procesos subconscientes. La profusa coincidencia, señalada por Herrero en el fragmento citado y documentada por Devoto, del lenguaje simbólico lorquiano con el de la tradición folklórica se puede considerar como un buen testimonio de esa universalidad. Creo así con Feal (1989: 15) que, "como

lectores, llenamos las lagunas del texto interpolando otros textos o el discurso del inconsciente, a fin de construir una secuencia coherente de signos".

Si los pasajes corales comentan, efectivamente, los temas de la tragedia y subrayan las acciones de los personajes, no por eso son ni redundantes ni meramente ornamentales. Precisamente por la intensificación del uso poético del lenguaje y la profusión del simbolismo que en ellas se centra, estas escenas, cuya comprensión racional es sumamente difícil, se convierten en un ingrediente sustancial de la tragedia. Su finalidad es, sí, transmitir los mismos temas y contenidos que el resto de la obra comunica de manera más consciente; pero los pasajes corales apuntan a una recepción mucho más vital, más poética, más visceral e íntima, situada en la esfera de la personalidad a la que el último acto traslada la acción de la tragedia. A ese tipo de comunicación, que él hubiera llamado "contajiosa", propia del baile, de la música y de la poesía, se refería Juan Ramón Jiménez al decir: "Federico García Lorca es poeta para todos, por emanación, en su teatro, y ese es su acierto, tiene "eso" que llega a todos sin necesidad de ser discernido, una emoción confusa, un movimiento que palpita y hace palpitar"[47]. Creo que es posible afirmar, aunque sea intuitivamente, que es esa comunicación subconsciente de contenidos simbólicos la que "conmueve" al espectador y propende al objetivo que el mismo Lorca sugirió en varias ocasiones, es decir, a la finalidad clásica de la tragedia: la catarsis.

Bibliografía

Acutis, Cesare 1990 — «La difficoltà di scrivere il terzo atto (*Bodas de sangre* di Federico García Lorca)» in *Scritti*, ed. de A. Morino, Alessandria, Dell'Orso, págs. 67-79.

Allen, Rupert C. 1972 — *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca.* Perlimplín, Yerma, Blood Wedding, Austin, U of Texas P.

Devoto, Daniel 1950, — «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca» en Gil 1980: 23-72. (Publicado previamente en *Filología* 2.3: 292-341).

Doménech, Ricardo 1992, — «Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español» en Dougherty y Vilches, eds., 1992: 333-343.

Dougherty, D. y M. F. Vilches de Frutos, eds. 1992 — *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*, 1918-1939, Madrid, CSIC-FFGL-Tabacalera.

Feal, Carlos 1989 — *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Dovehouse.

García Lorca, Federico 1980 — *Obras completas*, II. Ed., cronología y notas de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar.

1981 — *Conferencias*, I y II, Ed. de C. Maurer, Madrid, Alianza.

1981a — «La imagen poética de Don Luis de Góngora» [Texto R] en García Lorca 1981: II, 127-154.

1981b — «Añada, arrolo, nana, vou veri vou. Canciones de cuna españolas» en García Lorca 1981: 145-176

1981c — «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Un poeta gongorino del siglo XVII)» en García Lorca 1981: 127-143.

1981d — *Bodas de sangre.* Ed., introducción y notas de Mario Hernández. Madrid Alianza.

1987 — *Teatro inconcluso*, Transcripción de L. Staiton y M. Fernández Montesinos, Granada, Universidad.

1989 — *Poema del cante jondo. Romancero gitano.* Ed. de A. Josephs y J. Caballero. Madrid, Cátedra.

Fernández Rubio, R., ed. 1987 — *Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Languages Conference*, Greenville (SC): Furman UP

Gil, Ildefonso-Manuel, ed. 1980 — *Federico García Lorca.* El escritor y la crítica, 3a ed., Madrid, Taurus.

1980a — «Prólogo» en Gil, ed. 1980: 9-18.

Hernández, Mario 1981 — «Introducción» en García Lorca 1981d.

Herrero, Javier 1987	«The Dance of Death: The Moon as Hunter» en Fernández Rubio, ed., 1987: 193-209.
1984	«"La luna vino a la fragua": Lorca's Mythic Forge» en López de Abiada y López Bernasocchi, eds., 1984: 175-197.
1988	«The Horned Moon, Queen of the Waters: Images of Death in Lorca» en *Morris*, 1988: 147-157.
Laffranque, Marie 1987	«Estudio preliminar» en García Lorca, 1987: 6-97.
López de Abiada, J. M. y A. López Bernasocchi, eds. 1984	*De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid, José Esteban.
Morris, C., ed. 1988	*"Cuando yo me muera..." Essays in Memory of Federico García Lorca*, Lanham (MD), UP of America.
Riffaterre, Michael 1984	*Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana UP.
Rubio Jiménez, Jesús 1992	«Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)» en Dougherty y Vilches, eds.,1992: 255-263.
Sáenz de la Calzada, Luis 1976	*"La barraca", teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente.
Xirau, Ramón 1980	«La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca» en Gil 1980: 207-216.

Notas

[1] Una primera versión, muy lejana en el tiempo, de este artículo fue leída sucesivamente por Javier Herrero y por Mario Hernández. Ambos tuvieron la amabilidad de ofrecerme numerosas sugerencias, que en la medida en que las he seguido, han contribuido sin duda a mejorar el resultado final. En otros casos, he decidido, en conra de sus indicaciones aunque no siempre por desacuerdo con sus puntos de vista, mantener invariado el texto original. Al expresarles mi profundo agradecimiento a los dos, aunque en especial a Mario Hernández, quiero también pedirles que no juzguen como fruto de la testarudez lo que puede ser resultado de varios tipos de incapacidad más o menos circunstancial.

[2] Federico García Lorca, *Obras completas*, II. En lo sucesivo todas las citas de obras teatrales, entrevistas y correspondencia se refieren a este volumen.

[3] Vease como ejemplo esta cita, de la página 972: "El coro..., intervención directa; es la voz de la conciencia, de la religión, del remordimiento. El coro es algo insustituible, algo tan profundamente teatral, que su exclusión no la concibo. No, no... Clásico? No, no... Entiéndeme... De lo clásico, el corte amplio, magnífico, teatral, concepción gigante..., eso sí..., pero con libertad, sin tendencias minúsculas de ideas [...] buscando en lo popular, en el pueblo, el nervio, el alma, la acción" (está hablando de *La zapatera prodigiosa)*. Cfr. también, en pp. 1.064, 1.075-1.076, 1.101, 1.102, sus declaraciones acerca, sobre todo, del coro en *Yerma* y también, de pasada, en *Bodas de sangre*; en cambio en pp. 1.038-1.039, se refiere al uso del coro también en los "Finales de fiesta" que preparó en ocasiones, a base de escenificación de canciones.

[4] Sobre la situación del teatro español del momento, no faltan las declaraciones de Lorca en las entrevistas. Aparte de la frase categórica que le espetó al periodista leonés: "[El teatro español en general] es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos." (p. 1.003), en otras entrevistas para periódicos de mayor difusión, expresa ideas no muy favorables, aunque en términos más corteses: "El teatro tiene que ganar, porque la ha perdido, autoridad. Los autores han dejado que el público se les suba a las barbas a fuerza de hacerle cosquillas." (p. 1.073) También en algunas de sus cartas se queja del ambiente literario madrileño. A M. Fernández Almagro le escribe en torno al trabajoso estreno de *Mariana Pineda*: "Si la Xirgu no quiere representar mi obra y devuelve el original, tú te quedas con él como regalo de mi fracasada tentativa, en una época en que *no hay teatro* y tenemos que resignarnos" (Carta 33, 20 de octubre de 1926, p. 1.197; subrayado original). Las ideas semejantes a éstas abundan y en general dejan claro que Lorca no tenía una opinión muy positiva del teatro de su época. También son frecuentes sus declaraciones, sobre todo cuando habla de La Barraca, acerca de la favorable acogida que el buen teatro recibe entre el pueblo español. Él detestaba el drama burgués, escaso de ideas, las obras de entretenimiento sin trascendencia. Ver el texto citado en la nota 2, y sus declaraciones en pp. 1.064, 1.021, 1.086, 1.119, 1.073.

[5] Según sus declaraciones de diciembre de 1933 a *La Nación* de Buenos Aires: "Mariana Pineda [en la impresión está subrayado, pero yo creo que no se refiere a la obra, sino al personaje y su leyenda] fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico: «¡Oh!, qué día tan triste en Granada / que a las piedras hacía llorar /[...]/ 'Si Pedrosa me viera bordando / la bandera de la libertad'». Marianita, la bandera de la libertad, Pedrosa, adquirían para mí contornos fabulosos e inmateriales de cosas que se parecían a una nube, a un aguacero violentísimo, a una niebla blanca en copos, que venía a nosotros desde Sierra Nevada [...] Un día llegué, de la mano de mi padre, a Granada: volvió a levantarse ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y más solemnes, más dramáticas aun que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado, inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor a la libertad. [...] A los personajes creados por los autores del Siglo de Oro, que leía con emoción vivísima, juntaba yo el de Mariana Pineda, vistiéndolo con todo el ímpetu de una pasión heroica." (1.045)

[6] "Vestida de blanco, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminillo secreto de mi niñez con un aire inconfundible", le escribe Lorca a M. Fernández Almagro en septiembre de 1923, cuando está trabajando en la obra (1.172; respecto a la coincidencia de fechas ver 1.406). La técnica mediante la cual en la canción se contraponen motivos elevados a la categoría de símbolo para sintetizar el conflicto de la obra es también un elemento típicamente coral. Así "Marianita se muere en cadalso por no confesar" y borda la bandera de la libertad. Los motivos del silencio y del bordado, atributos característicos de la mujer encerrada y por tanto socialmente considerada honesta (como en la Novia de *Bodas de sangre* [591], Amparo del *Poema del cante jondo* [García Lorca 1989, 185], etc.), son objeto de una profunda subversión cuya finalidad se puede ver en la oposición al sistema patriarcal que materializa el orden político absolutista, representado por Pedrosa como figura del Padre.

[7] Respecto a la importancia que la denominación del personaje puede tener, basta pensar en Leonardo, el único personaje con nombre propio de *Bodas*

de sangre; cfr. Feal 1989: 44.

[8] Se trata de una ambigüedad natural y adecuada al tipo de entrevistas de que se trata. Por otra parte, el tono en que Lorca habla varía mucho. En un extremo, encontramos la concisión de la citada entrevista para *Altanor*, en la que, quizá por tratarse de una publicación con escasa difusión, Lorca se permitió expresar con gran claridad todo tipo de opiniones agresivas (cf. sus opiniones sobre Alberti en esta entrevista, p. 1.002, con las que, sobre el mismo autor y tema, expresa, dos años más tarde, para el periódico de Madrid *La voz*, p. 1.083; sobre la difusión de este periódico y la opinión que existía sobre él, véase la carta 39 a Fernández Almagro en p. 1.207); en el otro, el lirismo y la ambigüedad de, por ejemplo, sus ya citadas manifestaciones sobre *Mariana Pineda* (pp. 1.045 y ss.). Parece claro que según el interlocutor, el periódico para el que hablara, y quizá otros factores aún más imponderables, como el momento o el humor, Lorca se expresaba de una manera u otra, por lo que no siempre resulta fácil interpretar exactamente sus declaraciones. Vease también Doménech 1992 para un conocido caso parecido a éste pero con referencia a Valle.

[9] Al final de esta entrevista parece haber un error: en la ocasión que la entrevista transcribe, Lorca leyó la escena del epitalamio, o una parte, y esto se reproduce en el texto de Aguilar en la siguiente forma: "MUCHACHA 1ª *(Entrando)* Despierte la novia [...] PADRE: Como un toro la boda / levantándose está." En realidad, quien recita los dos últimos versos de esta escena del epitalamio, ni es ni puede ser el Padre; se trata de la Criada (*vid*. p. 612), y debe ser así por que el símil "toro/boda", con sus presagios ominosos de tragedia sacrificial y ritual, corresponde mejor a este personaje, que sigue el patrón del criado/gracioso del teatro áureo español, sobre todo, por la función de "voz del destino" que tiene este tipo.

[10] El teatro poético, como recurso dramático de *reteatralización*, como se decía entonces, fue un tema muy controvertido entre los críticos y teóricos del teatro de la preguerra y las opiniones de Lorca deben leerse en este contexto, que no es posible recrear aquí por razones de espacio; véase Rubio Jiménez 1992.

[11] No me ocuparé aquí de la función estructural que estas escenas poseen en el ritmo y en la economía general de la obra. Es un aspecto sobre el que se encuentran consideraciones muy relevantes, aunque no completamente desarrolladas, en Acutis (1990: 74-76, 78-79, nn. 46 y 47).

[12] En el texto no hay división en escenas. La que yo he hecho se basa, fundamentalmente, en las entradas y salidas de personajes, pero éstas suelen coincidir con cambios de tema, así que cada escena tiene una unidad temática y perspectivística a la vez. Por ejemplo, en este cuadro 2º, se diferencian la escena I, en la que la Mujer y la Suegra cantan la nana; la II, en que llega Leonardo, se habla de varios temas en torno al complejo temático del matrimonio, central en la obra, y se presenta, a distintos niveles, la situación en casa de Leonardo; la III, en que llega la Muchacha y salen Leonardo y su Mujer, el tema desciende al nivel concreto de la próxima boda –la de la Novia y le Novio– a través del motivo de los regalos; con la vuelta de Leonardo a escena, comienza la IV, que mantiene el mismo tema de la anterior pero con un revelador cambio de perspectiva; y, por último, la V, donde Leonardo sale, la Suegra y la Madre retoman el canto de la nana, pero ahora con un valor distinto, aunque el tema sea el mismo que en la escena I. Con criterios en parte coincidentes con los míos, aunque él sólo se refiere a "interludios simbólicos", sin tener en cuenta el uso del verso ni los personajes, Allen (161) aísla cinco casos, de los que sólo dos coinciden con los que yo he identificado: la «Nana» y el «Epitalamio». Los otros interludios simbólicos son, para este crítico, la "escena sensual de amor" entre Leonardo y la Novia, el monólogo de la Luna y la lamentación final de las mujeres. De todos ellos, sólo comenta la canción de cuna y el monólogo, ya que los otros, en su opinión, "no incluyen ninguna ramificación simbólica de mucha complejidad". Yo en cambio creo que las dos canciones de los Leñadores, por ejemplo, tienen bastante densidad y complejidad simbólica y lo mismo pienso del canto «Madeja, madeja» de las Muchachas, con el que se abre el acto tercero, y que Allen no menciona.

[13] Como ya señaló Devoto (1950: 65), la «Nana del caballo grande» se basa en una nana real, "la más popular del reino de Granada", que Lorca recogió en su conferencia sobre la canción de cuna (1981b: 164-166), donde le dedicó un comentario extenso, testimonio del alto valor poético que veía en ella. Es posible que, por este artificio, es decir, el recurso a un texto preexistente retocado por él, Lorca le dijera a Pedro Massa que el verso no aparece aquí "con la intensidad y la anchura debidas" (995). Ciertamente, aunque se basa en costumbres y tradiciones reales, en el canto del despertar de la novia el verso resulta menos verosímil, y por tanto destacan más su valor y su intensidad. El contenido que se puede descubrir en la canción de cuna no parece el más adecuado para este tipo de poema. Sí concuerda, en cambio, bastante bien con los que Lorca encontraba en la canción de cuna tradicional española (García Lorca 1981b: 160, 161, 163, 173). Por lo que se refiere a la mencionada oposición entre matrimonio y pasión, la sucinta exposición en términos antropológico-estructuralistas de Acutis (1990: 70-73) es de una claridad meridiana.

[14] En el «Romance sonámbulo», "con la sombra en la cintura, ella sueña en su baranda" (García Lorca 1989: 234).

[15] Para la creación del *Romancero gitano*, Lorca reelaboró conscientemente una serie de mitos clásicos (García Lorca 1980: 1.169: "estoy terminando una serie de *romances gitanos* que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega" [citado por Herrero 1984: 179]), entre los que destacan el de Selene y Endimión, base del «Romance de la luna luna», y el de Diana y Acteón (Herrero 1987: 195; en su conferencia sobre Soto de Rojas, Lorca hace un resumen de este mito: García Lorca 1981c: 140-141). En ambos mitos se establece el tema central de la atracción ejercida por una diosa lunar que lleva a la muerte al hombre que experimenta esa fascinación. La asociación de la mujer, sobre todo de la mujer virgen, con la luna, como medio de expresar lo que, en el fondo, se puede considerar como un temor masculino universal a la sexualidad femenina, se convierte en un icono central y constante en la obra de Lorca. Una primera manifestación de la constelación de símbolos que expresan el tema se vislumbra en la teogonía trinitaria de *Impresiones y paisajes* que Herrero (1987: 193 y ss.) señala y analiza, trinidad en la que aparecen el "caballo fantástico" y la "virgen rara" directamente asociados a la Muerte, identificada a su vez con la Luna. Respecto a la asociación entre Luna y Muerte, en fin, nada más claro que el diálogo entre la Luna y la Mendiga del tercer acto de *Bodas de sangre*. Acutis (1990: 76-77) subraya indirectamente la unicidad de los personajes que intervienen en los abundantes pasajes líricos del acto final (Leñadores, Luna y Mendiga) al caracterizar estos diálogos aparentes como monólogos escindidos.

[16] Xirau 1980 explica detenidamente estas asociaciones. Ver también Allen 1976: 191-193.

[17] El origen de la imagen se puede encontrar en la similitud del deseo sexual con la sed. La pasión erótica irrefrenable se representa a menudo con imágenes relativas al fuego, y al campo semántico del calor, no sólo en Lorca sino en el lenguaje común y corriente, y en el lenguaje poético de todos los tiempos (se me viene a las mientes uno de los pasajes de la literatura española en que la imagen del agua y el fuego cobra tanta fuerza dramática como en Lorca, o sea, los versos de la Tisbea de *El burlador de Sevilla* que tienen por estribillo "¡Fuego, fuego, zagales, agua, agua! / ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!"). En *Bodas de sangre*, la imagen del agua y el río, opuesta al ardor y el fuego, se encuentra con singular claridad en estas palabras de la Novia: "Yo era una mujer quemada ... tu hijo era un poquito de agua ... pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos" (660); también la imagen del fuego de la pasión en su diálogo en verso con Leonardo del Acto III: "¡Ay, qué lamento, qué fuego / me sube por la cabeza!" (648). El agua es, como si dijéramos, naturalmente, la satisfacción del deseo sexual, puesto que es el elemento contrario, que apaga ese fuego del deseo. No es posible establecer todas las innumerables concordancias de cada una de las imágenes que se adensan en el fragmento de la tragedia citado en primer lugar. Señalo sólo la coincidencia del "río oscuro, lleno de ramas" con la frase "el agua era negra dentro de las ramas" de la «Nana» (577) y con Don Pedro de Montemayor que "vendrá a caballo ... como un San Jorge ... de agua negra" (*Mariana Pineda*, 207); y la del "el rumor de [los] juncos" con la frase de Adela en *La casa de Bernarda Alba*: "Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla" (925). Véase Doménech 1992: 340 respecto a estas lecturas. En cuanto al rumor, es también palabra cargada de connotaciones eróticas, mientras que la orilla se asocia evidentemente con el río y con el agua.

[18] Esta significación del caballo como pasión se puede encontrar con frecuencia en la poesía de Lorca, sin perder de vista la ambigüedad inherente al símbolo en sí, que como tal funciona por connotación y no por denotación, como nos precave Doménech 1992: 338. Cito el caso que me parece más claro entre los que conozco: en el «Romance de la pena negra» se lee que la carne de Soledad Montoya "huele a caballo y a sombra", y un poco más abajo: "Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas." (García Lorca 1989: 247 y 248). También en los versos iniciales del «Romance sonámbulo» se puede descubrir el simbolismo (García Lorca 1989: 234). En *La casa de Bernarda Alba* es evidente la relación

entre el garañón encerrado en el establo y la pasión de Adela por Pepe el Romano, como lo es la asociación de este personaje, alrededor del cual gira la pasión ardiente y silenciosa de las mujeres, con su caballo (García Lorca 1980: 937 y 871, por ejemplo). Por supuesto, una similar vinculación entre Leonardo y su caballo y el simbolismo de éste están presentes también a lo largo de todo el texto de *Bodas de sangre*, y no menos en la escena inmediatamente siguiente a la canción de cuna, donde la conversación versa sobre el cansancio del caballo, a través del que se alude, en un segundo sentido, a las visitas de Leonardo a la Novia (580-582), cf. 597, 607: "Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto."; 616: "(Mujer:) A la iglesia. Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo. (Leonardo:) ¿En el carro? (Mujer:) ¿Hay otra cosa? (Leonardo:) Yo no soy hombre para ir en carro."; 619: "Hace rato llegó Leonardo con su mujer. Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo."; 635: "¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados..." Cito un último lugar donde se establece una relación clarificadora: según el Novio, las gentes del mar (de la costa) "se espantaban de los caballos" (622). Si el mar representa el principio femenino, especialmente en su aspecto arquetípico de Gran Madre, como se verá con algo más de detalle un poco más abajo, y el caballo es símbolo de la virilidad y de la independencia masculina, la reacción de los primos del Novio encierra una rigurosa lógica simbólica (Feal 1989: 46). Allen (1972: 173-184) estudia cuidadosamente la tradición de simbolismo solar del caballo, con sus connotaciones sexuales, en relación con la «Nana».

[19] El mar es, a lo largo de la obra de Lorca, un símbolo ambiguo, pero de significación más frecuentemente negativa que positiva. Además del verso del «Romance sonámbulo» ("el barco sobre la mar"), que parece encerrar un presagio de muerte (sobre el simbolismo mortal del barco y el mar, ver Herrero 1988: 152-153), y de los ya citados del «Romance de la Pena negra» ("caballo que se desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas"), de clara relación con este tema, es interesante la canción de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba*: "Ovejita, niño mío, / vámonos a la orilla del mar" (920). La interpretación que Feal (1989: 100-101) hace de este pasaje parece coincidir claramente con mi afirmación y un ulterior, si fugaz, refrendo se puede ver en Doménech 1992: 340. Véase también la última cita de anterior nota 16. Aunque Laffranque (1987: 79) establece una conexión entre la significación del mar y el episodio del conato de naufragio en el cap de Creus, con los Dalí, en el verano de 1925, la importancia del mar para Lorca ya se ve en una carta a Fernández Almagro anterior a esa fecha, en la que se lee: "veré el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza... ¡Más que el cielo! ¡Mucho más!" (1.169).

[20] Mediante esta caracterización, "con su larga cola", se establece una asociación entre el agua de la «Nana» y la Novia, a quien en el «Epitalamio» se pide que baje "arrastrando [su] cola de seda" (610). Además, la cola es parte de la falda, que en el lenguaje simbólico lorquiano, se suele referir al erotismo femenino: en «Muerte de la Petenera» "su falda de moaré tiembla / entre sus muslos de cobre"; en «Alba» son "las niñas de pie menudo y temblorosa falda" las que causan la pasión y por tanto la muerte de los hombres, llenando "de luces [velas votivas por el alma de los muertos] las encrucijadas" (García Lorca 1989: 179, 163); en el cuadro primero de *Bodas de sangre*, la Madre encomia la honestidad de la Novia diciendo que "cose sus faldas" (569), mientras que en la canción de la Criada, la actitud que debe adoptar la Novia como casada es "recogerse las faldas".

[21] Estos últimos símbolos representan también el bienestar material y la tranquilidad del hogar para el caballista del «Romance sonámbulo»: "Compadre, quiero morir / decentemente en mi cama, / de acero, si puede ser, / con las sábanas de holanda" (García Lorca 1989: 236).

[22] En la canción y las palabras de María Josefa, en *La casa de Bernarda Alba* (920-923), parece establecerse la misma asociación entre descendencia y matrimonio como base del orden social, aunque se trate aquí de un orden social utópico y diferente.

[23] En palabras de la Poncia de *La casa de Bernarda Alba*: "el hombre, a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla" (874).

[24] Como explica Herrero (1987: 199) el balcón se presenta en el «Diálogo del Amargo» y en otros poemas como el lugar por donde llega al durmiente la tentación de arrojarse "de la seguridad del dormitorio a la seducción sensual de una belleza misteriosa y distante".

[25] Creo que así se puede entender el símbolo del sombrero unido al término galán, en su doble acepción de pretendiente que ronda a la mujer y de hombre apuesto, a la luz de las palabras con que Lorca comenta las nanas de la adúltera: "Después de todo, ese hombre misterioso que está en la puerta y no debe entrar es el hombre que lleva la cara oculta por el gran sombrero, con quien sueña toda mujer verdadera y desligada" (García Lorca 1981b: 175). Las palabras de la Muchacha, que quizá se pudieran leer también como una advertencia a Leonardo (el galán), creo que encajan mejor en el contexto siguiendo esta lectura. Verdaderamente, hay que entender que, con la boda, que convierte a la mujer en "ligada" y no "desligada", el hombre que se convierte en marido pierde toda su misteriosa atracción de galán, simbolizada en el sombrero.

[26] El caballo de la «Nana» tenía un puñal de plata en los ojos, símbolo de su predestinación a la muerte. En el «Diálogo del Amargo» (García Lorca 1989: 212), el Amargo tiene los ojos verdes, que también caracterizan a la Lola del *Poema del cante jondo*. En *Bernarda Alba*, quien contrata a la "mujer vestida de lentejuelas" (probablemente, plateadas) es "un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo" (883). Como dice Doménech [1992: 338], "... se trataba ... de reinventar un mundo, recobrando imágenes y emblemas que la tradición y el folklore ya habían codificado y sacralizado".

[27] En el «Romance del emplazado», (García Lorca 1989: 274): "Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados". Ver también nota 9.

[28] Así es en la escena coral del Macho y la Hembra en la romería de *Yerma* (736), donde se lee, en un contexto claramente erótico: "Siete veces gemía, / nueve se levantaba, / quince veces juntaron jazmines con naranjas"; también en la canción de las Lavanderas, otra escena coral (694). El mismo contenido se le podría descubrir en el verso 41 de «San Gabriel» (García Lorca 1989: 259).

[29] Otra vez se observa una concordancia en el uso de ciertos símbolos entre una tragedia y un poema del *Romancero gitano* que están indudablemente conectados por su temática.

[30] La campana remite en primer lugar a las "campanas de sombra", imagen de la noche, que se encuentran un poco antes (610). Claro que los verbos tocar y, sobre todo, repicar indican un toque alegre; si se tratara de un toque fúnebre el verbo adecuado sería doblar –como, por ejemplo, en «Campana» del «Gráfico de la Petenera» (García Lorca 1989, 174)–, pero esto resultaría completamente inadecuado e injustificable en el contexto. De todos modos la campana me parece un elemento ambiguo; ver Xirau 1980: 209, nota 8.

[31] Claro que estas palabras encierran también otro sentido: "cardos" y "pedruscos" remiten a la muerte (como las "cicutas y ortigas" que cubren la sierra en la acotación final del «Diálogo del Amargo» y nacen en el costado del Emplazado, y los "peñascos" del norte al que miran los ojos de éste [García Lorca 1989: 219, 273 y 275]). El dueño que castiga y domina y hace brotar la simiente es, a su vez, el varón procreador. Así se establece una vez más la relación entre las diversas implicaciones del matrimonio en el orden social: el papel del Macho es simbólicamente la creación de riqueza en todos los niveles –hijos, labranza– y su "ecosistema" es el matrimonio que ando describiendo.

[32] Aunque, ciertamente, esta configuración de la relación hombre-mujer obedece, dentro del mismo universo lorquiano, a la alienación que el orden social establecido impone sobre sus miembros (Feal 1989: 52, 55), a resultas de determinados condicionamientos subconscientes, malamente asumidos, del ser humano –el miedo masculino al erotismo femenino, por ejemplo.

[33] La estrella es a menudo un símbolo de significación mortal en los poemas de Lorca, por estar obviamente asociada a la Luna, con quien comparte el cielo de la noche. Al describir el baño de Diana sorprendido por Acteón, Lorca presenta a la diosa lunar "rodeada de estrellas" (García Lorca 1989c, 142).

[34] El mismo verbo, aunque en un contexto de sexualidad extramarital, de naturalismo y primitivismo, se encuentra en la escena coral del Macho y la Hembra de *Yerma*: "¡Ay, cómo relumbra! /¡Ay, cómo relumbraba, / ay, cómo se cimbrea la casada!" (735).

[35] Las Muchachas que cantan «Madeja, madeja» tienen que ser otras que las que aparecen en el epitalamio, puesto que dicen no haber ido a la boda (653).

[36] Esta forma de la luna ha sido explicada, a través del folklore popular, y su identificación del Hombre de la Luna con un leñador, por Allen 193-195.

[37] Creo que se puede establecer entre los leñadores y la luna, sobre todo en virtud de sus canciones «¡Ay, luna!» y «¡Ay, muerte!», la misma relación que se describe entre los perros y la Muerte en *Impresiones y paisajes*, tal y como la comenta Herrero (1987: 194-195). En *Bodas de sangre*, Lorca transformó la "canción" que la luna obliga a cantar a los perros, en el "monólogo de actores de una tragedia formidable" con que se había referido a ella en su primer libro. Creo que así hay que entender los coros en verso de los Leñadores, con sus súplicas a la luna y a la muerte.

[38] Particularmente, destructores del varón procreador. La asociación entre el padre muerto del Novio, paradigma verbal (por irónico que sea; cf. Feal 1989: 43) de la virilidad, su fertilidad y los árboles está claramente establecida en palabras de la Madre: "(Novio:) Estos son los secanos. (Madre:) Tu padre los hubiera cubierto de árboles." (588). También las ramas como sinónimo de descendencia, linaje: "Ramas enteras de familias han venido." (622).

[39] En palabras de la Niña: "El hilo tropieza / con el pedernal,/ los montes azules / lo dejan pasar./ ... / Corre, corre, corre / el hilo hasta aquí" (653-654). El lugar escénico, "aquí", estaría así situado más alla de los montes que simbolizan el umbral de la muerte.

[40] Cito un comentario no publicado de Mario Hernández.

[41] Pienso, por ejemplo, en la canción "Al val de Fuenteovejuna / la niña en cabello baja", en "Sea bienvenido / el Comendadore" y en la canción de desposorios del primer drama y, claro está, en "De noche lo mataron / al caballero".

[42] Por supuesto que fuera de las escenas corales abundan las expresiones con un fuerte componente metafórico, que suenan, por tanto, poéticas (es interesante señalar que su densidad aumenta a lo largo del desarrollo de la acción, paralelamente a la tensión dramática). Pero seguramente Lorca defendería la existencia de esta "poesía natural" en el habla popular, singularmente en la de Andalucía (ver sus declaraciones en pp. 1.058-1.059, 1.082 y 1.109; también, García Lorca 1981a: 128-129; Devoto 1950: 64-65; y, con ciertas reservas, Gil 1980a: 13-17). En este primer acto existe un contraste notorio entre el habla de la Madre y la del Novio. Este empleo del lenguaje poético como caracterización de ciertos personajes ofrece el mayor interés.

[43] A mi entender, a esta duplicación del significado se refería el escritor Pablo Suero cuando hablaba de la "mezcla de poesía y realidad que caracteriza a García Lorca autor teatral" (en su entrevista con Lorca, p. 1.023). Véase también Doménech 1992: 338.

[44] En palabras de Acutis (1990: 72-73) "Gli elementi lirici sono un'intrusione" que permite la irrupción en escena de "simboli dell'inconscio collettivo […]. Il carattere di irrrazionalità del messaggio ne impedisce la dicibilità attraverso il dialogo, unico strumento drammatico. Si tratta di significati non denotabili, donde il ricorso allo strumento connotatore per eccellenza, la lirica. Le parentesi liriche [nel primo e secondo atto] sono zone di connotazone intensiva." Debo a Aldo Ruffinatto la referencia a este artículo que he leído sólo cuando había terminado de escribir estas páginas. Mi coincidencia de pareceres y lecturas con Acutis –tanto por lo que se refiere a la identificación como por lo que afecta a la interpretación de los pasajes líricos–, coincidencia de la que ciertamente no puede más que congratularme, es casi total. Sin embargo él parte de premisas distintas a las mías, puesto que se plantea la presencia de un discurso lírico, en oposición al modo propiamente dramático que es el diálogo, como el único recurso de que dispone Lorca para llenar el vacío causado por la ruptura de la posibilidad de comunicación entre los personajes, ruptura que a su vez es síntoma de la crisis que atraviesa el género trágico desde finales del siglo XIX. Yo estoy ciertamente de acuerdo en que Lorca está intentando –y logrando– encontrar soluciones a la crisis del teatro español del momento, y en que el uso del elemento poético o lírico es uno de sus experimentos dramáticos en ese sentido. Es más, creo que es, en el momento en que se plantea *Bodas de sangre*, el elemento esencial de su propuesta de renovación de la tragedia, como he tratado de documentar con las opiniones del autor citadas al principio. El progresivo incremento de poeticidad o lirismo del texto dramático que nos ocupa, incremento que Acutis (1990: 78-79 y nota 46) señala con gran precisión, me parece precisamente un síntoma de esta intención de buscar nuevas vías de expresión para realizar su concepción del teatro como poesía puesta de pie, para llevar a cabo una verdadera renovación de la tragedia en la que el público se sienta interpelado de una forma genuina y diversa de la que ofrecen las fórmulas dramáticas del momento. En esta perspectiva, más que un desequilibrio que lo convierte en anomalía (Acutis 1990: 79), la condensación poética del tercer acto es resultado de una cuidadosa estructuración de toda la obra, que se configura así como un *crescendo* hacia estas nuevas estrategias de comunicación que nacen de la fusión de las dos grandes vocaciones de García Lorca.

[45] Ya he señalado las numerosas coincidencias entre *Bodas de sangre* y los poemas del *Romancero*. Parece legítimo, tratándose del lenguaje poético, aplicar estas palabras a nuestro caso.

[46] Carta nº 21 a S. Gasch, p. 1.343.

[47] En carta a José Luis Cano de 1949-1950, citada en Hernández 1981:10. Véase también, a este respecto, el inteligente comentario de Feal 1989: 17-18.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

La diáspora sefardí en Italia a raíz de la expulsión de España en 1492 de los judíos

Felisa Bermejo

A la hora de definir el problema de la diáspora sefardí en Italia, lo ideal sería poder establecer con precisión y claridad el itinerario seguido por la mayoría de los sefardíes expulsados de España en 1492, las diferentes vías que estos exiliados utilizaron para llegar a Italia, bien para asentarse en este país definitivamente o bien como etapa hacia Oriente, hacia las tierras del Imperio Otomano.

La situación, sin embargo, se presenta muy compleja y por consiguiente no resulta posible un acercamiento exhaustivo. Por el contrario, la documentación existente sí permite ofrecer la información obtenida de estudios históricos realizados sobre ciudades en las que se encuentran huellas de la presencia de judíos sefarditas. Ciudades como Roma, Ferrara, Venecia o Liorna ofrecen testimonios de sinagogas, obras impresas y leyes creadas para esta comunidad específica; leyes que nacen en ocasiones para resolver los conflictos creados entre la población judía autóctona y los recién llegados sefardíes. Otras ciudades no poseyeron comunidades sefarditas fuertes y por tanto las familias o individuos que llegaron allí, e incluso que se hubieran podido asentar, han dejado escasos recuerdos, algún nombre, documentación sobre alguna transacción económica, llegándose en ocasiones a perder sus rastros.

Unacuestión interesante con la que nos encontramos al abordar este argumento es la relativa a los términos utilizados para designar a los judíos españoles o procedentes de la Península Ibérica. Por un lado, los documentos escritos de la época utilizan varios términos que se diferencian entre sí en función de la zona donde se afincaron. Por otro, los historiados modernos asignan denominaciones diversas a la hora de hablar de los judíos españoles en Italia. En primer lugar hay que recordar que *Sefarad* se opone a *Provenz*. *Sefarad* es el nombre que se le daba a la zona occidental, concretamente a la península ibérica. De ahí que *sefardí* o *sefardita* sea el apelativo destinado a los judíos españoles, y también portugueses (muchos de ellos de origen español llegados a Portugal tras la expulsión de 1492).

Pero los términos *sefardí* o *sefardita* hacen alusión también al tipo de rito y de oraciones practicadas por los judíos hispanos. Tras la expulsión de 1492, cuando se utiliza *sefardí* o *sefardita*, por tanto, se hace referencia tanto al lugar de origen de los antepasados como al rito empleado (cabe recordar la huella indeleble que dejó Maimónides en la cultura judía hispana). El vocablo *Asquenazí* se refiere a los judíos del centro de Europa que siguen un rito diferente al sefardita. Por otro lado, en Italia se utiliza el término *levantinos*, que eran, en origen, los que vivían en la zona oriental del Mediterráneo, es decir, en las tierras del Imperio otomano. En un principio *levantino* se oponía a *ponentino*, que fue el término que en Venecia se utilizó para designar a los ibéricos que se asentaron

en esa ciudad y que se caracterizaban por haber establecido ya vínculos comerciales con esta república desde bases situadas en tierras del Levante (Imperio otomano). Así se quería distinguir entre *levantinos*, judíos habitantes de las costas orientales mediterráneas con anterioridad a la llegada de españoles y portugueses, y *ponentinos*, que eran estos últimos, es decir, los recién llegados, que además hablaban español o portugués y tenían costumbres y ritos peculiares. De cualquier manera, al final, se acabó usando el término *levantinos* par todos: los primeros eran levantinos "viejos", los segundos, "nuevos".

> "Nell'Europa occidentale gli ebrei avevano parlato, in precedenza, l'italiano, lo spagnolo, il francese o il tedesco a seconda del luogo di residenza. Lo stesso era stato per gli ebrei della Grecia, dei paesi arabi e di quelli slavi. Alla fine del sedicesimo secolo, in vece, lo spagnolo e il portoghese si erano affermate non solo come lingue comuni, ma come le principali lingue parlate dagli ebrei dei Balcani, a sud di Belgrado, e del Levante, nonostante che in quelle regioni nessun altro le parlasse." [Israel 1991;43]

De todas formas, el término *ponentino* no llegó a cuajar, y en general, y no sólo en Venecia, se les llamó *levantinos* a todos y especialmente a los judíos españoles y portugueses que se afincaron en Italia dejando sus bases mediterráneas del Levante pero manteniendo con ellas un comercio floreciente. Incluso en Pisa los judíos portugueses se identificaron bajo el nombre de «Nazione Ebrea Levantina» [cfr. Filippini 1993b;302]. No obstante, una estudiosa como Renata Segre identifica *ponentino* con portugués y *sefardita* con español:

> "En 1574, el nuncio del Papa se refirió a «los numerosos marranos bautizados que han vuelto al judaísmo y se califican de levantinos, cuando, en realidad, la mayoría son occidentales». Años más tarde, un testigo declaraba ante la Inquisición que era corriente que los refugiados portugueses llegaran a Ferrara, donde los circuncidaban, antes de trasladarse al Levante, *vía* Venecia; tres o cuatro años después, regresaban a Venecia luciendo un turbante." [Ravid, en Méchoulan 1993;280]

Además, personajes de gran relieve como Samuel Usque o Rodriga eran portugueses de origen español, con lo cual los rasgos diferenciales resultan todavía más borrosos. Cabe recordar el hecho importante de que en 1492 se calcula que unos 70.000 judíos españoles pasaron a tierras de Portugal. Hay quien hace una estima de 93.000, de 120.000 o incluso de 200.000, aunque Caro Baroja las considera excesivas.

Los sefarditas que llegaron y se instalaron en Italia directamente provenientes de la expulsión de 1492, o durante las décadas inmediatamente posteriores, nunca fueron designados con el término *levantino;* por este motivo podemos afirmar que cuando se utiliza este apelativo se está hablando de los sefarditas que se asentaron, a partir de la década de los 70, en Venecia y, de los 90, en Toscana. Este grupo, como ya se ha indicado, se denominó *levantino* porque eran sefarditas procedentes de las costas del Mediterráneo oriental. Así pues el término en sí permite mantener una distinción entre dos oleadas con características muy distintas y correspondientes a dos momentos históricos también muy diferentes.

Otro término en liza es el de *marranos* (en italiano *marrani* es el término usado para designar a los judíos procedentes de la península ibérica). Especialmente documentos históricos de la época utilizan *marranos* refiriéndose a españoles y portugueses sin saber muy bien si las personas aludidas eran o no conversos. Es curioso notar que en muchas ocasiones se produce una identificación entre marrano e ibérico. La verdad es que el primer éxodo de judíos de España está compuesto de judíos no convertidos, por lo tanto, nada más lejos de la condición de marranos. La conversión obligatoria que los judíos sufrieron en Portugal, en cambio, justifica desgraciadamente el uso del término. El hecho es que de Portugal muchos salieron obligatoriamente convertidos, así pues, *marranos*, y de ahí, probablemente la identificación. Por otra parte, en la misma España, habiéndose endurecido las condiciones hacia los conversos que habían permanecido allí, se produjeron diversas salidas que contribuyeron seguramente a consolidar la identificación de *marrano* con judío español o ibérico.

> "Nel giugno dell'anno successivo [1550] si torna nuovamente a valutare l'opportunità di stringere la condotta con gli ebrei di Spagna, detti marrani (…) Essi sono in realtà ebrei spagnoli rifugiatisi in alcune città d'Italia: Ancona, Pesaro, Ferrara, Venezia,

Livorno ed anche Cesena o disposti quanto meno ad abbandonare una delle città-rifugio per stabilirsi a Cesena". [Muzzarelli 1984;224]

El caso de Portugal

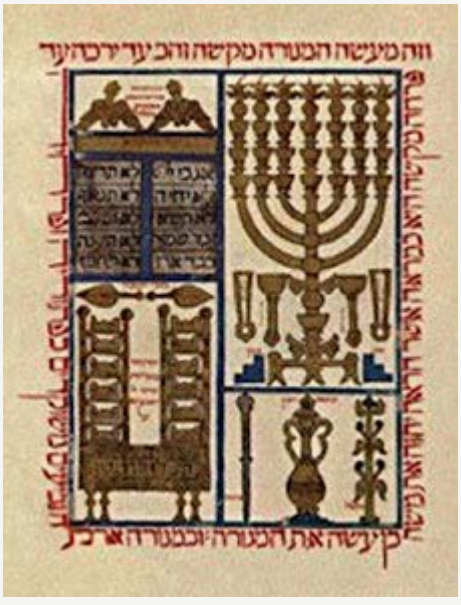
Es necesario dedicar un apartado al caso de Portugal no sólo porque presenta características peculiares, sino porque representa en muchos casos una etapa, tras abandonar España, en el itinerario de la diáspora de muchos sefarditas que después pasaron a Amberes, a Italia o a territorios del Imperio Turco. Además, tal y como se ha indicado con anterioridad, ya en Italia las comunidades de judíos portugueses y españoles recibían un mismo tratamiento por parte de las autoridades, aunque en algunas ciudades se mantuviesen netamente separadas ambas naciones; sin embargo, en otras por afinidad de rito, costumbres y origen, en definitiva, se asimilaron y confundieron. Otro dato que hay que destacar es que el uso en Italia del término *converso* o *marrano* fue justificado precisamente porque, a diferencia de los judíos que partieron de España en 1492, que se habían negado a convertirse, en Portugal, en cambio, la conversión, como veremos a continuación, fue efectiva, aunque obligatoria. La diáspora desde Portugal se hizo a lo largo de los años en función del empeoramiento de las condiciones de vida y de las leyes emanadas en ese país que culminó con la integración de la Inquisición en 1536.

La historiadora Anna Foa [1992; 137-138] dedica todo un apartado al estudio de los hebreos en Portugal en los siglos XV y XVI. Una gran parte de judíos exiliados de España en 1492 encontraron refugio en Portugal, animados por la protección del rey Manuel, que consideraba este flujo de prófugos una ocasión para sacar provecho de las riquezas y de las capacidades económicas de los judíos. En el momento de la expulsión española, el rey Manuel concedió a todos el derecho de establecerse en territorio portugués, durante un período limitado a ocho meses, tras el pago de un impuesto *pro capite*. Pero en 1496, celebrado ya su matrimonio con la infanta Isabel y cediendo a las presiones españolas, el soberano decidió en sustancia que todos los hebreos asentados en Portugal debían convertirse obligatoriamente o abandonar el reino. A esta medida le siguió, poco después, en marzo de 1497, un decreto que imponía la conversión de todos los niños que contasen entre cuatro y catorce años. Después de bautizarlos a la fuerza, estos niños fueron entregados a familias cristianas para que los educasen conforme a la religión cristiana. A la vez, durante los meses siguientes, encarcelados o sometidos a violencias de todo tipo, también los adultos fueron convertidos. La motivación, en realidad, era de índole financiera y económica y no de carácter religioso. [Foa 1992;135]

En 1506, mientras una epidemia de peste devastaba la ciudad, en Lisboa se desencadenó un pogromo de vastas proporciones contra los *conversos*, llegando a causar más de mil víctimas. Tras el restablecimiento del orden, los *conversos* pidieron al soberano que abriese las fronteras y les permitiese abandonar el país. En 1507 se emanó el decreto que liberalizaba la emigración y muchos salieron hacia las tierras del Imperio turco, pero, en realidad, la mayor parte permaneció en Portugal tranquilizada por la promesa escrita en el mismo decreto que abolía cualquier tipo de discriminación entre viejos y nuevos cristianos. Esta política les permitió sobrevivir bajo la protección de la Corona hasta 1515, fecha en la que el rey cambió repentinamente su línea y pidió al Papa que introdujese en Portugal la Inquisición. La tentativa, fallida en un primer momento, se retomará en 1522, bajo Juan III, el sucesor del rey Manuel. Se llega así a 1536 cuando Portugal consigue su objetivo y la Inquisición hace su aparición entre los *conversos* portugueses. En 1522, en los inicios de la negociación con la Curia, se habían cerrado de nuevo las fronteras y se había reanudado clandestinamente y en condiciones bastante arriesgadas la diáspora de judíos de Portugal. A partir de 1536, dejar las tierras de la Inquisición se convertirá en una cuestión de supervivencia para los conversos que vivían en Portugal. [Foa 1992;137-138].

Un dato que ha dado origen a cifras divergentes entre sí es el que se refiere al número de judíos españoles que pasaron a Portugal. Sobre esta cuestión, Caro Baroja realiza las siguientes puntualizaciones: "Entraron, así, en las arcas reales gran cantidad de dineros, pues se calculaba que fueron 20.000 *casas* de judíos las asentadas provisionalmente en Portugal, algunas con diez y doce personas e incluso más. [La fuente es Damião de Góis, *Crónica do felicissimo rei D. Manuel*, I, p. 23] Esta cifra, dada por Góis, ha sido elaborada y repetida de formas un poco divergentes en tiempos posteriores." [Caro 1986;207-208]. Autores de los siglos XVI y XVII, como Acosta en su *Discurso contra los iudios*, p. 188, dicen que fueron *más* de 20.000 familias. Por su parte, Samuel Usque, en *Consolaçam as tribulações de Israel*, fol XXXV r. del diálogo III da esta cifra para los expulsados de España. El cura de los Palacios calcula que fueron 93.000 personas y Abraham Zacuto dice que más de 120.000, cifra que admiten como digna de fe algunos historiadores modernos, pero Caro Baroja la considera excesiva. Por su parte, el historiador Israel considera excesivo el número de 150.000 y calcula una cifra en torno a los 70.000 y aun así la valora como superior a la verdad. [Israel 1991 ;17 y nota 1].

Llegada y asentamiento en Italia



Los Reyes Católicos no fueron lo únicos gobernantes que decretaron la expulsión de los judíos, aunque sí fue la más significativa por número y consecuencias históricas y lingüísticas. Ya había habido expulsiones en Francia y en Inglaterra y las habrá también a lo largo de todo el siglo XVI en las tierras del Sacro Imperio. Además, está el caso atroz de Portugal. Por su parte, en Italia hay movimientos de aceptación y expulsión desiguales que cambian en función del lugar y del momento histórico, de tal manera que la misma península itálica sufrió migraciones internas durante todo el siglo XVI. Sólo ya en el siglo XVII se consigue estabilidad para los judíos y un gran auge económico para las ciudades que los acogen, como Venecia o Liorna.

Centrándonos en la diáspora sefardí, se puede afirmar que la expulsión dictada por los reyes católicos dio origen, al menos, a tres vías si consideramos España como punto de origen:

1) La del norte: Amberes, que, sin embargo, bajo la corona española, tendrán que ser conversos (en general, practican el cripto-judaísmo hasta el momento de la pérdida de control de la corona española sobre los territorios de Flandes). Amberes fue también destino y etapa de muchos portugueses.

2) La del oeste: Portugal. A Portugal llegaron una gran cantidad de judíos españoles, puesto que en el momento de la expulsión el rey portugués, Manuel I, los acogió de buen grado y les ofreció muchas facilidades. El problema es que al cabo de poquísimos años cambió la situación y allí los judíos fueron obligados a bautizarse. Como consecuencia, muchos de ellos emprendieron un segundo éxodo.

3) La del este: Provenza, Italia y, como meta fundamental, el Imperio Otomano.

Es necesario señalar que con el decreto de expulsión español, los judíos asentados en Sicilia y Cerdeña, tierras pertenecientes a la corona española, emprendieron un éxodo hacia otras zonas, primero al reino de Nápoles y luego, a partir de 1510, emprendieron de nuevo viaje hacia el centro y norte de Italia. También llegarían a suelo italiano, a partir de 1498, judíos que se habían refugiado en

Navarra y en Provenza.

Por lo que respecta a los itinerarios seguidos en Italia, se tiene conocimiento de que hubo un desembarco en el puerto de Génova. Los judíos españoles desembarcados tuvieron que acampar y esperar días hasta decidirse a alcanzar otro destino geográfico. Basándose en las palabras del cronista sefardí Selomoh Ibn Verga, Caro Baroja describe así la situación en el puerto de Génova:

> "En el primer momento de su llegada a puertos italianos - como por ejemplo el de Génova - dicen autores que nos merecen crédito en esto, que pasaron grandes miserias y hambres viéndose obligados no pocas veces a aceptar el bautismo para sobrevivir; llegándose en algunos casos a ponerles en la disyuntiva de morirse de hambre o de bautizarse aunque no de modo tan violento como el usado en Portugal, pero de crueldad suficiente - de todas maneras - como para hacernos estremecer" [Caro 1986;255]

Una parte de los sefarditas fue a Roma. Una veintena de familias fueron a Ferrara. Los demás se distribuyeron en diferentes puntos de la península para quedarse definitivamente o para alcanzar las tierras bajo el Imperio Otomano. Y cabe señalar que para pasar a Levante utilizaban frecuentemente el puerto de Venecia.

Prácticamente, para la mayor parte de los judíos sefarditas, casi todo el siglo XVI (a excepción de la última década) Italia representó un lugar de paso hacia el imperio otomano; sólo para algunos representó una casa. De Génova, unas veinte familias fueron invitadas a Ferrara gracias a la intercesión ante Hércules I de la Duquesa Eleonora, habiendo sido informada ésta por su corresponsal en Génova que entre los judíos en cuarentena a la altura del puerto de Génova, había personajes que habían pertenecido a ilustres y poderosas familias. El Duque de Este, Hércules I, abrió sus puertas a estas veinte familias en noviembre de 1492. Parte de los exiliados de 1492 fueron al reino de Nápoles, cuyo rey era favorable a los judíos. Allí se asentó una familia judía española que se contará entre las más potentes de esa época en Italia: la familia de Isaac Abarbanel. Su familia, su hija Bienvenida y descendientes, abrieron actividades de préstamo en Ferrara y en Pisa. El escritor y filósofo León Hebreo fue hijo de Isaac Abarbanel. Estas y otras familias tuvieron que dejar Nápoles en 1510 cuando este reino pasó a depender de la corona española.

Aparte, pues, de Roma y de Ferrara, en la primera mitad del siglo XVI llegaron a otras ciudades familias e individuos aisladamente. De ellos se encuentran pocas referencias, pero las hay. Aparte de la consulta de los actos notariales, los historiadores han recogidos noticias de las tensiones y conflictos que se crearon entre los judíos italianos ya asentados en esas ciudades y los recién llegados. El cronista sefardí Shelomoh Ibn Verga cuenta que los judíos romanos se opusieron de tal modo a la entrada de los judíos españoles que hicieron una petición al Papa Clemente VI y que éste rechazó. De todas formas tuvieron que estar acampados en la Via Apia, extramuros, una buena temporada hasta poder instalarse en la barriada ocupada por los judíos. En Ferrara, las presiones de los judíos de la ciudad hicieron que en las cartas de privilegios del Duque de Este se impidiera a los sefarditas desempeñar el préstamo con usura, actividad, por tanto, exclusiva de los judíos "italianos".

El período histórico objeto de análisis es el que abarca la última década del siglo XV y la totalidad de los siglos XVI y XVII. En este arco temporal los judíos son expulsados de distintos estados europeos, siendo la expulsión de España de 1492 la más significativa. A raíz de dichas expulsiones se producen desplazamientos hacia nuevos destinos entre los que se cuenta Italia. Si se observa el proceder de los recién llegados y de los gobernantes de las zonas de acogida, la llegada de los sefardíes a Italia presenta características distintas que se corresponden con dos etapas bien diferenciadas. Con respecto a los judíos españoles específicamente, es importante distinguir dos períodos. El primero abarcaría desde la expulsión de 1492 hasta el último tercio del siglo XVI o si se quiere hasta 1570 (La victoria de Lepanto se produjo en 1571). El segundo, desde esta fecha hasta finales del siglo XVII.

Durante el primer período (1492-1570), Italia ve llegar a los sefarditas expulsados de España, a la vez que a los judíos de Cerdeña y Sicilia, ya que, al ser estos territorios de dominio español, tienen

que dejar sus islas y pasar a la península italiana. Luego, llegan los que se habían refugiado en Navarra (1498) y en la Provenza (1501). En este período, buena parte se instala en Nápoles, reino que tendrán que abandonar a partir de 1510, tras su conquista por Fernando el Católico, y sobre todo a partir de 1541, debido a la expulsión definitiva dictada por Carlos V. Entre los que se refugiaron en Nápoles destaca don Isaac Abarbanel, uno de los personajes más ilustres de la época y cuya familia, como hemos indicado, llegará a alcanzar gran relevancia en Italia. Por otra parte, en Roma, se instala una comunidad muy importante, la más numerosa y significativa de este primer período, en la que destacan las escuelas catalano-aragonesas y castellanas. En Ferrara son acogidas unas veinte familias por voluntad del Duque de Este. En las demás ciudades del centro y norte de Italia se reparten familias e individuos y encontramos testimonios de profesionales, pero sólo a título individual. La mayoría de los sefardíes no se asentaron en tierras italianas, sino que esta península les sirvió de paso para alcanzar las costas de los Balcanes, Grecia y Turquía, entonces zonas pertenecientes al Imperio Otomano: Constantinopla y Salónica son dos ciudades que conocieron comunidades importantes de judíos sefarditas. Paralelamente, a partir sobre todo de 1536 (la inquisición en Portugal es operativa a partir de este año) llegaron oleadas de portugueses, que eran conversos, aunque por obligación. Al igual que los españoles, muchos siguieron hasta Turquía, pero otros se afincaron definitivamente en Italia. Así, por ejemplo, la ciudad de Ancona, perteneciente al Estado Pontificio y puerto fundamental en el comercio con el Mediterráneo Oriental, acogió a una fuerte comunidad de conversos portugueses, aunque sólo durante unos pocos años.

El segundo período (1570-1700) se caracteriza por la llegada de muchas y potentes comunidades - llamadas también naciones - de sefarditas, españoles y portugueses, que venían de las costas del Mediterráneo Oriental, donde se habían afincado previamente. En este período, la comunidad de Roma perderá importancia, para ganarla Venecia y Liorna. La Serenísima, por una parte, y la Señoría, por otra, realizaron una invitación a los judíos de cualquier nación, sin importar si eran o no conversos, para vivir en sus estados gozando de ciertos privilegios. Todo ello con el fin de dar empuje al comercio con el Mediterráneo, mercado que los sefardíes conocían a la perfección y al que ellos habían contribuido a darle el cariz internacional que tenía. El interés de atraer a los judíos a una ciudad se debía a su habilidad para el comercio y por tanto al conocimiento de una red mercantil, lo que traería riqueza al estado, bien como actividad o bien en tributos. Durante este período las comunidades sefarditas tendrán un peso político, económico y cultural de primer orden en las ciudades en las que viven; y será en este período en el que las lenguas castellanas y portuguesas se utilizarán entre los sefarditas en ciudades italianas y para la redacción de libros que verán la luz precisamente en este período.

El siglo XVI es un siglo de muchos cambios de gobernantes en reinos y estados. Este hecho reviste importancia por las consecuencias que se derivan hacia el tratamiento de los judíos en esos territorios. Un ejemplo es el de Nápoles, que una vez conquistado por los Reyes Católicos determinará la expulsión de la mayor parte de los judíos en 1510; expulsión que se hará definitiva en 1541. Otro ejemplo es el de Provenza, puesto que su anexión a Francia significó la expulsión de los judíos. Podríamos dividir el siglo XVI en primera mitad y segunda mitad si tomamos como hito la bula emanada por Paulo IV en 1555, *Cum nimis absurdum* que significó un endurecimiento en el tratamiento de los judíos no sólo en el Estado Pontificio, sino también en otras ciudades. Inmediata consecuencia fue la detención de un elevado número de marranos en Ancona y la muerte en la hoguera de unos 25 de ellos en 1556. Otra de sus consecuencias fue, por ejemplo, la creación del gueto en 1570 en Toscana, concretamente en Florencia y en Siena.

Es importante esta distinción porque se observa además una diferencia fundamental en las disposiciones de los gobernantes que acogen a los judíos en la primera o en la segunda mitad. En la primera mitad del siglo XVI, por ejemplo, la señoría de Toscana, a pesar de fluctuaciones en su política, en general da acogida a los judíos conversos y les pide que se comporten como cristianos, de esta manera, el Papado tendría menos argumentos a la hora de criticar la entrada de los sefarditas. En cambio, en la segunda mitad del siglo XVI, tanto Venecia como Toscana, en sus constituciones dan plena libertad de practicar la religión hebrea incluso para los judíos que ya habían sido convertidos. Es más, prefieren que así sea porque de esta manera evitan atraer a sus territorios las indagaciones de la Inquisición, que nada podía investigar sobre los judíos practicantes del Talmud y sí, en cambio, lo habría podido hacer acerca de los marranos, cristianos nuevos. Digamos, pues, que en la primera mitad hubo quien jugó a su favor con su doble identidad de judío y cristiano converso, mientras que en la segunda mitad, la elección ya estaba hecha; la práctica pública de la religión hebrea.

Otra diferencia evidente entre las dos mitades del siglo XVI la representa precisamente el florecimiento de la comunidad judía de Roma que da sus primeros pasos precisamente en esta primera mitad. Roma es la comunidad que recibe realmente un elevado número de judíos procedentes de España llegados directamente a raíz de la expulsión de 1492. De hecho, aquí estaría fuera de lugar hablar de "levantinos". Además en Roma se distinguían perfectamente las Escuelas catalanas de las castellanas en un intento de mantener la propia identidad. Por último, hay que señalar que tras las fluctuaciones y la inestabilidad que representa el siglo XVI para los sefarditas en Italia, en cambio el XVII va a representar el siglo de oro de los sefarditas especialmente en Venecia y en Liorna.

Sigue

Tensiones y conflictos entre judíos "italianos" y sefarditas

Uno de los motivos que ha generado escritos, y por consiguiente testimonios documentales, de la llegada de los judíos españoles a Italia es la reacción que suscitó la misma en los judíos italianos, desde hacía tiempo asentados en este país. Buena parte de estos escritos a los que nos referimos son de diversa índole, aunque la mayoría son «capitoli» de asunto legislativo. Hay otros de carácter histórico como en los casos del cronista sefardí Ibn Verga o del cristiano Infessura.

La reacción fue en general negativa debido a tres causas principalmente: la primera era la competencia comercial, la segunda el temor de que la llegada de los expulsados pudiera atraer la atención de la Inquisición sobre los italianos, por la presencia de los llamados marranos entre ellos, y la última la actitud «arrogante» que se atribuía a los sefardíes.

Acerca de las tensiones que generó la llegada de los sefardíes, el historiador Ariel Toaff, con su artículo "Ebrei spagnoli e marrani nell'Italia ebraica del Cinquecento. Una presenza contestata" ha analizado diversas situaciones originadas por dichas tensiones a lo largo del siglo XVI. El artículo empieza afirmando que no hay dudas de que la relación entre los judíos italianos y los que procedían de la península ibérica, en diversas oleadas a partir de 1492, se caracterizase por una patente hostilidad recíproca y por una fuerte rivalidad. Entre los motivos de dichos sentimientos está la preocupación por la competencia comercial, que podría significar un empeoramiento de la situación económica. Pero había también razones más profundas, como el hecho de que los judíos italianos sintiesen una gran desconfianza hacia la práctica religiosa de los recién llegados, que a veces se convertía en auténtica xenofobia. Eran una fuente de preocupación porque representaban un peligro: atraer la atención de la Inquisición y que ésta se interesase por toda la comunidad hebrea, autóctona y foránea.

Por otra parte, los sefardíes presentaban un carácter muy orgulloso y se alimentaban de recuerdos fabulosos y tenían además aspiraciones irreales. En definitiva, se traslucía un sentimiento de pertenencia a una España idealizada, amada y odiada, al mismo tiempo, que había generado un complejo de superioridad respecto a los judíos italianos. Es inútil presentar un cuadro idílico de la relación entre sefarditas y judíos italianos. En realidad, sus contrastes, sus acuerdos y sobre todo su diferente mentalidad constituyen dos realidades diferentes, tal vez complementarias, que es necesario tener presentes para llegar a comprender el significado contradictorio de la presencia judía en una Italia, entre el Renacimiento y el Barroco, que se estaba descomponiendo y donde convivían bajo el mismo cielo pobres guetos y opulentas "Naciones Judías".

Atestigua este conflicto el cronista español Shelomoh Ibn Verga en *Shevet Yehudah* donde hace referencia a la reacción de la comunidad judía asentada en Roma que pide al papa, Alejandro VI - y para ello le llega a ofrecer dinero - que no dé acogida a los judíos ibéricos. Otro cronista, en este caso romano y cristiano, Stefano Infessura, cuenta que los judíos españoles fueron acusados de traer la peste y por este motivo fueron obligados a permanecer acampados fuera de las murallas de Roma, en la vía Apia para que no contagiasen a la población. De este peligro de contagio y del tratamiento que recibieron los judíos españoles ante las puertas de Roma trata Anna Foa en *Il nuovo e il vecchio: l'insorgere della sifilide (1494-1530)* en *Quaderni Storici*, 55, XIX, 1984, p. 20

La tensión entre las dos comunidades se mantiene a lo largo de todo el siglo XVI, como así lo atestigua la redacción en 1524 de los "Capitoli" de Daniel de Pisa, que pretendían contrarrestar la preponderancia del elemento romano en la gestión de la comunidad. La comunidad sefardí romana,

dividida en sus componentes catalano-aragonés y castellano, era como media la más numerosa de Italia en el siglo XVI (se habla de un número variable entre los quinientos y los mil, más o menos). La hostilidad y las relaciones borrascosas con los judíos romanos pueden tener origen en motivos de índole económica, pero también, según señala Toaff, y quizá sobre todo, en la idea que cada comunidad se había creado de la otra. Los residentes en Roma desde hacía tiempo veían a los nuevos llegados con una actitud siempre arrogante y dispuestos a obtener el poder usando cualquier medio. Pretendían descender de casas de alto abolengo, aristocráticas y despreciaban el provincialismo de los otros.

Otro testimonio, esta vez en Padua, confirma esta animadversión. El rabino de Padua, Abraham Minz llama despectivamente con el apelativo de "español" al rabino castellano Abraham Cohen y lo acusa de ser arrogante y polémico. Abraham Cohen había sido rabino en Cuenca y ahora vivía en Bolonia. Pertenecía a una familia de sacerdotes y escribas. (Sirva también como testimonio de la presencia de judíos españoles en Bolonia). Su respuesta deja traslucir a las claras las características que adornaban el estereotipo de sefardí que se había formado a ojos de los judíos italianos, perfil del que también era consciente el mismo Cohen que lo retoma para rebatir enérgicamente. Nótese la insistencia en la afirmación de la religiosidad de los judíos españoles, sostenida con fuerza para contrarrestar la fama creada de cierto laxismo junto con la sospecha de un pasado de converso:

> Ti sei rivolto a me chiamandomi "spagnolo", ma sappi che non mi vergogno di questo appellativo, anche se la tua intenzione era quella de insultarmi. Infatti gli ebrei spagnoli, di cui faccio parte, hanno santificato il nome di Dio dinanzi a tutte le nazioni. (…) Quanto al fatto che ci chiami "litigiosi e arroganti", sappi che la mia famiglia viene da una grande comunità di rabbini e scribi, tutta composta da sacerdoti. (…) Da quindici anni sono arrivato a Bologna e non ho mai litigato con nessuno, se non per rimproverare chi manca di santificare il Signore. Ho sempre preferito stare tra i dileggiati piuttosto che tra i dileggiatori. E tu chiami me e la mia famiglia «litigiosi e attacabrighe»?

Abraham Cohen había conseguido del Papa León X una serie de privilegios como el de no tener la obligación de llevar el distintivo de judío o poder transportar consigo los libros sin pagar impuestos. El hecho es que el rabino castellano mantenía buenas relaciones con cristianos poderosos y también con el Papa; lo que sin duda molestaba a los judíos italianos es que no se hubiese preocupado de solicitar su aprobación y su permiso.

El puerto de Ancona fue escenario de episodios de intransigencia por parte de los judíos italianos hacia los marranos que procedían de Portugal. La llegada de los portugueses a Ancona se produce a partir de 1535. En Venecia, se registra la presencia del judío Juan Ribeira a través de las noticias, en 1579, que de él da un noble español, Francisco Iglies di Valencia, residente en Venecia [tomado de Ioly Zorattini, P.C. (1985): *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti*, IV (1571-1580), Firenze, p. 158]. Encontramos en este artículo otras pruebas de la presencia de judíos españoles en localidades como Reggio Emilia, en época de Francisco I. También en Piamonte, se trata de la llamada de la corona a comerciantes judíos a partir de 1572.

El conflicto entre los judíos italianos y los judíos ibéricos surge desde los primeros años de la llegada tras la expulsión y la mala opinión que los primeros tienen de los segundos se mantiene al menos durante todo un siglo. Los judíos ibéricos, al final, no se fiaban ni de los judíos italianos ni de los cristianos, hasta tal punto que la circuncisión se hacía a escondidas de unos y otros. En muchas ciudades tenían sinagogas separadas puesto que el rito litúrgico era diferente. Además, sus costumbres eran también muy diferentes.

Para terminar, cabe destacar que la expulsión de los judíos de España dio origen a una migración de sefarditas por Europa que tuvo una enorme importancia cultural y económica. Y la misma confluyó con la migración de judíos asquenazíes procedentes del Centro y Norte de Europa. Más tarde y concretamente en Italia, dicha confluencia pondrá de manifiesto la diferencia entre los ritos sefardí y asquenazí. En los años que siguieron inmediatamente a su expulsión, Roma fue la ciudad italiana que mayor número de sefarditas acogió y, de hecho, en ella se llegaron a crear incluso varias

escuelas diferenciadas entre sí. En el siglo XVI la comunidad sefardí en Roma fue una de las más importantes. De gran importancia también fue la de Ferrara, en la que cabe destacar la buena acogida que los sefarditas recibieron por parte del Duque de Este. En ambas ciudades se asentaron sefarditas que habían abandonado España inmediatamente después del edicto de los Reyes Católicos. Al mismo tiempo, muchos otros sefardíes utilizaron el suelo itálico para pasar a las tierras del Imperio otomano que les daba hospitalidad y cuyas consecuencias, en términos de resultados positivos, se ven por ejemplo en Salónica, ciudad que durante el siglo XVI vivió su mejor momento de esplendor económico gracias al comercio generado por la iniciativa de los sefardíes llegados hasta allí.

Los estados italianos, al tanto de los beneficios económicos que originaba el intercambio comercial, observaron este florecimiento del comercio en el Mediterráneo y no permanecieron impasibles ante el mismo. La señoría de Toscana y la República veneciana, principalmente, tomaron medidas para poder beneficiarse de dicho comercio e hicieron una llamada pública a los judíos asentados en territorio del imperio turco -aunque no sólo- para que se afincaran en sus estados. El motivo era dar impulso a la economía de sus ciudades promoviendo el comercio con el Mediterráneo. Con esta llamada, llegaron en gran número y esto creó ciertos conflictos con los judíos ya residentes en estas zonas. Conflictos que fueron resolviéndose de manera distinta, aplicando distintas leyes en función del lugar y de las circunstancias: la "Liornina", los "Capítulos", las "Constituciones" o la creación de guetos son algunos ejemplos de gran relieve. El hecho es que durante el siglo XVII, Venecia y Liorna, especialmente, conocieron un auge económico espectacular debido al comercio generado por los sefarditas, denominados en general *levantinos*, que hablaban castellano o portugués. Este fue el siglo de oro de los judíos sefarditas en Italia.

Los sefardíes no sólo crearon riqueza desde el punto de vista económico, sino también cultural, y lo demuestra un ejemplo muy significativo como es la publicación de la Biblia traducida al español en Ferrara. La llegada y posterior asentamiento en las distintas ciudades italianas de los sefarditas a lo largo de los siglos XV y XVI presenta características diferentes, tal y como ya hemos señalado y tal y como lo ponen de manifiesto estudios específicos - indicados en la bibliografía – sobre la presencia de judíos sefarditas en algunas de estas ciudades como Liorna, Padua, Venecia, Roma o Ferrara. El presente artículo basa sus afirmaciones en la lectura de un repertorio de fichas sacadas de dichos estudios específicos. Es, sin duda, una información que reviste un enorme interés, son datos concretos extraídos de documentos notariales, legislativos o del catastro, pero que no podemos incluirlos aquí por falta de espacio. El presente artículo trata, pues, de ofrecer una panorámica general de la suerte que los sefarditas corrieron en esa época en territorio italiano tras abandonar España a raíz de la expulsión dictada por los Reyes Católicos.

Sigue

Bibliografía

Beccaria, Gian Luigi	
(1985)	*Spagnolo e Spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del cinque e del seicento*, Torino, Giappichelli Editori.
Bonfil, Robert	
(1991)	*Gli ebrei in Italia nell'epoca del Rinascimento*, Firenze,
(1993)	*Ferrara, un puerto seguro y apacible para la diáspora sefardí* en Méchoulan, H. (dirección): *Los judíos de España. Historia de una diáspora. 1492-1992*, Madrid, Ed. Trotta, pp. 291-298
Caro Baroja, Julio (1986)	*Los Judíos en la España Moderna y Contemporánea*, Madrid, Istmo
Cassuto, U (1918)	*Gli Ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*, Firenze.
Esposito, A.	
(1990)	"Le 'comunità' ebraiche di Roma prima del Sacco (1527): problemi di identificazione", en *Henoch* 12, pp. 165-190.
(1992)	"Dopo le espulsioni. Un'immagine della contrada degli ebrei nei primi decenni del Cinquecento (con l'edizione del Iettito della chiavica delli Iudei del 1519)" en *La rassegna mensile di Israel*, vol. LVIII -n 12, Gennaio - Agosto 1992, pp. 75-96 [Edita dall'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane]
Filippini, Jeann-Pierre	
(1993)a	*El estado pontificio* en Méchoulan, H. (dirección): *Los judíos de España. Historia de una diáspora. 1492-1992*, Madrid, Ed. Trotta, pp. 299- 300
(1993)b	*El oasis toscano* en Méchoulan, H. (dirección): *Los judíos de España. Historia de una diáspora. 1492-1992*, Madrid, Ed. Trotta, pp. 301- 314
(1996-1997)	*La nazione ebrea di Livorno* en Vivanti, C. (coord.): *Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi, pp. 1047-1061.
Foa, Anna	
(1984)	"Il nuovo e il vecchio: l'insorgere della sifilide (1494-1530)" en *Quaderni Storici*, 55, XIX,
(1992)	*Ebrei in Europa. Dalla peste nera all'emancipazione XIV-XVIII secolo*, Bari, Laterza.
Gurtwith, E.	
(1988)	*The Expulsion from Spain and Jewish Historiography*, in *Jewish History, Essays in Honor of Chimen Abramsky*, ed. de A. Rapoport-Alberto y S.J. Zipperstein, London, pp. 141-162
Ioly Zorattini, P.C.	
(1992) a	"Note per la storia degli ebrei sefarditi a Padova" en *La rassegna mensile di Israel*, vol. LVIII -n 12, Gennaio - Agosto 1992, pp. 97-110 [Edita dall'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane]
(1992) b	*Ebrei sefarditi, Marrani e Nuovi Cristiani a Venezia nel Cinquecento*, en *«E andammo dove il vento ci spinse». Gli ebrei sefarditi in Italia dopo l'espulsione dalla Spagna*, Genova, Marietti, pp. 115-137
Israel, Jonathan I.	
(1991)	*Gli Ebrei d'Europa nell'etá moderna (1550-1750)*, Bologna, Mulino, [título original: *European Jewry in the Age of Mercantilism, 1550-1750*, Oxford, Oxford University press, 1985]. I capítulo: *L'esodo dall'occidente*, pp.15-40
Kamen, H.	
(1988)	"The Mediterranean and the Expulsion of Spanish Jews in 1492", en *Past and Present* 119 30-35 Lapesa, R. (1981): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
Leoni, A. di	
(1987)	"Gli Ebrei Sefarditi a Ferrara da Ercole I a Ercole II; nuove ricerche e interpretazioni", en *La rassegna mensile di Israel*, vol. LII, pp. 407-446
Leroy, Beatrice	
(1994)	*L'avventura sefardita*, Génova, Ecig [Título original: *L'aventure séfarade*, Paris, Albin Michel, 1986]
Lúcio de Azevedo, Jo ão	
(1975)	*História dos cristaos-novos portugueses*, Lisboa, Livraria clássica editora de A.M. Texeira.
Luzzati, Michele	
(1985)	*La casa dell'ebreo. Saggi sugli Ebrei a Pisa e in Toscana nel medioevo e nel Rinascimento*, Pisa, Nistri-Lischi
(1996-1997)	*Geografia e cronologia degli insediamenti ebraici* en Vivanti, C. (coord.): *Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi, pp. 187-210.
Luzzati, Michele e al. (coord.)	
(1988)	*Ebrei e cristiani nell'italia medievale e moderna: conversioni, scambi, contrasti. Atti del VI Congresso internazionale dell'AISG, S. Miniato, 4-6 novembre 1986,* Roma, Carocci editore
Margulies, S. H.	

(1906)	"La famiglia Abravanel in Italia" in *Rivista israelitica*, III, pp. 97-107
Méchoulan, H. (dirección)	
(1993)	*Los judíos de España. Historia de una diáspora. 1492-1992*, Madrid, Ed. Trotta
Milano, A.	
(1935-36)	*I 'Capitoli di Daniel da Pisa' e la comunità di Roma*, en *La rassegna mensile d'Israel*, 10, 1935-36, pp. 409-426
(1963)	*Storia degli ebrei in Italia,* Torino (Sobre los marranos, ver pp. 607-612)
Molho, Anthony	
(1996-1997)	*Ebrei e marrani fra Italia e levanti ottomano* en Vivanti, C. (coord.): *Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi, pp. 1011-1036.
Muzzarelli, Maria Giuseppina	
(1984)	*Ebrei e città d'italia in età di transizione: il caso di Cesena dal XIV al XVI secolo*, Bologna, CLUEB
Pimenta Ferro Tavares, M.J.	
(1981)	*Os judeus em Portugal no século XV*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa
Poliakov, L.	
(1974)	*Storia del antisemistismo*, Firenze . Concretamente el vol. II *Da maometto ai marrani* y especialmente el cap. XIII: *La diaspora marrana*, pp. 263-297.
Ravid, Benjamin	
(1993)	*Los sefarditas en Venecia* en Méchoulan, H. (dirección): *Los judíos de España. Historia de una diáspora. 1492-1992*, Madrid, Ed. Trotta, pp. 279-290
Schwarzfuchs, S.	
(1970)	*Controversie nella Comunità di Roma agli inizi del secolo XVI*, en *Studi in memoria di Enzo Sereni*, Milano-Gerusalemme
Segre, Renata	
(1996-1997 a)	*La Controriforma. Espulsioni, conversioni, isolamento* en Vivanti, C. (coord.): *Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi, p.709 y ss.
(1996-1997 b)	*La formazione di una comunità marrana: i portoghesi a Ferrara* en Vivanti, C. (coord.): *Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi, pp. 781-846.
Shulvass, M.A.	
(1973)	*The Jews in de World of the Renaissance*, Leiden
Sonne, I.	
(1954)	*Da Paolo IV e Pio V. Cronaca ebraica del secolo XVI*, Jerusalem 1954 (en hebreo)
Stow, Kenneth R.	
(1992)	"Prossimità o distanza: etnicità, sefarditi e assenza di conflitti nella Roma del sedicesimo secolo" en *La rassegna mensile di Israel*, vol. LVIII -n 12, Gennaio - Agosto 1992, pp. 61- 74 [Edita dall'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane]
Toaff, A.	
(1966)	*Il «Libro Nuovo di statuti della Nazione Ebrea di Pisa* (1637), en *Scritti sull'Ebraismo in memoria di Guido Bedarida*, Firenze
(1984)	*Il Ghetto di Roma nel Cinquecento, conflitti etnici e problemi socio-economici* (en hebreo con resumen en italiano) Ramat Gan
(1989)	*The Jewish Communities of Catalonia, Aragon and Castile in 16th century Rome*, in *The mediterranean and the jews. Banking, Finance and International Trade (XVI-XVIII Centuries)*, edición de A. Toaff, S. Schwarzfuchs, Ramat-Gan, pp. 249-270
(1990)	*La nazione ebrea a Livorno e a Pisa* (1591-1700), Firenze
(1991)	*Judíos Españoles y Marranos en Italia del siglo XVI. Características de una mentalidad*, en *Actas del Congreso Internacional «Judíos y conversos en la historia»,* Ribadavia, Galicia 14-17 octubre 1991
(1992)	"Ebrei spagnoli e marrani nell'Italia ebraica del Cinquecento. Una presenza contestata" en *La rassegna mensile di Israel*, vol. LVIII N 12, Gennaio - Agosto, pp. 47-59 [Edita dall'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane]
(1996-1997)	*Gli Ebrei a Roma* en Vivanti, C. (coord.): *Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi, p. 1424 y ss.
Vivanti, Corrado (coord.)	
(1996-1997)	*Gli Ebrei in Italia*, vol. 11 de *Storia d'Italia: annali*, Torino, Einaudi.
Zazzu, G. N.	
(1991)	*Sepharad addio. 1492: i profughi ebrei dalla Spagna al «ghetto» di Genova* , Genova

Apéndice

Cronología específica: migración de judíos en los siglos XV, XVI y XVII en Europa

1290	Expulsión de los judíos de Inglaterra
1348-9	Gran Peste en Alemania
1391	Pogromo. Saqueo y matanza de judíos en Toledo, Burgos, Sevilla y Valencia
1394	Expulsión de los judíos de Francia
1421	Masacre de judíos en Viena y mandato de expulsión
1421-1454	Expulsión de judíos de ciudades de Centroeuropa: Linz (**1421**), Colonia (**1424**) Augusta (**1439**), Baviera (**1442-1450**) y ciudades de Moravia (**1454**)
1490 - 1512	Son expulsados los judíos alemanes o centroeuropeos que viven en ciudades como Ginebra, Salisburgo, Nuremberg, Brandeburgo, etc. (serán los judíos asquenazíes)
1492	Expulsión de los judíos de los territorios bajo la Corona de los Reyes Católicos (incluye Sicilia y Cerdeña)
1492	Ferrara , noviembre. Llegan a Ferrara unas veinte familias sefarditas españolas que se encontraban en el puerto de Génova
1497	Portugal: bautismo forzado en masa de casi setenta mil judíos, en gran parte emigrados españoles que vivían en Portugal. (Hay textos que hablan de 150.000 judíos españoles emigrados en Portugal e incluso de 200.000, pero parece que son cifras muy superiores a la realidad)
1498	Expulsión de los judíos de Navarra. Privilegio a los judíos españoles en Ferrara por el Duque de Este, Hércules I
1501	Carlos VIII expulsa a los judíos de Provenza
1506	Alfonso I de Ferrara renueva los privilegios de su padre, Hércules I, y concede el permiso de desempeñar funciones mercantiles y artesanales a judíos españoles, salvo la del préstamo con usura
1510	Conquista de Nápoles por Fernando el Católico y expulsión de la mayor parte de los judíos.
1516	Venecia. Se crea el primer gueto judío "Ghetto nuovo"
1536	Se establece la Inquisición en Portugal
1541	Venecia. Se amplía el gueto: "Ghetto vecchio" Nápoles. Carlos V procede a la expulsión definitiva de los judíos del virreinato de Nápoles
1542	Roma. Nacimiento de la Congregación del Santo Oficio
1549-50	Amberes. Carlos V ordena la expulsión parcial de marranos de Amberes
1553	Ferrara. Abraham Usque publica la famosa Biblia de Ferrara, traducción literal española del hebreo. Roma. Hoguera en "Campo dei Fiori" de libros, incluido el Talmud, en hebreo.
1555	Bula *Cum nimis absurdum* emanada por Pablo IV
1556	Ancona. 25 marranos de Ancona mueren quemados en la Hoguera
1569	Estado Pontificio. El Papa Pío V con la bula *Hebraeorum Gens* expulsa a los judíos de todas las localidades de su estado con la excepción de Ancona, el mayor centro comercial del estado, y de Roma
1570	Toscana. Se instituye el gueto en Florencia y Siena
1571	La victoria de Lepanto
1589	Venecia. Una “Constitución” para los comerciante judíos levantinos, españoles y otros que vivían en Venecia con sus familias (propuesta por Daniel Rodriga)
1591	Pisa se constituye una comunidad portuguesa que toma el nombre de "Nazione Ebrea levantina»
1593	Toscana. Edicto "la Liornina"
1598	Ferrara deja de ser independiente y pasa a formar parte del Estado Pontificio
1603	Padua. Se instituye el gueto
1624	Ferrara. Se instaura el gueto
1629-30	Epidemia de peste
1697	Fin del monopolio del poder por parte de portugueses y españoles de la judería de Liorna

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Lázaro de Tormes y el valentón cervantino

Miles gloriosus: *Grabado de Gustave Doré para la edición parisina del* Quijote *de 1863*

Raúl López Redondo

«…antes, quando alguno siento que quiere dezir algo della, le atajo y le digo:

—Mirá, si soys mi amigo, no me digáys cosa con que me pese, que no tengo por amigo al que me haze pesar; (…) que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena muger como bive dentro de las puertas de Toledo; y quien otra cosa me dixere, yo me mataré con él.

De esta manera no me dizen nada, y yo tengo paz en mi casa»[1]

A estas alturas de siglo filológico y ciencia literaria no vamos a descubrir nada nuevo al lector de *Artifara* si advertimos que el género novela picaresca tiene una gran importancia en la obra de Cervantes, ya sea por afición o por repulsa hacia ella. En un autor, tan importantes son las guías por las que progresa su obra, como el terreno del que intenta a toda costa distinguirse.

Y, aunque Cervantes las parodia y critica, especialmente molesto con lo que, para él debería de reunir un texto verosímil, no obstante, es quien bautiza aquellas novelas como género, y la transcendencia de los recursos utilizados por la picaresca[2], pero no de su solo patrimonio, nos sigue recordando la importancia e influencia que ejerció la primera de todas, el *Lazarillo*, sobre el autor complutense.

Indudablemente leyó las 'aventuras' de Lázaro de Tormes y por él son aludidas en más de un lugar[3],

---

1 Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del Lazarillo: texto y mensaje,* Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, dir. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 2000, p. 246-7. Citaremos siempre por esta edición, abreviada como *LZ.*

2 La importancia de técnicas como la caricatura de tipos a través de los diferentes amos; la ironía del mensaje, dispuesto siempre en doble lectura; cierto sabor erasmista o reformista, que hizo pensar que sus autores eran partidarios del primero o judíos conversos, 'iluminados' o, más razonablemente, 'espíritus libres'; cierto buceo tanto en lo erudito como en lo folklórico, con una mirada apreciativa y, al tiempo, distante de ambas; el comportamiento antiheroico de unos personajes míseros, envilecidos y apicarados; los conflictos de honra y de sangre; la narración concebida como un itinerario espiritual y geográfico, moral y real; un caso pleno de 'fortunas' y adversidades; la autobiografía y su reflexión lúdica sobre quién está contando la historia, los juegos de perspectivas y puntos de vista entre personajes y narradores, complicando lo literario en metaliterario, diluyendo realidad y ficción, tendiendo a incluir al lector en su trama (autobiografía como carta, Lázaro de Tormes, Vuestra Merced, el Arcipreste de San Salvador, por un lado; Cide Hamete Benengeli, un intérprete del arábigo, los anales de la Mancha, el propio autor, Cervantes, o sus personajes, Quijote y Sancho, conversando con el bachiller Sansón Carrasco sobre la fama y veracidad de su historia en la primera parte, por otro), etc.

3 Las dos menciones expresas van desde el "mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren" de Ginés de Pasamonte, hasta el divertimento de los Preliminares, *Del donoso poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante*, sea escrito por Gabriel Lasso de La Vega, Castillo Solórzano o el propio Cervantes, donde dice con versos de cabo roto: "mas, por uña de caba-, / no se me escapó ceba-;/ que esto saqué a Lazari- / cuando, para hurtar el vi- / al ciego, le quité la pa-" (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994; pp. 213-6, 23-4; desde ahora *Q1*), conversando con los de Francisco de Úbeda, "(…) Soy la rein- de Picardí-, / Más que la rud- conoci-, / Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-, / Que Alfarach- y Celesti- (…)" (*La pícara Justina*, edición de Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 2 vóls., 1977, III parte del libro II, cap. IV, n.º 3). Observemos como el chocarrero doctor no tiene ninguna

haciendo explícita su presencia. Llevados por el entusiasmo podríamos dar la vuelta a la cuestión y atrevernos a decir que, si el *Quijote* debe su existencia a la réplica paródica de los libros de caballería, débito en su génesis y motivos afirmado por el propio autor, e igual que dentro de la novela encontramos una pastoril, una cortesana y una morisca, no son menores las deudas que contrae con la novela picaresca. Si el *Guzmán*, no digamos ya *La Pícara Justina,* se convierte en un *exemplum ex contrario* de lo que no hay que hacer[4] , el *Lazarillo* es quien le da el tono. Tono estético y tono ideológico. El tono, reconozcámoslo, de muchos de los textos áureos basados en la poética horaciana de "entretener y enseñar", máximas que en estas dos obras pasan a convertirse en las vigas fundamentales, cohesionadas por una 'argamasa' denominada ironía. Queremos insistir en que, si bien el *prodesse et delectare* atendiendo a lo *utile et dulce*, es un tópico habitual en los Siglos de Oro, tanto en *Lazarillo* como en el *Quijote* se eleva, a través de esa ironía, a categoría de rasgo distintivo.

Ambos libros consignan dos lecturas bien diferenciadas: una dispuesta para el lector avisado, "que alguno que las lea halle algo que le agrade", sin descuidar a "los que no ahondaren tanto", que buscan el entretenimiento en su superficie, "los deleite"[5]. El *Lazarillo* y el *Quijote* también considerados durante años como libros de solaz, "que mueven a risa". La posterior interpretación romántica del segundo como libro triste y paródico, y la de su tiempo del *Lazarillo* castigado como libro peligroso por Velasco y la Iglesia inquisitorial. Ambos atesoran esos dos registros que se preocupan por entretener y divertir al público ávido de novedades y diversiones inmediatas, aunque tópicas y superficiales, de chiste folklórico, proporcionando, si lo miras bien, un significado más profundo que nos habla de la naturaleza humana, que transciende su época y geografía hacia la universalidad del texto literario.

El *Lazarillo*, concebido como autobiografía miserable e irónica, perfectamente construida, se distingue por su apariencia coloquial en el manejo de materiales eruditos y tradicionales, aportando como novedad dar la voz a personajes que, en su época, no son dignos de ser escuchados ni nada tienen que decir que pudiera interesar a su auditorio. Sin embargo, de su originalidad y vanguardia, no es tomado más que el esquema, la estructura externa, su 'realismo', que contribuía a romper el *statu quo* narrativo renacentista del decoro. Los pícaros vinieron a deshacer la idealidad caballeresca, bucólica, pastoril y cortesana6, con la irrupción de ambientes y hablas coloquiales "realistas" (que ni es nueva en la historia de la literatura ni única, sino probablemente pendular y cíclica), lo cual fue inmediatamente asimilado por Cervantes, desentrañando su enorme potencial y utilizado en el resto de sus escritos. Pero los epígonos picarescos del *Lazarillo,* con el *Guzmán* a la cabeza, caminaban por otros derroteros, desoyendo los consejos de Lázaro de Tormes[7]. Procedamos a averiguar qué llama la atención de Cervantes en la novelita.

La enseñanza que el ciego y sus sucesores hacen a su criado es aprehendida en su dialéctica de contrarios: lo que te mata te da la vida (el vino), el que te deshonra te da de comer (el 'padrastro' Zayde, el Arcipreste de San Salvador), quien te explota te viste (el capellán del tratado VI); lo que representa tu máxima victoria ("se hizo cierta armada contra Moros"; "como era hijo de un buen hombre, el qual por ensalçar la fe, avía muerto en la de los Gelves"[8], en 1520, la toma por don Hugo de Moncada; "Pues en este tiempo estava en mi prosperidad

---

duda en emparentar en "linaje picaresco" obras como *Don Quijote*, el *Lazarillo*, *El Guzmán* o *La Celestina*, lo cual nos muestra una interpretación contemporánea a *El Ingenioso hidalgo* muy significativa.

4 Aunque no cuanto quisiéramos, tenemos indicios de la "carrera editorial" en que competían Mateo Alemán (1599-1604), López de Úbeda (1605) y el propio Cervantes (1605, 1615) por adelantarse en la publicación de sus novelas, conocer la narración de sus competidores y atraerse la benevolencia del recién creado público lector. Es sabido que Cervantes no era del gusto del chocarrero López de Úbeda ni viceversa, como es evidente la repulsión que con el tiempo sentiría Cervantes hacia la novela laberinto de Alemán. La enseñanza de la picaresca sitúa a Cervantes frente a la narrativa, "sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas" (*El coloquio de los perros* en *Obra Completa: Galatea, Novelas Ejemplares, Persiles y Segismunda,* edición de FSA y ARH, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, vol. I, p. 918), sensaciones que le causó el *Guzmán de Alfarache* y reconoció en la propia primera parte de *El Ingenioso hidalgo* (*La pastora Marcela*, *El curioso impertinente, Capitán cautivo*, etc.), lo que le hizo tomar conciencia, optando por prescindir en su segunda de toda historia interpolada que, probablemente, hoy disfrutamos como relatos independientes en las *Ejemplares*. Si el hallazgo del *Quijote* es el de la novela moderna, el de las *Novelas ejemplares* es el del relato e, incluso, del libro de relatos con sentido autónomo y, a la vez, unitario, trazando el horizonte, desde una óptica renacentista, con cercano linaje medieval, hacia una narrativa más descarada, moderna; frente a la novela antigua, caracterizada por el *exemplum*, el gusto por la anécdota, la facecia, las historias ensartadas una tras otra, como cuentas de un collar, la novela guiada por un eje narrativo que interrelaciona las peripecias funcionalmente, donde todas responden a un propósito transversal. Frente al *Guzmán*, el *Lazarillo*. Frente a la primera parte del *Quijote*, *La segunda.* No obstante Cervantes miró siempre con "sana envidia" el éxito de ventas que tuvo la novela de Alemán, como el de Lope en el teatro.

5 Op. cit. p. 143.

6 Claro, que Cervantes asimismo destruye la propia 'idealidad' picaresca en *El coloquio de los perros* o en el episodio de Ginés de Pasamonte. Y, no obstante, la presencia de elementos picarescos en sus obras es numerosa.

7 De hecho *La Pícara Justina,* op. cit. p. 81-2, comparando los rasgos que toma de cada título, sólo se fija en "no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo, simplezas en Lázaro*, elegancia en Guevara" y, así, bogando en frágil esquife se le representa en la lámina grabada incluida en la primera edición de la obra.

8 *LZ*, p. 151.

y en la cumbre de toda buena fortuna"[9]) supone tu derrota conocida y completa ("entre los quales [moros] fue mi padre"[10]; Gelves, quizá desastrosos, los de la expedición de 1510, de Don García de Toledo; el *ménage à trois*). Porque muchas veces, para el que tiene que salir remando hacia la supervivencia, con sus propias fuerzas, los mares cenagosos son la única ruta transitable y, en su mancha oscura, guardan, para los pobres, la única posibilidad de salvación y mejora.

> ¡Válame Dios! –dijo la sobrina–; ¡que sepa vuestra merced (…) que se dé a entender que es valiente, siendo viejo, que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo; porque, aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres![11]

Esta vejación que se disfraza de mérito, este ser/parecer, abarca tanto la esfera personal, familiar, la historia ficticia y *particular* del personaje, como la esfera contextual, militar, social e *histórica* de la colectividad. Entre otros muchos, elementos constituyentes que dan paso al *Quijote* y otras narraciones cervantinas.

'Ironía' es definido por Covarrubias como figura retórica que empleamos "cuando diciendo una cosa, en el sonido o tonecillo que la decimos y en los meneos, se esconde ver que sentimos al revés de lo que pronunciamos por la boca"[12].

Pensemos en los años en que Cervantes residía en Sevilla y en el soneto del *¡Voto a Dios…!,* colocado sobre el túmulo erigido a Felipe II en la catedral, en esos mismos años[13] . En la crónica de Francisco de Ariño, testigo presencial, se informa de que, según parece, el 29 de diciembre: "ese día estando yo en la Santa Iglesia entró un poeta fanfarrón y dijo una octava sobre la grandeza del túmulo". Según las noticias del testimonio de Ariño, con toda probabilidad, Cervantes contempló el catafalco, leyó y prendió sus poemas en él. También nos informa sobre la peculiaridad de aquella lectura: el testigo habla de "una octava sobre la *grandeza* del túmulo", palabra e impresión contenidas en el soneto[14]; y se confunde entre el personaje del valentón y el propio poeta que lo lee, seguramente, por el modo de escenificar sus versos, su "tonecillo" y "los meneos" en que "se esconde" el sentimiento contrario del que sale por su boca, detectando la insolencia de la recitación. Y no olvidemos que junto al soneto iban prendidas las "Décimas a la muerte del rey"; quién sabe si no fueron leídas con similar "tonecillo".

Es sabido que una consideración irónica de Cervantes contraviene notablemente muchas, si no la mayoría, delas interpretaciones que sobre su obra se han escrito. Se considera que romper su decoro, tildarle de ironista es empobrecerle, reducir su amplitud de propósitos, menguar su universalidad. Creemos que muy al contrario. Ciertamente, fue militar en activo y orgulloso de serlo, bajo las banderas de Juan de Austria. No obstante, sin negar estas advertencias, este primer Cervantes patriótico, carácter que conservó toda su biografía, se enfrenta con otras interpretaciones no menos clásicas, como las de Américo Castro o Francisco Ayala. Ellos dan cabida al "nuevo Cervantes", que mantuvo su orgullo de la vida militar y sus logros, riesgos y bravía de soldado; no así una sumisión obediente y acrítica acerca del mando de sus superiores jerárquicos. En realidad, este "segundo Cervantes"[15], el desengañado, el de la frustración económica personal, sería el crítico y descontento con la política militar exterior de Felipe II[16], que surge de manera declarada en el soneto "A la

---

9 Ídem, p. 247.

10 Íd., p. 147.

11 *Q2,* op. cit., p. 579.

12 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española,* 1611, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisión de Manuel Camarero,*NBEC*, Dtor. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1995; p. 673, voz 'ironía'.

13 Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1873, p. 34. Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Cervantes, R- 14.454.

14 "Y el cronista confunde el soneto con una octava a causa del estrambote", como nos advierte Adrienne Laskier Martín en su magnífico trabajo, del que retomamos muchos itinerarios para este artículo, *Cervantes and the burlesque sonnets,* Los Ángeles, University California press, 1991, p. 256, nota 66. Las traducciones son nuestras. Desde ahora ALM.

15 Voces autorizadas dudan de este "segundo Cervantes", de esta dualidad maniquea entre soldado ideal y excautivo frustrado y desengañado. Posiblemente aciertan en postular un único Cervantes, solo que este siempre tuvo en germen la crítica de las acciones políticas o militares de su tiempo. Si lo miramos detenidamente, como a nuestro autor le gustaba sugerir, ya estaba presente esta prevención desde sus primeros escritos (la epístola a Mateo Vázquez, apócrifa o no, incluida, en los sesenta y seis versos que nos interesan de la comedia de cautivos *El trato de Argel; Los Baños* y la *Numancia,* instando a la acción, o la propia *Galatea* con sus personajes históricos disfrazados, pidiendo un cambio en la actitud del 'rabadán mayor de los aperos', para Meregalli Felipe II, en reivindicación nacionalista castellana frente a la anexión de Portugal). Recordemos los ambiguos versos de Silerio en el Libro II de *La Galatea,* tan cercanos a las "Décimas": "De príncipe que en el suelo / va por tan justo nivel / ¿qué se puede esperar dél / que no sea obra del cielo?" (supra cit. p. 123). Su mensaje nos anticipan ya un soldado que no es precisamente inconsciente sobre los propósitos y conveniencias políticas que el imperio contiene detrás de sus acciones.

16 La cuestión de la opinión de Cervantes sobre Felipe II, como ya sugerían Castro y Ayala, y modernamente Laskier Martín y Rey Hazas, está lejos de ser resuelta de forma tan simple como puede traducir una interpretación convencional de las "Décimas a la muerte del rey". No es necesario hacer recordatorio de las ocasiones en que demanda, con nostalgia de tiempos pasados, una respuesta militar diferente de la emitida en su reino (por ejemplo, sobre los cautivos en *Los baños de Argel,* reivindicando la fácil invasión de las costas

entrada del Duque de Medina en Cádiz…". Es el primer testimonio claramente irónico ("triunfando entró el gran Duque de Medina"), con el que se hermanan el célebre "¡Voto a Dios…!" y otras numerosas escenas y detalles integrados en sus obras.

Apuntemos primero su evidente adscripción teatral con las propias palabras de Cervantes:

Hoy vamos a fijarnos concretamente en un pormenor: el valentón cervantino. 'Valentón' designa al fanfarrón, "el que hace demostración de rufián"[17], "el que está echando bravatas y se precia de valiente, hablando con arrogancia y jactancia siendo un lebrón y gallina, porque los hombres valientes de ordinario son muy callados y corteses"[18]. En otras palabras, un bravonel, "nombre de rufián" que se hace el bravo; y bravo "vale tanto como victorioso, triunfante, que se ha llevado el premio y la gloria en el desafío y contienda"[19]. No perdamos de vista el 'victorioso' y 'triunfante' que emplea Covarrubias y que antes aparecieron en el soneto al duque de Medina "triunfando entró…", en el soneto al túmulo "…Roma triunfante…" y, por supuesto, en el *Lazarillo:* "… el mesmo año que nuestro victorioso Emperador…"[20]. Parece que no salimos de un mismo campo semántico. No es de extrañar que el lexicógrafo emplee en el *Tesoro* similares acepciones a las cervantinas, dada la popularidad de su uso en los contextos descritos. A nuestro juicio, este valentón tiene mucho de emblemático, tanto por su origen clásico (el *miles gloriosus* de Plauto, aunque sea filtrado por Lope de Rueda), como por la polifónica modernidad[21] de su funcionamiento: esta ironía cervantina mezcla lo sublime y lo ínfimo, lo noble y lo apicarado, y lo coloca junto. Y la pesquisa de su procedencia le atribuye el origen a Lázaro de Tormes.

"aderezábanlas y dilatábanlas [las comedias] con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope"[22]. Los inicios teatrales de Cervantes comienzan por haber contemplado en su estancia sevillana las representaciones del "gran Lope de Rueda", el inventor del entremés. Entre otras fuentes, de él pudo obtener Cervantes uno de los personajes más importantes para la poesía burlesca: el valentón; esta especie de soldado fanfarrón que tiene a su espalda toda una tradición renacentista, medieval, grecolatina, el capitán español de la comedia del arte, el Centurio de *La Celestina*[23], el ribaldo romano de la historia de griegos y romanos del *Libro de Buen Amor*…

Es también una figura popular en la sociedad de los Siglos de Oro: un antiguo soldado arrogante, cuyas bravatas son solo superficiales y su situación económica, tan apurada, que amenaza para pedir limosna[24]. La ropa es otro de los elementos importantes del valentón. Ropa que disfraza, que aparenta nobleza siendo ya desde el *Lazarillo* prendas de 'viejo'[25], es decir, el atuendo honrado que se pueden permitir los pobres. Todo en él parecen fuegos artificiales. Su indumentaria (pantalones anchos a la moda 'viril' de aquellos tiempos —greguescos—, sombrero con amplias alas, una espada oxidada, de ganchos o vuelta esperpento —una 'espátula'—), como su aspecto (bigote poblado, ancho mostacho de prohombre y matasiete) y conducta (que tira con facilidad de armas —"requirió la espada"— y tiene juramentos y blasfemias en sus palabras, siempre broncas y ruidosas) muestran, de principio, una ferocidad inusual. "Quevedo nos describe lo que él llama los 'valientes de mentira' en sus *Capitulaciones de la vida de la Corte, y oficios entretenidos en ella:*

> Estos en su mayor parte, son gente plebeya, tratan más de parecer bravos que lindos, visten a lo rufianesco, media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, faldillas largas, coleto de ante, estoque largo y daga buida; comen en bodegón de vaca y menudo… beben a fuer de valientes… sus acciones son a lo temerario; dejar caer la capa, calar el sombrero, alzar la falda, ponerse embozados y abiertos de piernas, y mirar a lo zaíno… no hablan, palabra que no sea juramento… dicen voacé; so compadre, so camarada"[26].

El valentón es un personaje que pudo contemplar en las tablas, que pudo leer en los libros, pero también presenciar y vivir. No es una figura accesoria en la "literatura y vida" cervantinas. Un hecho fundamental en

---

argelinas por el temor de los moros a los españoles, que sabían que, muerto don Juan de Austria, nadie vendría a inquietarles: "¡Non rescatar, non fugir; / don Juan no venir; / acá morir! (…) / ¡Don Juan no venir;/ acá morir!", vs. 1218 y ss., *Los baños de Argel*, en *Teatro completo,* ed. FSA, ARH, Barcelona: Planeta, 1984).

17 Supra cit. p. 872, voz 'rufianesca'.

18 Ibídem, p. 536, voz 'fanfarrón'.

19 Íd., p. 204, voz 'bravo'. Véase también 'braveza' y 'edificio'.

20 Op. cit., p. 247.

21 No se nos oculta que, tras cualquier movimiento adjetivado 'moderno', siempre puede rastrearse su vanguardia tradicional e, incluso, antigua correspondiente. Bajtín ya encuentra en la sátira menipea los primeros antecedentes de la polifonía.

22 Op. cit., p. 8. La cursiva es nuestra.

23 Recordemos que en el *Quijote* es citada en las palabras del "Donoso poeta entreverado a Sancho Panza": "según siente *Celesti-* / libro, en mi opinión, divi- / si encubriera más lo humá-.", *Q*1, p. 23.

24 Comentado en Laskier Martín, cap. 4, "Cervantes´s burlesque sonnets independent of Don Quixote", supra cit., pp. 81-125.

25 *LZ,* indumentaria de probable adquisición en un *ropavejero*, Ruffinato, ed.cit. p. 241.

26 Respectivamente, en el estudio del valentón de Laskier Martín, p. 107 y Francisco de Quevedo, *Obras satíricas y festivas,* Madrid: clásicos castellanos, 1924, pp. 94-95.

la adquisición del uso del valentón no es sólo el modelo risible, entremesil y literario del rufián de Lope de Rueda, sino la propia experiencia biográfica por la que tuvo oportunidad de conocer a heroicos soldados y valerosos generales, "militando debajo de las vencedoras banderas, del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria"[27]. Pero también conocería el regreso de los héroes de la batalla, su falta de sustento y petición de limosna, circunstancia universal adscrita a toda guerra y todo tiempo. Conocería a los matahombres y espantaochos, propios de las jácaras quevedescas, los escarramanes que visitan a sor Trampagos, aquellos soldados (o pícaros) regresados de la guerra (o de gurapas) que no tenían otro beneficio que el de buscar la vida con malas artes y oficios, incluido el picaresco hurto o la limosna, como comenta Laskier Martín. Es decir, personas convertidas en personajes, que existen simultáneamente, sin descuidar el juego y posibilidades literarias de los mismos. La vena dramática de Cervantes es fundamental para la concepción del bravucón, su naturaleza dialogística y farsesca. Esos diálogos de entremés, de nuevo realismo, tienen las raíces puestas en *La Celestina* y alguno de sus brotes en la picaresca del *Lazarillo.* Sin negar la vía teatral, sigamos nuestros propósitos iniciales, la influencia del último en su valentón.

Otro lugar donde aparece mención al personaje es en las palabras que el canónigo cruza con el cura en el capítulo 47 de la primera parte del *Quijote,* en el párrafo que es considerado un esquema previo o sinopsis posterior del *Persiles y Segismunda*:

> (…) pintando *un capitán valeroso* con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, *tan valiente en el esperar como en el acometer*; (…) allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; *acullá un desaforado bárbaro fanfarrón;* acá *un príncipe cortés, valeroso y bien mirado;* representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores[28].

Pero, tanto con el teatro, como con la bizantina o el *Lazarillo*, no podía ser de otra manera, Cervantes siempre que tiene materiales tradicionales no los toma tal cual, sino que los transforma, los reutiliza con diferente signo, repite el motivo variando su tratamiento, los recategoriza; no coge el topos para embutirlo, intenta servirse de él para nuevos propósitos narrativos, evadirse de la poética, partiendo de ella, sin cercenar del todo el hilo umbilical que une la anécdota con el uso anterior, pero dándole una nueva utilización y sentido. Siempre Cervantes, permanentemente, probando nuevos caminos estéticos.

Nuestra tesis consiste en comprobar la gran influencia de la novelita en un detalle significativo: el irónico final fanfarrón de Lázaro de Tormes da vida a otras escenas singulares cervantinas. Le muestra el camino tanto para el personaje del soldado Buitrago de un par de escenas en la comedia de cautivos *El gallardo español* (1606/1610, sobre hechos de 1563 y su viaje a Orán de 1581)[29]; como para *La guarda cuidadosa* del entremés (alrededor de 1611)[30]; el del soneto "¡Vimos en julio otra Semana Santa (…)!" (1596)[31]; la "honra principal" de sus escritos, el soneto del "¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza (…)!" (1598)[32]; otro, esta vez

---

27 Prólogo a *Novelas Ejemplares,* op. cit., p. 431.

28 *Q1*, op. cit., p. 478. Donde, por cierto, el canónigo alaba una cosa buena en los libros de caballería: "que era el sujeto [que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr] la pluma descubriendo (...)" diferentes avatares del personaje. Observemos la plena consciencia que muestra aquí Cervantes en su encuentro o invención de la novela moderna. Retengamos también en la memoria las cualidades que para nuestro autor deberían reunir los príncipes.

29 Op. cit. *El gallardo español,* Jornada I, vs. 629-689, Jornada II, vss.1305-1515. A partir de ahora adoptamos las abreviaturas de la edición de Sevilla-Rey de *Obras completas.* Aquí, *GE.*

30 *La guarda cuidadosa,* ibídem, pp. 766-781, y ss. En abreviatura *GC.*

31 El soneto, publicado por Juan Antonio Pellicer y Saforcada en su *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano […]. Preceden varias noticias literarias para las vidas de otros escritores españoles,* Madrid, Antonio de Sancha, 1778, pp. 160-1; se conservan varias versiones en diversos manuscritos de la BNM: los mss. 861, [p. 627], ms. 3796, f. 194v, ms. 4117, f. 56, descritos en VV. AA., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998, vol. I, pp. 26-46; vol. II, pp., vol. III, pp. . También en Schevill-Bonilla *Obras completas,* vol. VI, Madrid, 1922; F. Rodríguez Marín, *Viaje del Parnaso* Madrid, Bermejo, 1935; Elias L. Rivers, *Viaje del Parnaso. Poesías varias,* Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 23, 1991. En uno de los mss. se lee un encabezamiento, que reza "…en julio de 1596, con socorro de tropas enseñadas en Sevilla por el capitán Becerra, después de haber evacuado aquella ciudad las tropas inglesas y saqueándola por espacio de veinticuatro días al mando del Conde de Essex", así recogido por V. Gaos, *Poesía completa*, vol. II, Madrid, Clásicos Castalia, 1981, p. 375 nota [176]. Lo abreviaremos con las iniciales del último verso, "el duque de Medina", *DM.*

32 Figura en los mss. 861, p. 619-620, p. 633, mss. 3768, ms. 3985, f-95v, ms. 4127 y ms. 8252 de la BNM. El soneto ha sido reeditado en diversos lugares, ocasionalmente con ligeras y a veces más importantes variantes (cuatro versiones y sus fuentes en el prólogo de Francisco de B. Palomo a Collado, *Descripción del túmulo,* XXXVI-XII. Versiones bastante diferentes aparecen en Arthur Lee Francis Askins, *De hispano-portuguese "cancioneiro" of the hispanic society of American, North Carolina Studies in the romance languages and literatures*, 144 (Chapel Hill N.C. UNC department of Romance Languajes, 1974): 96 y también en Romances Manuscritos, Ms. 996 de

atribuido, del que haremos su defensa, "Un valentón de espátula y greguesco" (1598–1613)[33]; igual que el comienzo autobiográfico del bárbaro Antonio de *Persiles y Segismunda,* (¿1580?, 1596/1616, según el criterio cronológico que se adopte)[34]; lo cual atestigua la presencia de la escena en diversos momentos biográficos del autor. ¿Qué encierra ese final? ¿Cuál es su sentido profundo y completo? ¿Qué toma de él, qué atesora el célebre caso del "de Tormes"?

En él se dan cita, en primer lugar, el valentón y su baladronada, personaje de extracto humilde y, en ocasiones, con sus ribetes de mendigo altanero y hasta de gracioso; los valentones suelen tener también componentes rufianescos —por lo que no extraña que su denominación aparezca allí en Covarrubias—, mendicantes, buscavidas y suelen llevar aparejadas las consiguientes descripciones de sus armas y vestimentas. En segundo, junto a él, un personaje regio, la autoridad, noble o militarmente reconocida. En tercero, el 'caso', su naturaleza admirable, que causa curiosidad y asombro por su peculiar condición, un auténtico suceso digno de ser contado, de que venga "a noticia de muchos y no se entierren en la sepoltura del olvido"[35], hechos de los que las gentes, "malas lenguas, que nunca faltaron"[36], hablan en los corros. En cuarto, la doble verdad contrastiva: el de una verdad publicada y conocida como oficial, y otra no menos pública, aunque sospechosamente verosímil y menos rimbombante, la oficiosa.

Partiendo del caso manantial del *Lazarillo*, el de la apariencia de honor del pregonero casado con la manceba del clérigo que le 'protege' "y assí quedamos todos tres bien conformes"[37], Cervantes experimenta las posibilidades literarias del suceso; desarrolla este contraste polifónico de voces y verdades, en ocasiones en irónica ausencia, para producir una diversidad de manifestaciones. Elabora una completa gradación: desde la amenaza militar que no llega siquiera a entrar en combate del *DM* con su lugarteniente Becerra (que brama y hace maniobras asustando a las gentes de las calles sevillanas, para llegar a Cádiz, tras veinticuatro días de saqueo, cuando se ha ido el inglés, convirtiendo la contestación a la ofensa en un inocuo carnaval, históricamente sonrojante); pasa al más conocido de todos, al reto vacuo y pendenciero del *VT*, donde sigue sin darse lucha alguna; o el *BV* limosnero, "valentón de espátula y greguesco" que pide limosna como si atracara y, cuando se le ofrece pelea, renuncia a ella explícitamente[38]; trasladándonos al ridículo pretendiente del soldado en *La guarda cuidadosa*, en la que se da lucha por primera vez, pero es una pugna 'de entremés', una batalla

---

la B. de Palacio, citado en *Poesías Barias y Recreación de buenos ingenios*, Ms. 17556 de la BNM, ed Rita Goldberg, 2 vols., Madrid: José Porrúa Turranzas, 1984, 1, 60); en abreviatura del "¡Voto a Dios…!" del túmulo, *VT*.

33 En los mss. 3768, f. 252v, ms. 3913, f. 28, ms. 3985, f. 95v, "Un valentón de espátula y greguesco" [soneto con estrambote], f 95v, en la BNM, que incluye en uno de ellos, el ms. 3768, la atribución "Don Miguel Cervantes de Saavedra", y en el ms. 3985 aparece junto al del túmulo. Se alude de pasada en "Una joyita de Cervantes", F. Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos,* Madrid, Atlas, 1947, p. 351-363; en Gaos, p. 403; en la p. 375 nota [176], incluye el comentario de M.M. Pelayo, después de aludir al soneto del túmulo "otro en que desarrolla la misma idea, acaso con más gracia y que comienza: 'Un valentón…' ". Podríamos postular, por tanto, junto a este algún soneto más de valentones atribuidos, como ya avisó R. Marín: "Voacé, mi sor soldado, ¿qué se almira?" a continuación del *VT* y con el título "Otro en rrespuesta", quien añade las consabidas "o yo no entiendo pizca de letras, o bien podría, como el tan famoso, llevar al pie el *Cervantes me fecit*"; sobre el mismo tema del *VT,* "Por el divino Dios que es tabarrera", soneto que aparece en Granada y que R. Marín atribuye a "la gallarda pluma de Gregorio Morillo", "imitando el estilo de aquél", ambos en ms. 861 pp. 619 y 633 de la BNM. El intervalo cronológico enmarca la fecha de su pariente *VT* con la de la expresión muy cervantina "ejercicio picaresco" cercano a la "inclinación picaresca" de Carriazo en *IF,* de las *Ejemplares,* p. 743. En adelante le llamaremos "el bravonel" para distinguirlo de otros valentones; por su apelativo, designado con *BV*.

34 *Persiles y Segismunda*, op. cit., pp. 1005-8, desde aquí *PS.*

35 Op. cit. p. 143.

36 Ídem, p. 244.

37 Íd., p. 246. No es necesario insistir en las Pragmáticas que se promulgaron, como la de 1503 por los Reyes Católicos, para "Amonestación y castigo de las mujeres casadas y sospechosas que estuvieren en las casas de los clérigos"; o la que sancionaba en 1471 "(…) contra los maridos dellas que lo consientan". Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del* Lazarillo, Madrid, Castalia, 1981, pp. 27-32. También Ruffinatto, "Revisión del 'caso' de Lázaro de Tormes", *Edad de Oro XX*, Madrid, Universidad Autónoma, 1999, pp. 163-177.

38 El soneto atribuido del 'bravonel' es otra versión de la escena de Buitrago, otra petición recia de limosna, esta vez para un refresco. Su desarrollo nos recuerda la explicación de los versos 1328 y ss., "VOZMEDIANO. La limosna que es rogada / más fácilmente se da / que la que se pide a fuerza. / BUITRAGO. Usase en aquesta fuerza / de Orán pedirse deste arte; / que son las almas de Marte / y piden siempre con fuerza". La proverbial arrogancia española acompaña incluso a los mendigos, así en *Guzmán de Alfarache*: "Por cuanto las naciones todas tienen su método de pedir (…), como son los alemanes cantando (…), los castellanos con fieros, haciéndose malquistos, respondones y *malsufridos* [recordemos *Lazarillo,* "y assí (…) nunca más le quise sufrir, ni sufriría ni sufriré a hombre del mundo", etc., p. 217]; a estos mandamos que se reporten *y no blasfemen*, y a los más que guardan la orden", Mateo Alemán en *La picaresca española*, vol. III, Barcelona, Círculo de Bibliófilos, 1977, ed. facsimilar de Amberes 1736, Parte I, Libro III, Cp. II, p. 216; o como dice Justina "El pobre sobre todas las haciendas tiene juros, y aun el español tiene votos, porque siempre el pobre español pide jurando y votando", *La pícara Justina*, edición notas y estudio de Antonio Rey Hazas. 2 vols. Madrid: Editora Nacional, 1977, pp. 101-2. "El juego de palabras de Justina; da vueltas alrededor del doble significado de 'juro', 'jurar', 'voto' y 'votar'. 'Juros' son los derechos perpetuos de los propietarios; 'jurar' significa prestar un juramento tan pronto como 'blasfemar'; 'voto' se refiere a ambos votos y blasfemias, y 'votar' significa votar y también blasfemar". En ALM, supra cit., pp. 252-3, nota 24. Las traducciones son nuestras.

carnavalizada de plumeros y cacerolas[39]; el proceso continúa para ofrecernos la primera anomalía, la del soldado Buitrago en *GE*, que se comporta igual que un valentón clásico, con parecidas expresiones[40] quien, tras recitar sus valentías, cuando se le pide "¡Daca el alma!", amedrentado se retrae[41] (es un 'valentón de almas', cobarde en la amenaza de mundos ultraterrenos, aunque luego, innovación típica cervantina, se muestre valeroso: en el campo de batalla es un soldado); concluyendo, finalmente, con la disolución del tópico al descubrirnos al bárbaro Antonio del póstumo *PS*, un personaje que ya no es un valentón sino un 'valiente', un soldado irascible: no amenaza sin que vaya la acción detrás de la palabra; y este 'pronto' temperamental[42] labra su vida, cuya desgracia le lleva al destierro.

Cervantes, sirviéndose de la realidad como inspiración, trastoca la tradición literaria, pues la realidad es más compleja y polifónica que la literatura, surgiendo así estos nuevos 'casos': el del 'valentón valiente en armas' o la desintegración del topos con el valiente Antonio, que irrumpe dentro del conjunto con los modales de los valentones. No perdemos de vista las divergencias del último respecto a los demás. ¿Por qué figura entonces en nuestra lista? Observándolo detenidamente, el marco es el mismo: las mismas palabras de Lázaro de Tormes[43], el mismo reto sólo que el resultado es distinto, nueva prueba del laboratorio cervantino, la respuesta es efectiva, se castiga y arremete al ofensor del honor[44].

La fuente literaria de la escena del *PS* parece clara: Avalle Arce ya desveló el lugar donde aparece la anécdota completa, en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan de 1575. Sin embargo, existe un posible precedente más antiguo: es el mismo conflicto de tratamientos del "Manténgaos Dios"45 del escudero del *Lazarillo*:

> …contóme su hazienda y díxome ser de Castilla la Vieja y que avía dexado su tierra nomás de por no quitar el bonete a un caballero su vecino. (…) Eres mochacho –me respondió– y no sientes las cosas de la honrra, en que el día de oy está todo el caudal de los hombres de bien.

---

39 Las implicaciones carnavalescas, aplicables tanto a *DM* como a *GC,* y el uso desviado de elementos de cocina u otros en el combate bélico hasta teñirlo de ridículo, se pueden estudiar en M. Bajtín, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Madrid, Alianza Universidad, 1987; A. Redondo, *Otra manera de leer El Quijote,* Madrid, Clásicos Castalia, 1997; para la poesía del *nonsense,* más información en ALM, pp. 96-7, 25 notas 42-5, p. 254: «Una imagen parecida a *DM* se encuentra en un disparate que comienza "caminando un viernes santo / vigilia de Navidad", en p. 139, Blanca Periñán, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Pisa: Giardini, 1979. Los disparates han sido estudiados por M.Chevalier y Robert Jammes, *Supplement aux'Coplas de disparates'*, Melanges offerts a Marcel Bataillon per les hispanistes françaises, *Bulletin Hipanique 64 bis,* 1962, pp. 358-393; también J. Amador, "El habla sin significado y la poesía popular disparatada", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, nº 15, 1959, pp. 274-291. Para ver el origen antiguo de la 'enumeración de imposibles', E.R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina,* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 144. Para las 'fatraise' francesas, ver C. Lambert Porter, *La fatraise et le fatras. Ensayo sur le poésie irrationelle en France, au Moyen Age,* Geneva & París: Droz Minard, 1960; Paul Zumthor, *Fatraise et coq-à-l'âne, De Beaumanoir à Clement Marot,* p. 54; "Fin du Moyen Age et Renaissance", *Melanges de Philologie Française efforts a Robert Guiette,* Antwerp: De Nedertandsche Boekhandel, 1961, pp. 5-18; acerca de la 'frottola', ver Giovanna Angeli *Il mondo novesciato,* Roma: Bulzoni, 1977; para precedentes en este uso como "anoche de madrugada/ ya después de mediodía", ver Juan de la Encina, *Obras completas*, ed. Ana M. Rabaldo, Madrid, Clásicos castellanos, 1978; vol. 2 p. 8».

40 Incluso los temas de hambre desmedida e hipérbole numérica de Plauto o Lope de Rueda son retomados. "¿No sabe todo el mundo que si como por seis suelo pelear por siete?", "denme ripio / suficiente a la boca, y denme moros / a las manos a pares y a millares". Plauto, *Miles gloriosus:* ARTOTROGODO. "(…) son los hombres a los que diste muerte en un solo día. PERGOPOLINICES. ¿Cuántos hacen en total? AR. Siete mil. PER. Ni más ni menos. La cuenta es exacta. (…) tienes una memoria excelente. AR. Los buenos bocados me la refrescan (…) Pues ¿y en Capadocia, donde si no llega a ser porque la espada estaba embotada te cargas a quinientos de un solo golpe?", en *Comedias II*, introducción, traducción y notas de Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos, 1996, p. 287

41 "PAJECILLO: ¡Daca el alma, Buitrago, daca el alma! / BUITRAGO: ¡Hijo de puta y puto, y miente y calle! / ¿No sabe el cornudillo, sea quien fuere, / que, aunque tenga cien cuerpos y cien almas / para dar por mi rey, no daré una / si me la piden dese modo infame?", *GE,* supra cit. pp. 34- 36.

42 Otro incidente que protagoniza: "Sucedió, pues, que yo me revolví sobre una cosa de poca importancia con un marinero inglés, a quien *fue forzoso* darle un bofetón; llamó este golpe la cólera de los demás marineros y de toda la chusma de la nave", *PS,* I-v, p. 1008. Obsérvese que riñe por cosa de poca monta sin importarle el gran número de enemigos posible: justo lo contrario del valentón. Este "fue forzoso" nos recuerda al reiterado "nunca más le quise sufrir, ni sufriría ni sufriré" del *Lazarillo*, p. 217

43 Baste comprobar las más célebres y últimas: "Pues en este tiempo *estava* en *mi prosperidad* y en la *cumbre de toda buena fortuna*", *Ruffinatto,* p. 247.Compárense nuestras cursivas en "Pero esta que llaman *Fortuna*, que yo no sé lo que sea, envidiosa de *mi sosiego*, volviendo la rueda que dicen que tiene, *me derribó de su cumbre*, a donde yo *pensé que estaba puesto*, al profundo de la miseria en que me veo", *PS*. p. 1006. Y piénsese que, pese a ser lugar común la rueda de la Fortuna (desde la que uno se puede despeñar por su incesante cambio), la colocación junto al reto, el uso de idénticas palabras, juramentos y condicionales, así como el comienzo en autobiografía "medianamente noble" nos hacen concebir que Cervantes, cuando escribe en su madurez literaria esta escena del *PS*, tiene en su mente el recuerdo del *Lazarillo.*

44 El mismo honor que, sin embargo, ridiculiza en *GC:* CRISTINA. "El sacristán *me deshonró el otro día*, cuando fui al Rastro. ELLA. (…) Y ¿dónde te llevó, traidora, para deshonrarte? CRISTINA. A ninguna parte, sino allí, en mitad de la calle (...) en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonesta, de poca vergüenza y de menos miramiento, y otros muchos baldones deste jaez" (pp. 777-8), cuyo arranque es idéntico del "Manténgaos Dios" del escudero del *Lazarillo:* "... Acuérdome que *un día deshonré en mi tierra* a un oficial y quise poner en él las manos…", p. 216.

45 También se advierte en *PS,* ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1999, nota 20, p. 50.

> Pues hágote saber que yo soy, como ves, un escudero, mas *¡vótote a Dios!*46, *si al conde topo en la calle y no me quita muy bien quitado del todo el bonete*, que, otra vez que venga, me sepa yo entrar en una casa, fingiendo (…) por no quitárselo, que un hidalgo no debe a otro que a Dios y al Rey *nada* (…) *y quise poner en él las manos*, porque cada vez que le topava me dezía; 'Mantenga Dios a V.M.'. 'Vos, don villano ruyn –le dixe yo– *¿por qué no soys bien criado?47*¿Manténgaos Dios me avéys de dezir, *como si fuesse quienquiera*?". De allí adelante, de aquí acullá me quitava el bonete y hablava como devía'. '¿Y no es buena manera de saludar un hombre a otro –dixe yo– decirle que le mantenga Dios?'. '¡Mirá, mucho de enhoramala! –dixo él–. A los hombres de poca arte dicen esso; mas a los altos, como yo, no les han de hablar menos de "Beso las manos de V.M.", o por lo menos "Besos, señor, las manos", *si el que me habla es caballero*. Y assí (…) nunca más le quise sufrir, ni sufriría, ni sufriré a hombre del mundo, del rey abaxo, que "Manténgaos Dios" me diga[48].

Pertinentemente, comenta Avalle Arce cómo las limitaciones del *exemplum* medieval en Huarte, donde los personajes son meros títeres con fines didácticos, en Cervantes se replantean y cambian, ampliando sus posibilidades como "creador de vidas" que era. Añadiremos: y antes las encontramos en el *Lazarillo*, quien lleva a cabo "que el cuento" adquiera "la transcendencia que le confiere su repercusión en todo un ámbito vital, ya que centra el vivir entero de un personaje"[49]. El tópico de *casus fortunae* medieval es roto por Cervantes con vidas, aunque ficticias, 'verdaderas'; y aún antes por el *Lazarillo*. Avalle Arce defiende que en el primer libro de *PS* se presentan los prototipos de un tríptico de vidas (Antonio–español–honor; Rutilio–italiano–lascivia; Manuel–portugués–amor); añadiremos que no es muy diferente del uso de modelos de su predecesor (ciego–hambre; clérigo de Maqueda–avaricia; escudero–honor). Como en el *PS*, aquí también nos encontramos "en estos tres vivires el concepto quintaesenciado que un español del siglo XVI tenía", no ya de las diferentes nacionalidades, sino de los estados y sus virtudes, pasiones, o vicios, "que simboliza y cifra el vivir nacional encarnado en cada uno de estos personajes"[50].

La fuente vital, contra la mera adscripción de fuentes literarias, podemos concebir que es el propio caso de Cervantes que marcha a Italia bajo la protección del monseñor Giulio Acquaviva por huir de una provisión real, con fecha de septiembre de 1569, en la que se ordena el apresamiento de un joven estudiante, homónimo de nuestro autor, por que se le imputa haber herido en duelo al maestro de obras Antonio de Sigura, hipótesis bastante plausible, según opinión de Mack Singleton[51]; pese a que, hoy por hoy, carezca de fundamento documental, siendo mera especulación, y que el cotejo textual con Huarte o con el *Lazarillo* resten crédito a la propuesta. No obstante Antonio, hijo de padres "medianamente nobles", huye de su patria por un lance entre hidalgos y la escena es repetida con variaciones, lo cual es, cuando menos, significativo[52].

Si nuestros presupuestos son correctos el proceso camina desde la más pura ficción (*GC*), pasando por posibles anécdotas biográficas convertidas en farsas ("esta comedia,/ cuyo principal intento/ ha sido mezclar verdades/ con fabulosos intentos"[53]; Buitrago de *GE*, *BV* y *VT*), atravesando la ironía de los hechos colectivos históricos y militares (*DM*, de nuevo *VT*), hasta deparar en una, quizá, ignota autobiografía (*PS*). Resta una pieza más allá del proceso, las "Décimas a la muerte del rey" Felipe II, dentro del grupo de una historia ironizada, que sería casi la objetivación completa: supondría abandonar la pura ficción, la vida particular y colectiva ficcionalizadas, o la 'autobiografía' para salir por entero de la esfera del 'yo' y objetivar el tono en crónica, en relación objetiva de sucesos y que sean los propios hechos históricos (claro, siempre por el tamiz de lo literario) los que se nos vuelvan sospechosos (de nuevo, "los meneíllos" y "el tonecillo"). Se unen estos versos de las "Décimas" a los valentones desde el día en que surgieron a la luz, por la ocasión en que aparecen prendidas con alfileres en el túmulo de la catedral de Sevilla, junto al "¡Voto a Dios…!", así como por su posible interpretación

---

46 Sobran comentarios sobre sus descendientes. Ver tablas.

47 Igual que Antonio el bárbaro en *PS*. También en tablas.

48 *Ruffinatto,* ed. cit. p. 215-7. Las cursivas son nuestras.

49 En "Tres vidas del Persiles" de J.B. Avalle Arce, *Nuevos Deslindes Cervantinos,* Barcelona, Ariel, 1975, pp. 73-87.

50 Ídem, p. 84.

51 Íd., p. 79, 80, nota 4.; recomienda cf. "The Persiles Mystery", *Cervantes across the centuries,* ed. A. Flores y M. J. Bernardete, Nueva York, 1947, p. 236.

52 Quién sabe si no son las 'memorias' del *PS* un correlato de la propia experiencia de soldado. La constante mezcla de realidad y ficción cervantinas (recordemos a Buitrago, *GE,* en acotación teatral sospechosa, por más que sea un recurso para hacer verosímil la escena: "Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi", p. 34), nos hace suponer no tan descabellada la consideración de 'auténtica' autobiografía, la posible identificación de las circunstancias del destierro del personaje con las del joven Cervantes.

53 *GE,* supra cit, p. 106, vss. 3131-4.

irónica, ya vista por Américo Castro[54] y Francisco Ayala[55], contraria al elogio laudatorio convencional[56].

En cuentas resumidas, una mecánica irónica y contrastiva que mezcla alto y bajo, noble y mísero, ideal anhelado y realidad sufrida. La conjunción de figuras miserables procedentes de los estamentos sociales más viles, hermanados con figuras nobiliarias o de la realeza que, en vez de conseguir elevar al personaje envilecido, siendo bajo, es este quien arrastra y desvela en su caída y significado al deshonor del noble, siendo alto. Y, lo mejor de todo: su clave irónica permite pasar desapercibido, como otro "engaño a los ojos"; pues contiene el sentid o recto, ortodoxo, noble y convencional para ser contemplado y defendido como evidente. No se puede negar que ese mensaje existe en el texto; es el que salta a la vista. Pero la ironía, trabaja siempre 'en ausencia', es decir, procurando que la idea contraria surja sin tener que pronunciarla. Muchas veces porque no se puede proferir sin adentrarnos en un territorio vedado, religiosamente pecaminoso, socialmente prohibido, un comportamiento nefando, hereje, del que no podemos o debemos hablar ni decir nada. Se deslizan términos ambiguos que muestran tanto el camino recto como sus posibles desviaciones ("espanta", "suspende" "braveza", "plumas", "pigmeos y golías", "por ocho santos", "voto a Dios"…). Nos encontramos 'conductas inefables' en el *Lazarillo*, concretamente el escudero en su prehistoria vallisoletana, cuando refiere que dejó su palomar y el solar de casas en aquella Costanilla de Valladolid: "Y otras cosas que me callo, que dexé por lo que tocava a mi honrra" [57]. Por dos ocasiones recalca Lázaro de Tormes lo inefable, los elementos *in absentia.* En el fondo hay una crítica críptica, encerrada en una sentencia, encerrada en el sepulcro mortuorio de lo que no puede ser nombrado, lo blasfemo que Cervantes encuentra otro modo de no decir diciéndolo, presumible por su "tonecillo", "que entonces la mentira satisface/ cuando verdad parece y está escrita/ con gracia, que al discreto y simple aplace"[58]; y, aunque Cervantes lo diga con sorna en boca de Ginés de Pasamonte, añadiremos, y viceversa: "trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen"[59]. La intención de Cervantes parece clara: destruir la ilusión de "realismo" de la picaresca frente a otros géneros. No obstante, igual que la ficción se disfraza de verosimilitud, obsesión estética de Cervantes, la verdad (la historia y la biografía) es disuelta en esa mentira (ficción) que parece crónica verdadera y es dicha con gracia. Si admitimos una sola dirección en el análisis, una sola de las intenciones, el argumento palidece, contrariando nuestro punto de vista. Por el contrario, Cervantes trabaja desde ambos lados. Es la ironía de hacernos pensar justo en lo que se nos escamotea, como "una mesa de trucos"[60], como si fuera una tramoya. La picaresca no es menos ficticia que la novela de caballerías; pero sus narraciones, aún sobrepujadas de hiperrealismo, se nutren en mayor medida de verdades (historia y vida) para urdir sus mentiras (ficciones) que la caballeresca[61].

Su reflejo literario y, por tanto, especular, reproduce una imagen derecha y completa, irreprochable; solo que… difiere misteriosamente del prototipo en algo principal: la colocación y disposición de los objetos aparece invertida. Notamos que con idéntica imagen, el reflejo despide un clima subterráneo, mísero, 'real', transgresor. Tal vez por ser 'siniestro', es decir, 'izquierdo', por estar al revés, con la connotación subsiguiente.

Los siete textos, el modelo y sus seis usos, comparten, no siempre a la vez ni, desde luego, de la misma manera, una serie de rasgos fundamentales que emanan del primero, como podremos observar. Veamos, a continuación, una defensa de la atribución cervantina del *BV*; en segundo lugar, cómo se expanden estos rasgos

---

54 *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid Alianza, 1974, pp. 85-83, donde también alude a la falta de valor y coraje castrense del rey, frente a su padre o su hermanastro.

55 *Unas décimas que compuso Miguel de Cervantes* a la muerte del rey Felipe II: "…esas mismas décimas circunstanciales envuelven críticas a veces bastante cargadas de ironía, bajo la capa del convencional elogio, como advertirá quien las lea con atención", en Francisco de Ayala, "El túmulo", *Cervantes y Quevedo,* Barcelona, Ariel, 1974, p. 190. Esto nos vuelve a plantear, como se ha dicho, cuál fue realmente la opinión de Cervantes sobre Felipe II.

56 Para la interpretación convencional contraria a la expuesta, Rodríguez-Marín y, modernamente, J.L. Fernández de la Torre, "Cervantes poeta de festejos y certámenes", *Anales Cervantinos XXII*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 9-41. Dejaremos para otra ocasión el análisis de estas décimas, según nuestro juicio, con su doble registro irónico tan discutido como evidente.

57 *Ruffinatto*, 218-9. Nota cdx: "La reticencia del escudero, al igual que la reticencia de Lázaro más adelante ("por otras cosillas que no digo…", L.IV.6), en vez de crear una barrera de protección en torno a su figura, abre en realidad la puerta de las peores sospechas".

58 *Viaje del Parnaso,* Capt. VI . Observemos como busca el favor tanto del simple como del discreto, como ya advertimos, tópico que avala las dos lecturas del *LZ*: "que alguno que las lea *halle algo* que le agrade" y a "los que ahondaren tanto" también aplace.

59 *Q1,* op. cit. p. 215.

60 *Novelas Ejemplares*, op. cit. Prólogo al lector, p. 431.

61 Aquí sería pertinente el debate sobre la historia social de la mendicidad, su realidad histórica, la literaturización e hiperbolización de la misma: Edmond Cross, *Protée et le gueux, Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache,* París: Didier, 1967; Michel Cavillac, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache,* Granada: Universidad de Granada, 1994; Pedro Herrera Puga, *Sociedad y delincuencia en el siglo de Oro,* Universidad de Granada, 1971; J.A.Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social,* Madrid: Taurus, 1986; etc.

en las subsiguientes tablas comparativas[62], por deslindar qué de común y qué de diferente tienen el modelo de Lázaro de Tormes y sus descendientes, para llegar, en tercero y último a un esbozo de conclusiones.

—Rasgos irónicos fundamentales del final del *Lazarillo*—

1. Naturaleza *sui géneris* del emisor, narrador o destinador del relato.

I. SEMIÓTICOS

2. Naturaleza *sui géneris* del receptor destinatario del relato, ya sea particular o general.

3. Uso doble irónico tanto del significante, *lingüístico*, como del significado *literario* y *contextual* del signo emitido.

4. Uso *sui géneris* y enfático del código: pronombres demostrativos, personales, etc.

II. LINGÜÍSTICOS

5. Uso doble y simultáneo de un estilo léxico, con dos campos semánticos: culto y vulgar.

6. Naturaleza conversacional, dialogística, coloquial.

7. Uso de oraciones condicionales en el reto (ver en literarios).

III. LITERARIOS

8. Constante ambigüedad y doble sentido: doble origen, doble honra /deshonra de las acciones, doble destino, doble conclusión. Presencia contrastiva de un personaje mísero junto a otro u otros nobiliarios o monárquicos; un personaje o personajes se degradan junto a otro u otros teóricamente prestigiosos que los contemplan. La conclusión no ennoblece al pícaro sino que desprestigia y cuestiona la alteza que consiente.

9. Presencia de una hipérbole chusca o de dudosa moral.

10. Fórmula concentrada que contiene: la presencia de un reto- amenaza que posee forma *condicional*, contenido amenazador de *violencia o muerte* y resultado vacío: *nada*.

11. Ironía y doble sentido: máximo triunfo = máximo fracaso *(del personaje ficticio)*

IV. CONTEXTUALES

12. Doble topografía noble fingida y envilecida real.

13. Doble cronología noble fingida y envilecida real.

14. Ironía doble sentido: máximo triunfo = máximo fracaso. *(de la figura y la colectividad históricamente representadas)*

---

62 Siendo conocidos los textos tantas veces citados, omitiremos en las tablas comparativas, por razones de comodidad visual para el análisis, la profusión de comillas, citas, números, paréntesis con puntos suspensivos, limitándonos a escribir en cursiva las citas y a separar mediante guiones y punto y coma cada intervención.

TABLA DE INDICIOS Y COINCIDENCIAS TEXTUALES PARA LA DEFENSA DE LA ATRIBUCIÓN DEL SONETO DE *"EL RAVONEL"* A CERVANTES

EL GALLARDO ESPAÑOL	**UN VALENTÓN DE ESPÁTULA Y GREGUESCO**	**LA GUARDA CUIDADOSA**	**PERSILES Y SEGISMUNDA, ¡VOTO A DIOS...!, OTROS**
	— aparece en ms. 3985 f-95v, de la BNM, junto a *VT*		*VT:* aparece en ms. 3985, f-95v, de la BNM, junto a *BV*
	Tiene estrambote		Tiene estrambote
- (Un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de soga; finalmente, muy malparado.)[63] -¡Hermano! ¡Lleve el diablo el **parentesco** (…)! Descosa, pese al mundo, ese **grigüesco**, desgarre esa olorosa faltriquera. De aquestas pinturitas a lo **fresco** (…) *-muere un valiente de hambre…*	*-Un valentón de espátula y* ***greguesco,***	*- (Sale un soldado a lo pícaro…)*[64] *- "pulpo vestido"* *- (Vuelve el SOTA SACRISTÁN PASILLAS, armado con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa; viene con él OTRO SACRISTÁN, con un morrión y una vara o palo, atado a él un rabo de zorra.)*	*VT:* *- esto oyó un valentón y dijo* *- requirió la espada*
- denme moros a las manos a pares y a millares *- mil vaguidos de cabeza*	*…que a la muerte mil vidas sacrifica*[65]*,*	*- ¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas, y que te haga la cabeza pedazos!* *-…cien mil deseos de servirla…*	*RD: Este Cid Campeador/ mil años viva*[66] *tus mares llenos de piratas fieros,* *por ellos tus armadas encogidas, y en ellos mil haciendas y mil vidas sujetos a mil bárbaros aceros*[67]
-Ánimas, si queréis que al ejercicio (…) que aunque de Marte el trabajoso oficio *RD-¡Resolución de valor y traza de hombre prudente! Si pierdes,*	*…cansado del oficio de la pica mas no del ejercicio picaresco*[68]	*- sale un soldado a lo pícaro*[69] *-Sacristán: y estos oficios bien los puedo ejercitar casado,*	*IF: "llevado de una inclinación picaresca…"*[70] *PS: daros cien azotes, y en lugar de la pica que vais a arrastrar (…) de su oficio*[71]

63 *GE,* p. 15-106; respectivamente p. 34, vs. 1447-51 (nótese la presencia de 'parentesco' y 'grigüesco' rimando con 'fresco' en *GE* y 'soldadesco', 'refresco' y 'picaresco' en*BV*), 1496, 653, 1367, 2422-6, 1316, 1323, 1305, 652, 634, 685, 689, 2967, 1305, 2966, 1481, 1452, 1508, 1721, 3127, y ss.

64 *GC,* pp. 765-781; respectivamente 766, 767, 776, 767, 766, 779, 769, 768, 769, 777, 769, 771, 767, 776, 770, 779.

65 También Góngora (*Letrillas,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, nº 75): "Al bravo que echa de vicio,/ y en los corrillos blasona/ que mil vidas amontona/ a la muerte en sacrificio,/ no teniendo de oficio / más que mostachos y ligas", sugiriendo que la similitud con los versos del soneto cervantino sugerirían que la exposición es formularia para evocar la figura del valentón; al mismo tiempo pone dudas en nuestra atribución. En ALM, n. 20 p.252.; cita asimismo la nº 69: "de los tales no te asombres,/ porque, aunque tuercen los tales/ mostachazos criminales,/ ciñen espadas civiles".

66 *El rufián dichoso, RD,* en op. cit. pp. 284-371; respectivamente: vv. 972, 1020-29, vv 985 y ss.

67 "Madre de los valientes de la guerra", Canción segunda de la pérdida de la armada que fue a Inglaterra [Cervantes estancias], BNM, ms. 2856, f. 21v-2v: [Del] mismo ("Miguel de Cervantes Saavedra" en poema anterior, f. 20-1). En *Catálogo de manuscritos de la BNM,* op. cit., vol. I. p. 255.

68 *Pedro de Urdemalas*, en op. cit., vv. 636 y ss. "donde al rateruelo oficio me acomodé bajo y vil de mozo de la esportilla (…) muy muchos diezmos cogí haciendo salva a mil cosas", de nuevo observamos el oficio prototipo del pícaro, esportillero, unido al hurto, el dinero y la enumeración 'mil cosas'.

69 También en *GE,* v. 1534 y ss. "VOZMEDIANO. …y ***no hay lismosna*** que os dar. BUITRAGO. ¿Y adónde se vino a hallar el ***parentesco*** tremendo? ¿Hace burla en ver el traje, entre ***pícaro*** y salvaje?"

70 *IF, supra cit.,* pp. 743-801. La utilización es similar a la 'pulsión' de Carriazo.

71 *PS,* respectivamente: Libro Tercero, p. 1264, 1006 y 1263. Estos corros, ruedas y mentideros, tan caros a Cervantes, son otro argumento para defender la autoría de este *BV*.

¡ojalá pierdas!, yo mostraré en tu ejercicio que estas manos no son lerdas. Siempre fue usado este oficio de personas que son cuerdas, industriosas y valientes, por los usos diferentes que se ofrecen de contino.	*…retorciendo el mostacho soldadesco…*	*¿Deja, Cristina, a esta flor, a este jardín de la soldadesca…?*	
	… por ver que ya su bolsa le repica,…	*-…por darle contento y porque sepa que ya estoy en la torre… y, aunque haya de tocar a muerto, repico a vísperas solenes*	*Q2: No ha sido Dios servido de depararme otra maleta con otros cien escudos, (…) que en salvo está el que repica (…) en la limosna que piden*[72]
- ¡Siempre yo de aquesta guisa medro con almidonados! *- Descosa sus manos blandas y dé limosna galán*	*… a un corrillo llegó de gente rica…*	*VP: pero también por bravo churrullero; aquel ligero que tras él corría, en mil corrillos en Madrid le he visto tiernamente hablar en la poesía*[73]	*PS: en una rueda o corro de hidalgos y caballeros* *Entonces el alcalde llamó a un hombre de los que estaban en el corro, que al parecer servía de pregonero en el lugar, y tal vez de verdugo*
-Vuestras mercedes me den para las ánimas; *-Apenas hay para que masque un diente;* *-Denme ripio a la boca*	*y en el nombre de Dios pidió refresco: "Den voacedes, por Dios, a mi pobreza"*	*Den, por Dios, para la lámpara (…)* *¿Dan limosna?*	

EL GALLARDO ESPAÑOL	**UN VALENTÓN DE ESPÁTULA Y GREGUESCO**	**LA GUARDA CUIDADOSA**	**PERSILES Y SEGISMUNDA,**
¡Por Santo Nuflo! *¡Por mi diestra que he de…!* *¡Vive Dios que eres bravo caballero!*	*les dice: donde no, por ocho santos* [74]	*-Si no,* *por Dios que me descomponga*	*VT: ¡Por Jesucristo vivo!*
den para las ánimas luego *El cielo a* lo que cre-o *en mi mucha* tardanza *ha sido parte*	*que* har-é lo que suel-o[75] *sin tardanza*[76] .	*-¡y váyase,* que har-é lo que *dicho* teng-o*!* *-¡Vaya, no me replique,* que har-é lo que dig-o y luego*!*	*VT:* apostar-é a que *-esto oyó un valentón y dijo* -incontinente
Vozmediano: *Esa es manera de hacer* sacar la espada *y no el dinero.*	*Mas uno que a sacar la espada empieza,*	*¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas!*	*PS: (y esto echando mano a la espada)* *VT: …caló el chapeo, requirió la espada, miró al soslayo…*
so galán, mujeril, *¡hi de poltrón!*	*- ¿con quién habla, le dijo, el* tiracantos*?* *-Respondió el* bravonel *(juegos morfológicos, léxico creativo de argot)*	*- pulpo-vestido, sota y caballo, sota-sacristaniles, tente rabo y tente tapadorcillo, motilón…,*	*VT: voarced, seor, incontinente* *RD: Ganancioso, Lobillo, nuevo español* bravonel

72 *Q2,* p. 815; para citas posteriores: *Q1,* cáp. XIV, "Canción de Grisóstomo" p. 130. También se dan los mismos contextos con el trío 'dinero-limosna-repica', en otros lugares como *RD* en vv. 1078-85: "Estas señoras del trato / precian más, en conclusión, / un socarra valentón / que un medoro gallinato. / (…) Ya la campanilla toca; entrémonos a lición", en este caso la pareja valentón-toque de campana.

73 *Viaje del Parnaso,* ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey en *Obra Completa*, vol. III Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1996; cáp. VII, v. 110. [74] Jurando y amenazando como *GE* o *GC.*

74 Los usos de 'lo que' más verbo 1ª persona del futuro imperfecto de indicativo, con verbo en 1ª persona singular del presente de indicativo a conti-nuación, con cercanía de verbos *dicendi,* son de idéntica factura, tanto en *BV* como en *GC* con ecos en *GE* y otras; evidentemente, dos versiones de un mismo motivo, con ilustre antecedente en *LZ:* "*que yo jurar*-é sobre la hostia consagrada *que* (…) Y quien *otra cosa* me dijere yo me matar-**é** con él".

75 Los usos de 'lo que' más verbo 1ª persona del futuro imperfecto de indicativo, con verbo en 1ª persona singular del presente de indicativo a conti-nuación, con cercanía de verbos *dicendi,* son de idéntica factura, tanto en *BV* como en *GC* con ecos en *GE* y otras; evidentemente, dos versiones de un mismo motivo, con ilustre antecedente en *LZ:* "*que yo jurar*-é sobre la hostia consagrada *que* (…) Y quien *otra cosa* me dijere yo me matar-**é** con él".

76 *BV:* 'sin tardanza'; *GC:* 'y luego'; es decir, sin demora, rápidamente.

no alcanza un buen cortesano lo que un buen soldado alcanza[77]	*- Si limosna no alcanza,*	*tome este cuarto de a ocho, y haga cuenta que va pagado por cuatro días de la limosna que le dan en esta*	*Q1: y entre tantos tormentos,* nunca alcanza *mi vista a ver en sombra a la esperanza*
A la parte voy con ellas *remediando* sus querellas *a fuerza de avemarías* *y mis hambrientas porfías* con *lo que me dan* para ellas[78]	*- ¿qué es lo que suele hacer en tal* querella*?* *Respondió el bravonel:* irme sin ella[79].	*Yo me allano.* *Y yo me rindo.*[80] *RD: Nuevo español* bravonel, *con tus bravatas bizarras (…) Yo* me voy a retraer.	*VT:…fuese y no hubo nada. TA: En tan amarga* querella *(…) nosotros muertos* sin ella81. *Q1: antes por estremarme en mi* querella, *estar* sin ella *eternamente juro.*

77 *GE,* p.59, vs. 1481; significativa coincidencia de rimas en 'alcanza' con igual contexto, como antes en 'tardanza'.

78 *GE,* p.55, vs. 1550. Consideramos que el reiterado uso común de las mismas palabras ('alcanza / tardanza', 'querella / ella'), de nuevo misma rima y mismo contexto (valentón mendigo exsoldado que pide para remediar su hambre), por acumulación con anteriores y posteriores indicios, son argumento probatorio suficientemente claro para la atribución. Muchos poetas experimentan cómo se comporta un motivo en diferentes situaciones, especialmente Cervantes. Creemos que ahora sí podemos afirmar para este valentón, sin demasiados temores, el *Cervantes me fecit* que Rodríguez Marín le asignaba al soneto que empieza "Voacé, mi sor soldado, ¿qué se almira?", por otra parte, posiblemente cervantino.

79 El idéntico comportamiento del valentón de *VT,* como *GE,* que pide, amenaza y se retrae no es baladí.

80 Los siguientes versos del final de fiesta de la GC supone casi un resumen del soneto del Bravonel: "Como es proprio de un soldado,/ que es sólo en los años viejo,/ y se halla sin un cuarto/ porque ha dejado su tercio,/ imaginar que ser puede/ pretendiente de Gaiferos,/ conquistando por lo bravo/ lo que yo por manso adquiero".

81 *TA,* op. cit., vs. 705. También "rescata allá su alma con *querella* / que el cuerpo que está acá, *se irá tras ella*" en "Si el lazo, el fuego, el dardo, el yelo", octavas a Veneciano, *Poesías completas*, Gaos, p. 349, vs. 86-7.

RASGOS CONTRASTIVOS de "doble verdad"	LAZARILLO	EL GALLARDO ESPAÑOL	LA GUARDA CUIDADOSA	VIMOS EN JULIO...	¡VOTO A DIOS...!	El 'BRAVONEL'	PERSILES Y SEGISMUNDA
CASO 'ADMIRABLE''ficticio', particular, DIGNO DE SER CONTADO	- *Nunca nadie nos oyó sobre el caso* - Un pregonero, marido cartujo, que dice que tiene honra siendo el protegido, consentidor y vecino del clérigo amancebado con su mujer. - Un escudero por un conflicto de tratamientos y no llegar a las manos, abandona su "solar conocido" - Un buldero y un alguazil llegan casi a las manos por la veracidad de unas bulas (siendo engaño, arreglo)[82]	- Un soldado pide para las ánimas del purgatorio y luego se espanta de ellas. - Aunque mendiga es altivo y orgulloso. - La misma persona, aunque no combata a *moros a pares y a millares*, es un fiero soldado contra ellos.	- Un soldado, a la puerta de una fregoncita que pretende, no permite el paso a nadie, ni siquiera a los dueños de la casa. *¡Terrible caso!*[83] *(ambiguo: cómico)*	- El duque de Medina Sidonia, hace fastuosas maniobras militares en Sevilla y entra triunfante en Cádiz saqueada, liberándola del enemigo inglés huido. - El capitán Becerra bramó y puso en fila a sus soldados - *Vimos en julio otra semana santa*, cuando la procesión pertenece a esta última y julio es el mes más caluroso	- Un soldado y un valentón se 'admiran' de la millonaria maqueta que en la catedral de Sevilla representa la tumba de Felipe II en El Escorial -Incluso el alma del rey abandonará el real sepulcro para venir a admirar su túmulo. *(negativo)*	- *Un valentón de espátula y greguesco* pide limosna para su necesidad, y pide amenazando. Cuando de *un corrillo de gente rica, uno a sacar la espada empieza,* el valentón, siguiendo su costumbre, renuncia a su petición. *(negativo)*	- Caso del bárbaro Antonio que tiene que huir por una discusión de tratamientos que desencadena en lance violento y su fuga. - *retiréme a casa de mis padres, contéles* el caso*, y, advertidos del peligro en que estaba*[84]
CASO 'ADMIRABLE' 'histórico', colectivo DIGNO DE SER CONTADO	- *Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró, y tuvo en ella Cortes, y se hizieron grandes regocijos y fiestas, como VM avrá oýdo.* Las Pregmáticas Las Cortes de 1525 Las Cortes de 1538 *(ambiguo: negativo)*	- La valentía de Buitrago resulta providencial para la heroica resistencia de las fuerzas españolas en Orán / Mazalquivir. *(positivo)*		- La entrada triunfal en Cádiz, con sus preparativos *en menos de 14 ó 15 días,* encubre una Sevilla sin armas, y la tardanza en acudir a la ciudad sin enemigos - Expresidiarios formaron las compañías de soldados: la bisoña y canallesca procesión de *cofradías* 'militares' - El espanto del vulgo sevillano, no del inglés, durante las maniobras *(ambiguo: negativo)*	- Escándalo en la catedral: - El derroche gastado en el túmulo, la pobreza sevillana; - El decreto que obligaba a vestir luto, la inflación generada en los textiles, el encarcelamiento de los que no lo vestían… - El conflicto surgido entre el Cabildo, el Tribunal Real y la Inquisición durante los funerales por a causa del protocolo - La excomunión de Briceño y del cabildo de la ciudad durante las 'honras' fúnebres del Emperador; el abandono del túmulo, la sentencia[85]		- El Emperador *Carlo V* aparece en la autobiografía de Antonio el bárbaro, sin tonos críticos, ni irónicos. - *…fuíme a la guerra que entonces la majestad del césar Carlo V hacía en Alemania contra algunos potentados de ella. Fueme Marte favorable, alcancé nombre de buen soldado, honróme el Emperador…* *(positivo)*

82 *LZ,* respectivamente pp. 246, 242-7, 215-222, 230 y, desde luego, 143-151. En cuadro de abajo, en cuanto a las pregmáticas, véase la nota 35. Respecto a las Cortes, ya se tome la fecha de 1525 o la de 1538, ni una ni otra eliminan las sombras de ambigüedad, pues, estamos de acuerdo con Ruffinatto en que "las Cortes de Toledo convocadas por el 'victorioso emperador' no pretenden ofrecer un dato cronológico firme, sino que utiliza un estereotipo para contrastar grotescamente con la cumbre de su fortuna" p.270., es claro que el anónimo autor no deja escapar una ocasión tan señalada para sembrar las interpretaciones de zozobra y ambigüedad con el binomio triunfo-fracaso. Recordemos con Rey Hazas (*Lazarillo,* Madrid: Castalia, 1989, nota 42, p. 141,) que: "Las de 1525, tras la victoria de Pavía, únicas realmente victoriosas y regocijadas, mientras que las de 1538, tras la paz de Niza —que no implicaban éxito alguno para España— y la derrota de Andrea Doria a manos de Barbarroja, no suponía motivo alguno para festejos, y menos aún si tenemos en cuenta que estas Cortes toledanas no cedieron a las peticiones económicas del Emperador, que las abandonó, por ello, malhumorado".

83 *GC* (766-81) p. 771. Así también "¡Bravo caso!" en *PU,* v. 309; en *EAD:* "¿Juntámonos aquí para disputas impertinentes? ¡Bravo caso es éste!", v. 32, o en *RD:* "Traen los casos de la guerra/ diversos fines consigo./ El valiente y fanfarrón/ tal vez se ha visto vencido/ del flaco de corazón", v. 940 y ss

84 *PS,* pp. 1005-8. En poesías sueltas, "y pues un pecho en la virtud constante / se mueve en ***casos de honra*** y muestra airado" en "Si el lazo, el fuego, el dardo, el yelo", octavas a Veneciano, *Poesías completas*, Gaos, p. 349, vv. 86-7.

85 Vid. nota 13 y 116, en que figura la crónica de Ariño.

RASGOS CONTRASTIVOS		LAZARILLO	EL GALLARDO ESPAÑOL	LA GUARDA CUIDADOSA	VIMOS EN JULIO…	¡VOTO A DIOS…!	EL 'BRAVONEL'	PERSILES Y SEGISMUNDA
I. SEMIÓTICOS	EMISOR DESTINADOR NARRADOR	- 1ª persona: Lázaro de Tormes - Autobiografía (carta) - Pregonero cuenta su vida con su voz	- 1ª persona: diálogo de teatro: soldado y nobles hablan con sus propias voces. - Soldado Buitrago, don Fernando de Saavedra, don Alonso de Córdoba, conde de Alcaudete, general de Orán, capitán Guzmán y otros personajes	- 1ª persona: diálogo teatral (entremés) - La guarda rumia su pensamiento interno en monólogo en voz alta. - Soldado, sotasacristán y amo con sus propias voces.	- 1ª y 3ª persona: - Narración poetizada de un supuesto testigo protagonista en 1ª, "vimos", pasa a crónica en 3ª: "púsoles", "triunnfando entró", de quien recuerda los hechos del "gran duque de Medina"-	- 1ª y 3ª persona: monólogo poetizado, hasta el verso 13: narrador no interviene hasta los tercetos. - En el verso 9º: "apostaré" da pie al valentón - Soldado y valentón hablan con su voz	- 3ª y 1ª persona: - El diálogo poético, teatral no empieza hasta el verso 13, con la respuesta en el 2º terceto. - En el verso 9, "Den voacedes da pie al diálogo posterior de los tercetos (igual dosificación que en el túmulo, a la inversa) - Narrador, valentón metido a pordiosero y *uno* de *un corro de gente rica*	- 1ª persona: autobiografía pseudo-picaresca del personaje: *yo según la buena suerte quiso*[86] - Diálogo novelado por el narrador Antonio - Antonio el Bárbaro cuenta su vida con su propia voz
	RECEPTOR DESTINATARIO PARTICULAR *privado, singular*	- Vuestra Merced: (apenas sabemos nada de él; es a quien se dirige la carta)	- Al que se le pide la limosna: don Fernando, Vozmediano, cada uno por sí	- El Sotasacristán, El amo y Cristinica, la fregoncita, cada uno por sí.	- Cualquiera que quiera tener noticia del caso. - El duque de Medina	- Cualquiera que contemplara el túmulo: el valentón…[87] - El alma del monarca difunto	- Cada uno de los del *corrillo de gente rica* en particular el que se da por aludido	- Interlocutores concretos: Auristela, Periandro, intéprete, padre, madre y hermana de Antonio el bárbaro…
	RECEPTOR DESTINATARIO PÚBLICO, *colectivo-genérico, interno y externo, literario y real*	- Las *malas lenguas que dicen que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer*, aquellos identificables con: ***nadie*** *nunca nos oyó hablar del caso:* - La sociedad toledana *(el vecindario)*	- Los nobles anteriores en grupo que son requeridos por las demandas de Buitrago *- y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi*[88] *(Teatro, público real)*	- La pequeña sociedad del entremés: amo, ama, sotasacristán,fregona, Grajales, zapatero… *(Teatro, público real)*	- Impersonal: todos y ninguno, cualquiera que pudiera antes o quiera ahora tener noticia del caso	- La parroquia, los asistentes a las exequias fúnebres, el pueblo queacudió a la catedral de Sevilla, la ciudad entera	*- a un corrillo llegó de gente rica*	*- un corro o rueda de hidalgos y caballeros*, testigos presenciales del suceso. - Un auditorio, del relato, sociedad de otros personajes: padre, madre, hermana, etc.
	——— SIGNO: SIGNIFICANTE *(lingüístico)* y SIGNIFICADO *(literario y contextual)*———							

86 PS, pp. 1003 y ss.
87 De hecho existió un receptor histórico particular, Francisco de Ariño. Ver nota 13.
88 *GE,* vv. 629-89, 1305-1515.

RASGOS CONTRASTIVOS		LAZARILLO	EL GALLARDO ESPAÑOL	LA GUARDA CUIDADOSA	VIMOS EN JULIO…	¡VOTO A DIOS…!	EL 'BRAVONEL'	PERSILES Y SEGISMUNDA
II. LINGÜÍSTICOS	Uso enfático de PRONOMBRES: *(demostrativos, personales y posesivos)*	*-**Esto** fue el mismo año; en **esta**insigne ciudad de Toledo; tuvo en **ella**…; en **este** tiempo estaba **yo**; **me** hace pesar, **mí**, él, mi, -os, vos, VM (vuestra merced), nos, señor, etc.*	*- pese a **mi*** *- Dios **conmigo*** *- si **me** la piden **dese** modo nodaré **una***	*-**este** es el turbador de mi sosiego; **estas** son vuestras hazañas* *- Sacristán de **mi** vida ten**me** por **tuya;** chinelas de **mis** entrañas*	*de **quien** el vulgo, **se** espanta, púso**les** **sus** pigmeos y golías*	***- esta** grandeza; **esta** máquina;**esta** riqueza **-** que **esto** no dure un siglo* *- por gozar de **este** sitio* *- **esto** oyó un valentón*	*- Den **voacedes;** a **mi** pobreza; **les**dice; mas **uno;** ¿con **quien...**? -**le** dijo… ir**me** sin **ella.***	*»**Éste**, pues, vino a **mi** pueblo …volviéndo**se** a **mí**, (y **esto** echando mano a la espada)* *-Yo, mí, le, vuesa señoría, con todo **eso**, me, merced, vos*
	LÉXICO mixto: ALTO-BAJO CULTO-VULGAR *sustantivos, adjetivos y adverbios*	victorioso, *insigne*, grandes regocijos, arrimarme a los buenos, juraré, me mataré, vótote a Dios, malas lenguas	infame, linaje, espiches, ripio, cien, lengua, manos, daca, moros, puta, puto, cornudillo, mora, canalla	sombra vana, preseas, chinelas, tu dixisti, turbador, sosiego, sotasacristán, mondadientes, rabos de zorra, deshonrar, molelle, horadar, fiase, fregona, Dios-Satanás	*triunfando*, el gran duque, edificio, mesura, planta, pigmeos, golías, harta, tanta, ruina, bramó, espanta	grandeza, doblón, máquina, suspende, *insigne*, mancilla, gran, *triunfante*, eterna-mente, incontinente, braveza, apostaré, un millón, seor, voarced, caló, chapeo	sacrifica, ejercicio, tardanza, querella, soldadesco, picaresco, greguesco, pica, espátula, voacedes, tiracantos, corrillo, bolsa, bravonel, espátula, uno	Gramática, provincias, ciencias, noble, gentil, brío, injuria, cuchilladas, cabeza, sangre, heridas, peligro, dineros…
	El DIÁLOGO. Importancia de usos coloquiales y conversacionales	*-Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. Digo esto (…)* *-Señor (…) es que algunos de mis amigos me han dicho algo desso (…)* *-Mirá si soys mi amigo no me digáis cosa…*[89]	*-¡Daca el alma, Buitrago, daca el alma…!* *- Por mi diestra que he de ser tu soldado!*	*-¡A mí con rabos de zorra!* *-un mondadientes* *-que me fiase* *-me deshonró el otro día cuando fui al Rastro* *-¿dónde te llevó, traidora?* *- …allí en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios.*	*- en sarta; al cabo;* *- sin ningún recelo;* *- en menos de 14 ó 15 días;* *- cayó el edificio por su planta*	*- Es cierto lo que dice voarce, seor soldado, y quien diga lo contrario, miente* *- Apostaré a que el ánimo del muerto…*	*- Den voacedes a mi pobreza -les dice…* *-¿con quién habla, le dijo, el tiracantos? …¿qué es lo que suele hacer?… Respondió: irme sin ella.*	*-Bravo estáis, señor…* *-...beso a vuesa Señoría…* *-Mirad, amigo Antonio, cómo habláis que al señor …* *-El buen Antonio habla bien …* *-Bien sé -dije yo- los usos*
	ESTILO VULGAR Y BLASFEMO (juramentos e insultos tabernarios junto a rezos y votos a lo divino contenidos en la amenaza)	*¡Vótote a Dios…!* *que yo juraré sobre la hostia consagrada,*	*- ¡Por Santo Nuflo…!* *- ¡Oh, **pese a** mi linaje!* *-¡**Cuerpo de Dios** conmigo! -¡**Vive Dios**…!* *-¡Por vida de…!* *-¡**Voto a Cristo**…!* *-¡**Hijo de puta y puto**, y miente y calle!* *-¿No sabe **el cornudillo** que si como por seis peleo por siete…?* *- y a lo de Dios es Cristo* *- que no habrá lengua y habrá manos*	*-tomar las manos* *-¡**vive Dios**!* *-fregona **de Satanás*** *-**por Dios** de molelle los huesos* *- **voto a tal** que os tengo de horadar* *-sino, **por Dios**, que me descomponga de modo que pese a alguno*	*-en julio otra semana santa*[90] *-de ciertas cofradías* *-que los soldados llaman compañías* *- bramó el becerro,* *- una total ruina,*	*- ¡Voto a Dios…!* *- ¡…y que diera un doblón por describilla!* *-¡por Jesucristo vivo!* *- ¡apostaré a que el ánima del muerto…!* *- caló el chapeo…*	*-Un valentón de espátula y greguesco; el oficio de la pica; ejercicio picaresco, retorciendo el mostacho; su bolsa le repica, a un corrillo,* *-Den voacedes, **por Dios**, donde no **por ocho santos**, que haré lo que suelo* *-el tiracantos,* *-el bravonel*	Se produce un reto con insulto, infamando al hijo de un caballero, pero no se da el juramento sacrílego, la blasfemia: *y quien otra cosa me dijere está muy lejos de ser bien nacido*[91] *(negativo)*
	FORMA CONDICIONAL	Véase en rasgos literarios dentro de la fórmula: (forma condicional + amenaza violenta o de muerte = resultado vacío)						

89 *LZ,* pp. 245-7. En *RC,* vuelve a resonar esta advertencia a los amigos, cambiando su forma en reconciliación tras la disputa: "Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos, ni hacer burla de los amigos, y más cuando veen que se enojan los amigos" y siguiendo, p. 594.

90 Tomar a solfa lo sacro de la semana santa sevillana, decir 'otra' como si pudiera haber dos, como si fuera una romería: 'semana santa' pasa a ser designación de un gran espectáculo de las cofradías y hermandades con santos nombres. Late tanto la mecánica del disparate, como la alusión de *RC* a las 'cofradías', 'cofrades', 'hermanos mayores' del patio de Monipodio, donde se pasa a formar parte de la orden o 'hermandad' después de un año de 'noviciado' y obtener una puesto en la banda es como recibir 'hábito honroso'; la ironía, no ya el sarcasmo, es notoria (en ALM p. 255, nota 47); vid. J. L. Alonso Hernández, *Léxico del Marginalismo de los siglos de oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979. Las alusiones de *DM* como expresiones de *VT* y *GC* se mueven en la jerga de germanías, registro al que acude Cervantes en las ocasiones –*RV*– en que realiza incursiones en lo burlesco.

91 *PS:* pp. 49-50. Igual que *LZ:* "¿porqué no soys bien criado?", vid. nota 47.

RASGOS CONTRASTIVOS			*LAZARILLO*	*EL GALLARDO ESPAÑOL*	*LA GUARDA CUIDADOSA*	*VIMOS EN JULIO...*	*¡VOTO A DIOS…!*	*EL 'BRAVONEL'*	*PERSILES Y SEGISMUNDA*
III. LITERARIOS	PERSONAJES: el valentón *(escena contrastiva, alto-bajo, rey-pícaro).*	**a.** protagonistas ficticios míseros con sus atributos:	- Lázaro de Tormes, criado de ciego, capellán e hidalgo, pregonero valentón - los diferentes amos que van recorriendo la escala social y oficio(iglesia, mar o casa real)	- Buitrago, 'valiente de armas' 'valentón de almas' pide limosna	- Guarda cuidadosa, sotasacristán (valentones), Cristinica, (fregona) amo y ama (señores)	- El vociferante capitán Becerra. - las tropas bisoñas que formaron las "compañías"	- Soldado y valentón (desdoblamiento de Lázaro de Tormes en dos) *esto oyó un valentón requirió la espada*	- *Un valentón* (que el título precisa…) ↓	- El bárbaro Antonio: *…hijo de mis obras y de mis padres hidalgos (…) medianamente nobles… criáronme como ricos* (luego no lo eran) *…en la profunda miseria en que me veo*[92] —sin valentón—
		→ vestimenta	*- para me vestir muy honrradamente de la ropa vieja*[93]; *- y una espada de las viejas primeras de Cuéllar*	*- un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de soga; finalmente, muy malparado*[94]	*un soldado a lo pícaro* (es decir, andrajoso, desarrapado) *pulpo vestido*[95]	pero la vestimenta **sí** es falsa	*caló el chapeo* basta la referencia a su sombrero para sobreentender su atuendo[96]	*de espátula y greguesco* (de ridícula espada y pantalón a la moda de los fanfarrones) ↓	no viste como un valentón o soldado a lo pícaro
		→ mendicidad	es mendigo; aprende con su amo ciego a mendigar	*Den para las ánimas del purgatorio*	- compra con limosnas la huida de sus adversarios; *-Den por Dios (…) ¿Dan limosna?*	no se mendiga	no se mendiga	*"metido a pordiosero"* mendiga un refresco.	no es mendigo
		→ cobardía	*Renegué del trato*[97]	*Si me la piden de ese modo infame no daré una*	-sotasacristán va por ayuda para batirse	*- hubo (…) plumas* en vez de armas[98]	*miró al soslayo, fuese y no hubo nada*	*irme sin ella*	no es cobarde
		b. marco nobiliario	- Carlos V, emperador avala con su presencia la foto fija	- don Fernando, Saavedra, conde de Alcaudete y otros personajes	amo y ama *(burgueses)*	-Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, al mando de vigilar la costa de Cádiz (anteriormente al mando de la 'Invencible')	Emperador y marco del túmulo sevillano su descripción y riqueza	*…a un corrillo llegó de gente rica…*	*…que entonces la majestad del césar Carlo V hacía en Alemania… alcancé el nombre de buen soldado, honróme el Emperador, tuve amigos*
		c. contraste histórico	- junto al emperador el pícaro que vive de la generosidad del Arcipreste de San Salvador	contraste entre soldado Buitrago,mendigo que vive de nobles, juntos en lidia	amo y ama fregona, sotasacristán y soldado	-junto al duque las cofradías de exconvictos por soldados.	Junto al emperador difunto el valentón y el soldado	Junto a la gente rica, el bravonel	junto al corro de caballeros, hidalgosmás bajos, junto al emperador, elsoldado

92 Texto que llama, tanto a la "cumbre de toda buena fortuna" como al prólogo: "y también porque consideren los que heredaron nobles estados quán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y quánto más hizieron los que, siéndoles contraria, con fuerça y maña remando salieron a buen puerto", *LZ,* p .145.

93 "…de la qual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raýdo de manga trançada y puerta, y una capa, que avía sido frisada", *LZ* p. 241.

94 "Descosa, pese al mundo ese grigüesco,/ desgarre esa olorosa faltriquera" dice Buitrago dirigiéndose a la gente almidonada a la que pide limosna.

95 *GC*, p. 766, ed. FSA y ARH, nota 1.

96 Es una llamada formularia: recordemos las palabras de Quevedo a cerca de los 'valientes de mentira', véase p. 6, nota 26.

97 *LZ,* p. 242: "Una noche nos corrieron a mí y a mi amo a pedradas y a palos. Y a mi amo, que esperó, trataron mal, mas a mí no me alcançaron. Con esto renegué del trato". Téngase en cuenta que, además de la alusión más o menos oculta que propone Aldo Ruffinatto (N IV a.5.1.), persiste la superficial de golpes, maltrato y cobardía.

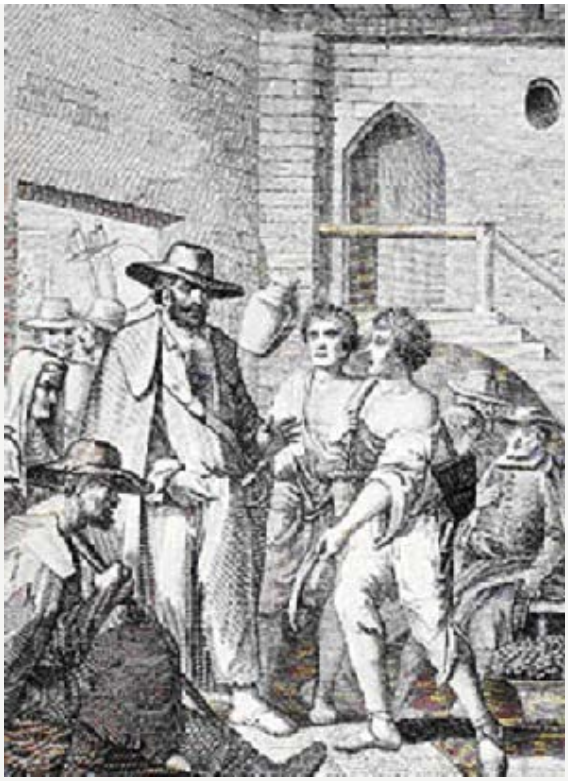
98 En ALM, notas 28 y 39, pp. 253, 254: "Otros poemas son: el soneto de Juan Sáez Zumeta "¿De qué sirve la gala y gentileza…" (que en un tono similar: "los bucles, los penachos matizados,/ las formas verdes, rojos y leonados,/ si pide armas el tiempo con presteza?"), el de Juan de la Cueva "Calado hasta las cejas el sombrero" y el de Alonso Álvarez de Soria "¿Cuándo, señor, otra famosa espada?". Textos en Francisco Rodríguez Marín. *El Loaysa de 'El celoso extremeño',* Sevilla: Fco. de P. Díaz, 1901, pp. 129-130.

RASGOS CONTRASTIVOS			*LAZARILLO*	*EL GALLARDO ESPAÑOL*	*LA GUARDA CUIDADOSA*	*VIMOS EN JULIO…*	*¡VOTO A DIOS…!*	*EL 'BRAVONEL'*	*PERSILES Y SEGISMUNDA*
IV. LITERARIOS	HIPÉRBOLE CHUSCA E IRÓNICA *(de dudosa moral o intención)*		*…que es tan buena muger como bive dentro de las puertas de Toledo;* (las mujeres deToledo son todas unas libertinas) *Mil palominos de hacienda; 200.000 maravedís; más de 3 veces… 3 veces*[99]	*- denme moros a las manos a pares y a millares […]* *-¿No sabe todo el mundo que, si como por seis, que suelo pelear por siete?* *-…aunque tenga cien cuerpos y cien almas para dar por mi rey…*	El combate se reduce a escaramuza con rabos de zorra y cacerolas; *Me deshonró el otro día;¡Señora, que matan a mi señor!* *Más de dos mil espadas están sobre él, que relumbran, que me quitan la vista*	*- Bramó el becerro…* *-…en menos de 14 ó 15 días* (24), *volaron sus pigmeos y golías…* *-…entro triunfante el gran duque de Medina*	***- apostaré** a que el ánimo **del muerto,*** (Felipe II) ***por gozar** de este sitio* (maqueta) *hoy ha dejado la gloria* (el cielo) *donde vive eternamente*	*- que a la muerte mil vidassacrifica…* *-…por ocho santos…*	(se da contraste histórico, pero no exageración o hipérbole)
	RETO AMENAZA	**a.** amenaza condicional	*…**y quien** otra cosa me **dixere**…* *vos (…) ¿por qué no soys bien criado?* (si alguien me dice otra cosa…)	*¿No sabe el cornudillo, sea quien fuere, piden que, aunque tenga cien cuerpos y cien almas para dar por mi rey (…) si me la piden dese modo infame…*	*-téngase, si no, **por Dios**, que…* *-"¡y váyase, que ha-ré…!"* *- ¡Vaya, no me replique, que haré…*[100]	(condicional *in absentia* como si dijera: "si no se va el inglés, no entro")	***-y quien dijere lo** contrario…* (si alguien me dice otra cosa)	*…donde no, por ocho santos…* *Si limosna no alcanza…* (si no…)	***y quien otra cosa** dijere (…) está muy lejos de ser bien criado*[101] (como hidalgo *LZ*)
		b. amenaza de muerte	*…yo me **mataré** con él.*	*-que entonces no habrá lengua y habrá manos… sino espiches, para meter en el infierno muchas [almas] de la mora canalla que se espera;* *-que os sacara la vuestra [alma] a puntillazos aunque me lo impidiera el mismo diablo*	*-¡Vive Dios, que te dé mil cuchilladas, y que te haga la cabeza pedazos!* *- que me descomponga y le pese a alguno* -¡…que har-**é** lo que dicho teng-**o**! -¡…que har-**é** lo que dig-**o**, y luego!	*…tronó la tierra, escurecióse el cielo, amenazando una total ruina…*	*…miente*[102]. *Y después,incontinente, caló el chapeó, requirió la espada, miró al soslayo…*	*…que haré lo que suelo sin tardanza...* *Mas uno que a sacar la espada empieza*	*(y **esto** echando mano a mi **espada**)* no usa el futuro imperfecto sino el gerundio, acción en proceso pero ya concluida por el 'sentido' *dicendi* del su relato; no es un valentón.
		c. resultado: nada	*De esta manera no me dizen **nada**, y yo tengo **paz** en mi casa.*	***no** daré **una**?* (aunque tenga cien cuerpos y cien almas)	-*Yo me **allano*** (acaba en música y fin de fiesta) -***Acepto.** Que, donde hay fuerza de hecho se pierde cualquier derecho* -La *gc da* limosnas para los moscones: compra la fuga de sus enemigos	*…el vulgo, y no el inglés, se espanta.* *(…)con **mesura harta ido** ya el conde, **sin ningún recelo,** triunfando entró elgran duque de Medina*	*…**fuese** y **no hubo nada***[103].	*(…) ¿qué es lo que suele hacer en tal querella?* ***irme sin ella.***	***Y, diciendo y haciendo,** le di dos cuchilladas en la cabeza **muy bien dadas**, con que le turbé de manera que no supo (…) y yo **sustenté la ofensa, estándome quedo** con mi**espada** desnuda en la mano.* – negativo: anomalía –

99 Hipérbole numérica aumentativa, típica de extracción social más bien modesta, con profusión de cifras millonarias e inconcebibles, imaginarias para sus decidores.
100 En ambos casos igual que el *BV,* las mismas palabras pp. 767-771
101 Saca literalmente, letra por letra, las palabras del *Lazarillo,* sin olvidar "esta que llaman *fortuna*, que yo no sé lo que sea me derribó de *la cumbre* donde *estaba puesto*", ya citadas.
102 *RC:* "y ya he dicho que el que se huelga, miente; y quien otra cosa pensare, sígame, que con un palmo de espada (…)", p. 593.
103 *RC:* "Y, diciendo esto, se iba a salir por la puerta afuera", p. 594.

RASGOS CONTRASTIVOS			*LAZARILLO*	*EL GALLARDO ESPAÑOL*	*LA GUARDA CUIDADOSA*	*VIMOS EN JULIO…*	*¡VOTO A DIOS…!*	*EL 'BRAVONEL'*	*PERSILES Y SEGISMUNDA*
V. CONTEXTUALES	PERSONAJE HISTÓRICO *o pseudo-histórico relevante* —autoridad—		- Carlos V	- Don Martín y don Alonso de Córdoba, conde de Alcaudete, Hascén Bajá, rey de Argel y otros posibles personajes		- El Duque de Medina Sidonia - El vociferante capitán Becerra, - Las tropas bisoñas que formaron las compañías o "cofradías"	- Felipe II, difunto -soldado: Cervantes leyendo sus poemas ante el túmulo en la catedral de Sevilla. -valentón: seguramente Briceño, el retador, blasfemante y excomulgado miembro de Inquisición		*- César Carlo V* *(si las guerras de Alemania son las de Mühlberg, se está también aludiendo al duque de Alba, a cuyo mando estaba el ejército imperial en 1547)*
	CRONOLOGÍA	**a.** época gloriosa ideal	*- Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso emperador… entró, y tuvo en ella Cortes… (1525)* *- La de los Gelves* *-una cruzada contra moros*	*- denme moros …que* ***entonces no habrá*** *lengua y* ***habrá*** *manos*	*-informaciones de mis servicios con 22 fees de 22 generales, debajo de cuyos estandartes he servido amén de (…) otros tantos maestres de campo*[104]	- La semana santa se villana, con sus cofradías y multitudes	*- …me espanta esta grandeza* *…cada pieza vale más de un millón…* *…la gloria donde vive eternamente*	*…que a la muerte mil idas sacrifica,* *cansado del oficio de la pica…*	*honróme el Emperador, tuve amigos, y, sobre todo, aprendí a ser liberal y bien criado… Volví a mi patria honrado y rico.*
		b. época mísera "real"	*- Cortes de 1538* *- La de los Gelves* *- entre los cuales fue mi padre* *-pues estaba yo en la cumbre de toda buena fortuna.*	*Denme ripio suficiente a la boca*	*- ¿Y tú no sabes, pulpo vestido…? Con las [cuchilladas] que le cuelgan desas calzas, y con los dese vestido*	-El tiempo de la 'semana santa', su espectáculo de devoción en julio, con desfile de cofrades, presidiarios libertados en vez de soldados *…en menos de 14 ó 15 días…* (24 de saqueo)	*¡Voto a Dios…!* *¿Y que es mancilla que esto no dure un siglo!* *-¡Apostaré…!* *-Es cierto lo que dice voace, seor soldado*	*mas no del ejercicio picareco, retorciendo el mostacho soldadesco… por ver que ya la bolsa le repica* *– Den voacedes, por Dios, a mi pobreza…*	*…esta que llaman Fortuna…me derribó de su cumbre, adonde yo pensé que estaba puesto, al profundo de* ***la miseria en que me veo…*** [105]
	TOPOGRAFÍA	**a.** ciudad noble ideal	*en esta* ***insigne*** *ciudad de Toledo*	*- Gloriosa resistencia de Orán y Mazalquivir*		-Sevilla que contempla las maniobras Cádiz liberada del yugo inglés	*máquina* ***insigne***[106] *Roma triunfante en ánimo y nobleza (la ciudad inmortal)*		Roma, modelo de la "*civitas dei*" agustina meta buscada por los náufragos peregrinos[107]
		b. ciudad mísera "real"	Toledo de las mujeres libertinas y pregoneros casados con las mancebas de los clérigos *…que es tan buena muger como bive dentro de las puertas de Toledo*		*Me deshonró el otro día cuando fui al Rastro*[108]*… en mitad de la calle de Toledo* *…me llamó de sucia y de deshonesta…* *(cómico)*	Sevilla, ciudad sin armas ni pólvora, testigo de las 'procesiones'de las 'cofradías' bisoñas de liberación; - Cádiz saqueada durante 24 días	*¡Oh, gran Sevilla…* la Sevilla de la inflación del paño negro, de la tercera bancarrota y el escándalo en la catedral y su persistente recuerdo	(Madrid, Valladolid o Toledo, cualquier ciudad con sus corrillos de hidalgos)	La plaza de pueblo de los corrillos de hidalgos, las ciudades reales frente a las soñadas del *PS* o a la idealizada Roma.

104 (…) "y tanta honra tiene un soldado roto por causa de la guerra", *GC*, p. 768.
105 Mismas palabras con inverso significado superficial, aunque de posible idéntica intención oculta en *LZ*, con la diferencia y ambigüedad entre consciencia de personaje, en *PS*, y consciencia de narrador, en *LZ*.
106 'Insigne' obsérvese que significa 'señalado', 'destacado', bajo seña o insignia; pero también 'raro', disfrazado, es decir, en clave, que parece significar excelente, pero puede tener otra calificación oculta 'bajo el signo'.
107 Todos los caminos del *PS* conducen allí, ya sea la conclusión barroca de una vida de soldado cristiano, el recuerdo de los años de juventud, o el mito histórico y cultural de occidente, "de la ciudad de Dios al gran modelo", p. 1336.
108 El matadero de Madrid, en *GC*, sup.cit., p. 777, nota 36.



Hagamos balance y breve miscelánea de estas escenas. Las palabras están ahí, delante de nuestros ojos, aguardando ser miradas con atención. Estamos convencidos de que muchas transformaciones y hallazgos cervantinos parten del *Lazarillo*, hasta parar en algo diferente. Comparando una a una la novelita con sus epígonos, nos enfrentamos con parejas no siempre homólogas, pero, *mutatis mutandis*, de evidente paralelismo:

— Emisores en 1ª persona, con su propia voz, si bien aquí se dan muchos tipos de combinatorias alteradas. [*PS:* el autobiográfico dentro de la escena de Antonio el bárbaro; / *DM:* un testigo en 1ª persona que a la vez es cronista y se distancia en narrador, se fuga con la irrupción de la 3ª hacia la crónica (Vimos…, Bramó… púsoles); / *VT:* igual método con personajes, ahora voces en 1ª que dialogan y son interrumpidas por un neutro narrador impersonal en 3ª, en los tercetos; / *BV:* el tratamiento inverso, la tercera inicia siendo la irrupción de los personajes en 1ª con su propia voz y su diálogo de entremés, interrumpiendo al narrador impersonal a idéntica altura; *GC y GE:* el artificio farsesco]

— Receptores, tanto de persona particular como de unauditorio general, a veces también extraliterario. [*LZ:* Toledo–Vuestra Merced–lector; / *GE:* Enemigos-Nobles, mandos de Buitrago–público; / *GC:* fregoncita, sotasacristán, amos– público; / *DM:* cualquier testigo del saco de Cádiz-duque de Medina y capitán Becerra–; / *VT:* ciudad de Sevilla-Ariño y los testigos de a pie del túmulo -los protagonistas del escándalo-(Briceño, el regente del Tribunal Real); / *BV:* un corrillo de gente rica-un 'rico' que a sacar la espada empieza; / *PS:* el auditorio de Antonio el bárbaro (padres y hermana, Auristela, Periandro) -el corro de caballeros e hidalgos dentro del relato- el hijo de un caballero que es acuchillado]

— Uso enfático de pronombres personales, posesivos, relativos y demostrativos, y de sus antecesores, los tratamientos, para conseguir el efecto buscado. [*LZ:* **Esto** ocurrió…; *VT:* que **esto** no dure un siglo…; *PS:* y **esto** echando mano a mi espada…; *RC:* y diciendo **esto**]

— Léxico y uso conversacional mixto entre culto y vulgar o maldiciente, con presencia de insultos blasfemos y sacrílegos con tintes tabernarios. [máquina insigne, Roma triunfante, Voto a Dios, por ocho santos, hija de puta y puto y miente y calle…]

— Uso de condicionales, tanto en su forma lingüística como en su trasfondo literario, con un desarrollo casi idéntico de la fórmula: "si no haces esto: te mataré, te las verás conmigo, echaré mano a la espada, etc." (aquí Buitrago es excepción pues su condicional es contraria: "si me piden el alma y no el cuerpo, no daré nada")

— Hipérbole chusca, inmoral; la exageración de mal gusto, es parte constituyente del topos, incluyendo la vulgar desmesura cuantitativa de 'cifra incalculable' para un estado social bajo. Sin embargo, no hay hipérbole en *PS.* Nos preguntamos si no será acaso por aludir a la 'vida real'.

— Presencia de valentones, mendigos con marbete de gracioso e indumentaria arquetípica de pícaro pordiosero. Con la excepción del personaje de *PS:* ni es gracioso ni es mendigo, ¿acaso porque no es un personaje, sino una persona?

— Figuras regias, nobiliarias o de clase alta. [*LZ-PS:* Emperador Carlos V; / *VT:* rey Felipe II; / *DM:* Duque de Medina Sidonia; / *GE:* don Alonso y don Martín de Córdoba, conde de Alcaudete; / *BV:* corro de gente rica] La excepción podría ser *GC,* de no colmar los amos el rol de personajes altos.

— Amenazas violentas de muerte y un solo cumplimiento, en *PS,* el único supuestamente 'real'.

— Respuestas hueras: nada. De nuevo Antonio el bárbaro se sale de nuestro esquema.

— Grandes sucesos históricos y épocas gloriosas, mezclados con 'casos' particulares, en la alternancia triunfo–fracaso y las parejas que forman. [*LZ:* Gelves, "Cortes, y se hizieron grandes regocijos y fiestas"[109]; *GE:* "la gloriosa resistencia de las plazas de Mazalquivir y Orán"[110]; / *DM:* el saco de Cádiz; / *VT:* los funerales y el escándalo en la catedral de Sevilla; / *PS:* "fuime a la guerra que entonces la majestad del César Carlo Quinto hacía en Alemania"[111]. Exceptuando aquí tanto a la *GC* como el *BV*, quienes no tienen realidad histórica porque son 'ficciones completas'.

---

109 *LZ,* op. cit. p. 247.
110 *GE,* op. cit. p. 15, nota inicial.
111 *PS,* p. 48.

— Ciudades entre la gloria ideal y las callejuelas miserables o apicaradas. [*LZ:* Toledo insigne de cortes– Toledo de mujeres amancebadas con clérigos; / en *GE* no funciona: Orán y Mazalquivir son solamente el polo ideal sin contrapunto; / en la *GC* tampoco, Madrid sin alternancia; / *DM*: Sevilla de procesiones y fastuosos preparativos–la Sevilla auténtica sin arcabuces ni pólvora con que auxiliar a Cádiz saqueada durante 24 días[112]; / *VT:* Roma, Sevilla, El Escorial, capitales, respectivamente de la cristiandad, del mundo comercial y marítimo de los siglos de oro, del Imperio político y militar – la Sevilla del túmulo y el escándalo en la catedral;
/ *BV:* no tiene; / *PS:* Roma, *civitas dei*, la ciudad de Dios agustina hacia la que se teje toda la novela – su pueblo natal, con plaza de mentideros, ruedas y corrillos de caballeros e hidalgos, su *dolce far niente* y sus pendencias]
— 'Casos' *sui géneris*, dignos de comentario. [*LZ:* el *ménage à trois*; / *GE y BV:* un mendigo que pide retando;
/ *GE:* un soldado que se asusta de las ánimas del purgatorio, no de los cuerpos de los moros; / *VT:* un túmulo de honras al rey que se convierten en un irrespetuoso escándalo de valentones; / *DM:* un triunfo militar sobre nadie; / *GC:* un soldado a la puerta de una casa que no deja entrar a nadie, ni a los dueños]

Si pedir retando es a la manera de España, como atestiguan tanto el *Guzmán* como *La Justina,* a ese respecto ni en *GE* ni en *BV* hay caso. Si *VT* es una alabanza al túmulo, tampoco allí habría caso. Si la celosa guarda de la casa de su requerida no supone un acontecimiento peculiar, tampoco aquí tendríamos caso. Cervantes nunca repite un género, un recurso o un motivo, transfiriéndolo de una sola pieza, sin alterar. Recordemos que es un "raro inventor". Su tratamiento, por un lado, supone una parodia del elemento 'caso', pero por otro supone su uso, interpretación y rentabilidad, como manera de focalizar la narración en un aspecto determinado.

Nuestro autor utiliza y, en el fondo, se mofa de estas fórmulas, aunque no de modo sarcástico y agrio sino, más bien, irónico, con sonrisa enigmática y renacentista a 'lo Gioconda'. El 'caso' puede ser tomado en un sentido lato o en sentido estricto. El sentido lato, amplio, alude más a un motivo que se focaliza narrativamente, se hace leitmotiv del relato, pero de modo externo, siendo una excusa metodológica, un señuelo que sirve para construir en torno a él la narración, sin que tenga, sin embargo, importancia en sí mismo, sino por el despliegue que desencadena. Así sucede en *BV, GC* y *GE.* Su naturaleza aquí es lo de menos; lo importante es el desarrollo. Su virtud, que es su defecto: la escasa restricción nos hace aceptar por 'caso' casi cualquier cosa.

En sentido estricto la cuestión cambia: el 'caso' se convierte en 'el problema' a explicitar, el enigma a resolver, la vivencia a descifrar, íntimamente ligada con el núcleo narrativo y su entero deambular de principio a fin. El *ménage à trois*. En sentido estricto podríamos hablar de los 'casos históricos' y 'casos particulares' de sus protagonistas *(DM, VT)*, el capitán Becerra, el duque de Medina, pero no el soldado y el valentón del túmulo, sino Briceño y los protagonistas del escándalo en la catedral relatados por Francisco Ariño, cuyos ecos resuenan en el soneto[113].

---

112 Donde "hasta las rejas de las casas fueron arrancadas y llevadas como botín a Inglaterra" Fr. Pedro de Abreu, *Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596*, Cádiz, Revista Médica, 1866, nota 35, p. 88; en ALM, p. 93.

113 No estará de más hacer un breve recordatorio de este escándalo, pues, aunque desde Ariño (1592-1604), Collado (1596), Vranich (1971) y Laskier Martín (1997), es suficientemente conocido, con demasiada frecuencia no se aplican sus noticias a la hora de desvelar los propósitos irónicos de Cervantes (respectivamente, Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604,* Sevilla: Bibliófilos Andaluces, 1873; Francisco Jerónimo de Collado, *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey don Felipe segundo,* Sevilla: Bibliófilos andaluces, 1869; S. B. Vranich, "Escándalo en la catedral", Archivo Hispalense 167, 1971, 21-52; Vranich, "El 'Voto a Dios' de Cervantes" en *Ensayos sevillanos del siglo de oro*, Valencia: Albatros Hispanofila 1981, pp. 94-104; y ALM, supra cit. pp. 102-114). Seguimos el itinerario que Martín hace (las traducciones son nuestras) con inclusión de citas de Ariño, Collado y Vranich. El suceso de la muerte del rey Felipe II, el 13 de septiembre de 1598, trajo consigo, en Sevilla, grandes manifestaciones de duelo. "Se declaró por decreto la obligación de vestir luto y se prohibieron los actos de público regocijo, tales como danzas, músicas u otros espectáculos, tanto en Sevilla como en setenta pueblos de los alrededores. El concejo de la ciudad ordenó la adquisición de mil novecientas ochenta y una varas (ochenta y cuatro centímetros cada una) de tela negra de bayeta doble, para la confección de vestiduras de duelo con que ataviar a ciento sesenta y cinco funcionarios públicos. La cantidad, astronómica para los usos del siglo XVI –mil seiscientos sesenta y cuatro metros de fábrica–, como es de suponer, causó una gran escasez de tela de bayeta, produciendo como consecuencia el incremento del precio de la misma e inflación en géneros textiles. (Ariño comenta que él gastó ciento trece reales y diez maravedís en su propio traje de luto y que la franela llegó a ser tan escasa que el precio se elevó a los dieciocho reales por vara; *Sucesos*, 101) Una enorme consternación se apoderó de las clases humildes que no podían adquirir las telas que estaban obligados a comprar. Muchos fueron encarcelados por no cumplir el edicto. El nuevo rey, Felipe III, finalmente ordenó que se relajara un poco el luto y que los prisioneros fuesen libertados". Simultáneamente, se prepararon unas fastuosas exequias encarnadas en un monumento funerario o túmulo, realizado con todo el lujo y boato del que era capaz la ciudad. En su construcción se emplearon cincuenta y dos días. La construcción consistía en una reproducción de su tumba, la iglesia de San Lorenzo el Real, en El Escorial, que fue situada ocupando la nave central, entre los dos coros de la catedral de Sevilla (Collado; también, Francisco Rodríguez Marín, "Una joyita de Cervantes", 1914, reimpreso en *Estudios cervantinos,* Madrid: Atlas, 1947, pp. 351-363; Félix G. Olmedo, *El Amadís y El Quijote,* Madrid: Editora Nacional, 1947, 151-175). Collado describe su construcción: "los arquitectos más distinguidos (Juan de Oviedo), escultores (Juan Martínez Montañés) y artistas (Francisco Pacheco) de la época fueron encargados de la arquitectura y decoración del mismo. Poseía tres pisos de distintas alturas y conmemoraba la vida y gloria de Felipe

No obstante, Cervantes vuelve a tomar de este elemento lo que más le interesa: no tanto su naturaleza intrínseca (admirable, que asombra o espanta), su sentido estricto, 'estrecho', cuanto, de nuevo, el modo en que es traído "a noticia de muchos". Es esta también una manera de distraer la atención, de desenfocar la crítica haciendo que una tierna ironía burlona sustituya al ácido sarcasmo. La superioridad del artista es mayor, así como la distancia desde donde valora estos hechos. Parece sopesar con triste sonrisa las catástrofes humanas sin despreciarlas, desde un graderío que se sitúa por encima de ellas, aquel que le otorgaba Valle Inclán frente a Homero o Shakespeare. No es que no ambicione su cambio, sino más bien acepta de la naturaleza humana "aquello que no se puede cambiar". Así, el desastre de Cádiz protagonizado por el duque se convierte en una fiesta de carnaval y el escándalo de los funerales del Rey, en un divertido entremés tabernario entre jaques. De otro modo, el peso de la censura histórica, la propia implicación u opinión personal en los hechos, agravaría la crítica, lastrando la reivindicación su realización artística. Eso no significa que desaparezca el mensaje, que no esté ahí debajo, latiendo bajo su apariencia convencional. Por el contrario. La sensación es aún más intensa, "si bien lo miras". Pasar desapercibido justamente por delante de ojos miopes o de criterios opuestos, sin por ello tener que perder fuerza ninguna, es uno de sus máximos logros. En los sucesos históricos (*VT, DM*) es el hecho lo más relevante del 'caso' y la forma de presentarlos 'en ausencia', sin ser enunciados, ironizando su lado más brillante, hoy desconocido, pero de antigua actualidad, se convierte en estéticamente significativa.

Pero, como todo buen barroco, al final del acertijo y el hieroglífico disparatado (*DM*)[114] o simplemente

---

II y España. El catafalco fue coronado por una cúpula, rematada con una esfera que, en su revés, estaba abrazada por las garras de un Fénix remontándose sobre sus cenizas. La mítica cabeza del ave llegaba casi hasta la bóveda de la catedral. La estructura estaba decorada con una multitud de pinturas, alguna de ellas celebrando la batalla de Lepanto. Estatuas, figuras, inscripciones, altares, pirámides, globos y casi 500 columnas. Un ataúd se situaba reclinado en el centro del segundo piso del monumento; en la parte superior, sobre una almohada escarlata, la corona de oro con incrustación de joyas" (*Descripción,* 14, ALM, 103-4). Dieron comienzo los funerales como estaba previsto; pero, el mediodía del 27 de noviembre, durante la misa de réquiem, "surgió una discrepancia entre el Cabildo (concejo, ayuntamiento de la ciudad), la Inquisición y el Tribunal Real, a causa de que el Tribunal Real había colocado una tela negra en los bancos sobre los que los jueces y sus esposas estaban sentados. El cabildo envió un representante para hablar al regente del Tribunal y explicarle que el protocolo especificaba 'que los bancos estén sin cubrir'. Pero el regente ignoró al hombre, volvió a sus guardianes y ladró: "Tomad a este desvergonzado y llevadlo a la cárcel y echadlo de cabeza en un cepo". Cuando el representante intentó explicarse, uno de los jueces del Tribunal vociferó: "Hi de puta, sucio, desvergonzado, ¿vos habéis de hablar?!" y el representante fue llevado a la fuerza a la cárcel. La misa continuó hasta que los miembros de la Inquisición llegaron, ya irritados por las noticias de la tela negra. El Secretario de la Inquisición, un hombre corpulento con el nombre de Briceño subió, muy erguido, las gradas del túmulo, frente al Tribunal Real, y ordenó que la misa se detuviera; subió y excomulgó sumariamente a todo el Tribunal, al completo. El regente inmediatamente ordenó el arresto de Briceño, pero el Secretario logró escapar. El regente entonces ordenó que la misa continuara, pero era imposible reanudarla, mientras estuvieran presentes personas excomulgadas; mientras permanecieran dentro de la Iglesia la ceremonia no podía continuar. Se produjo una tremenda tensión y suspense. El Tribunal rehusó abandonar la catedral y la Inquisición rehusó retirar el edicto de excomunión. La precedente amenaza de arrestar a todos los miembros del Concejo de la ciudad fue respondida por la subsiguiente amenaza de excomulgar a los sacerdotes que oficiaban, si la misa continuaba. Y así permanecieron sentados desde la temprana mañana hasta las cuatro de la tarde. Ambas partes, finalmente, abandonaron la catedral y una apelación fue enviada a la corona para que resolviera el litigio. La altisonante y ridícula disputa fue finalmente zanjada, un mes después: la Inquisición fue condenada a pagar el coste de los cirios y al Tribunal Real se le prohibió el uso de hábitos de tela negra. Sin embargo, el asunto trajo, como consecuencia del escándalo, que nadie quiso hacerse cargo de la recogida del túmulo y el monumento permaneció en la catedral durante todo el mes de diciembre. No solamente los habitantes de Sevilla, sino también miles de visitantes pudieron ver y admirar el túmulo atraídos por las noticias de su magnificencia y por las habladurías sobre la disputa acontecida. Los poetas sevillanos pudieron entrar y recitar sus versos respetuosos en alabanza del túmulo de Felipe II". p. 256, n. 65. ALM. Cervantes, residente en Sevilla en estos años, pudo seguir, como muestra su soneto, paso a paso los acontecimientos de la catedral. Probablemente hasta presenció durante los funerales los modales impropios, insultos y demandas que, finalmente, concluyeron en nada. El soneto "Al túmulo de Felipe II" resume alusiva y magistralmente la situación, y sólo la distancia histórica ha hecho perder las referencias. Y no es el único poeta ni el único soneto. Cervantes probablemente esbozó toda una serie sobre el mismo tema, siendo el *VT* el que nos ha quedado en su posteridad. Existe toda una serie de sonetos escritos con motivo del Túmulo que reiteran el ridículo gesto final y, aunque muchos no serán de Cervantes, seguramente existe algún otro de su invención ("Otro en rrespuesta: —Boasé, mi sor soldado, ¿qué se almira?"; "¡Por el divino Dios, que es tabarrera…!"; "Al túmulo que se hizo en Sevilla…: ¡Oh belicos pirámides colosos…!", "Ocupa breve término de tierra", etc.; el primero es el del comentario de Rodríguez Marín: "o yo no entiendo pizca de letras, o bien podría (…) llevar al pie el *Cervantes me fecit*" (p. 359) del que Luis Astrana Marín comenta "es francamente apócrifo: una imitación del de Cervantes, escrita por un poeta andaluz, como revela a voces su prosodia y cerrada dicción andaluza" (*Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra,* tomo V, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1953, vol. V, p. 322); el segundo, también para R. Marín p. 362, sería del poeta granadino Gregorio Morillo

114 "A la entrada del duque de Medina Sidonia" es un soneto que satiriza uno de los momentos más oscuros en la historia del reino de Felipe II, para Laskier Martín, p. 253. Fuentes: Ariño (1592-1604), Abreu (1596), Vranich ( ), Laskier Martín (1991). (Francisco de Ariño, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604,* Sevilla: Bibliófilos Andaluces, 1873, 34; Fr. Pedro de Abreu en su *Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596.* Cádiz: Revista Médica, 1866, nota 35, p. 88; S.B.Vranich, "Vimos en julio otra Semana Santa" en *Ensayos sevillanos del siglo de oro,* Valencia: Albatros Hispanofila 1981, pp. 88-92; ALM, pp. 93-102) Sólo ocho años después de la derrota de la Armada 'Invencible', el almirante inglés Charles Howard Effingham desafió, de nuevo, a la marina española (la bahía de Cádiz fue en más de una ocasión atacada de modo impune: Francis Drake, tuvo asediada la ciudad recientemente, en 1587, cuando apresó y quemó 22 embarcaciones españolas, escapando rápidamente antes del alba). El 1 de julio de 1596 Effingham condujo un ataque de 150 embarcaciones de la armada inglesa sobre el puerto de Cádiz. Los ingleses entraron en la bahía, destruyeron la pequeña flota del

irónico (*VT*), se produce la recompensa al esfuerzo de la revelación, dar pistas que permitan descifrar el significado oculto, evidente, a sus contemporáneos. Así también en *LZ*, como nos muestran las pregmáticas citadas por García de la Concha. En la dimensión particular o personal, como la de el *BV*, *GC* o Buitrago, la forma en que son narrados.

---

puerto y condujeron presos a los españoles dentro de la ciudad. Quince mil soldados ingleses, bajo el mando de su comandante, el Conde de Essex, saquearon Cádiz, completamente. Asesinaron, esquilmaron, tomaron cuantas cosas de valor pudieron hallar ("…cayó el edificio por su planta…") y tomaron rehenes para pedir rescate ("…escurecióse el cielo, amenazando una total ruina…"). Mientras lo hacían, los invasores permanecieron en la ciudad, sin obtener respuesta del todopoderoso imperio de Felipe II, ¡por más de dos semanas! ("…en menos de catorce o quince días…"), antes de poner velas ("…volaron sus pigmeos y golías…"), con calma, una vez más hacia Inglaterra (los detalles de este deshonroso incidente han sido recordados por un testigo presencial, Pedro de Abreu, nota 35, p. 88). Y, se pregunta Laskier Martín, "¿cómo es que la bestia negra de España fue capaz de un segundo y exitoso saqueo de Cádiz?". La historia de un suceso tan vergonzoso para el imperio más poderoso de su tiempo incide en la crítica con las disposiciones militares de Felipe II, para Cervantes tan diferente ("nuevo y pacífico Marte") a Juan de Austria o su padre Carlos V. Para ello no hay más que realizar un ejercicio de comparación de los textos que aluden a estos con aquel, advirtiendo la diferencia que existe entre la clara alabanza sin doblez y la lisonja ambigua que usa palabras sospechosamente impropias. Evidentemente, no era posible entonces criticar directamente las decisiones reales, siendo posible únicamente responsabilizar a sus subalternos. Se cuenta como, avistada la flota inglesa desde las costas andaluzas el 25 de junio y alertadas las poblaciones costeras cercanas, sin embargo, no se hizo nada al respecto del peligro que se corría (ALM, n. 31, p. 253). La función de la vigilancia y protección de la costa recaía en manos de Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia y Capitán General de la Provincia y Costas de Andalucía. Medina Sidonia que fue el mismo asignado por Felipe II para comandar la Armada 'Invencible', después de la muerte de Álvaro de Bazán; y su impericia marinera y militar es una de las causas que históricamente se achacan para explicar la derrota de la Armada). El duque volvió a su casa en Conil, cuando llegaron las inminentes noticias del ataque. El duque hizo sus preparativos, reunió tropas ("Vimos de plumas muchedumbre tanta…") y las condujo a Puerto Real; pero, en vez de venir a la defensa de Cádiz, ("Vimos en julio otra semana santa…") se quedó atrás, observando la destrucción de la ciudad ("…con mesura harta…") desde una prudente distancia. Abreu irónicamente racionaliza la cobardía del capitán diciendo: *El no entrar el duque en Cádiz antes que el enemigo la entrara fue debajo de algunas justas consideraciones, porque siendo como era capitán general, no convenía poner su persona en estrecho donde no pudiese ordenar ni reparar otros mayores daños que pudieran suceder además de que S.M. le había mandado en la ocasión pasada, cuando vino el Drak, que no pusiese su persona en peligro, pues no importaba más su conservación que el daño que el enemigo podía hacer.* Abreu, *Historia…* Otro incidente tristemente cómico del saqueo tiene que ver con las prevenciones que tuvieron lugar en Sevilla para su defensa, cuando el 1 de julio, la amenaza del enemigo en Cádiz hizo temer su continuación hacia Sevilla. El conde de Priego, Jefe de Oficiales de Justicia, movilizó la ciudad para venir al auxilio de Cádiz y, así, de paso, defender Sevilla. Sin embargo, en toda la ciudad "no se halló arcabuz, ni mecha, ni pólvora, ni espadas, ni armas ninguna, ["…hubo de plumas muchedumbre tanta…"] hasta finalmente cuatrocientos arcabuces fueron encontrados llenos de moho, que no eran de provecho" (Ariño, p. 34). Toda Sevilla volcada, por lo menos aparentemente, en los esfuerzos de defensa. Priego, incluso, liberó prisioneros de la cárcel de la ciudad y ciudades cercanas ("…atestada de ciertas cofradías…"). Los capitanes de cada compañía empezaron a adiestrar a sus hombres ("…que los soldados llaman compañías…"), marchando con ellos arriba y abajo y ocupándose en juegos de guerra en un campo cercano. Al parecer en estas maniobras, los capitanes malgastaron casi todas las municiones disponibles (Vranich: 253 –38). Mientras tanto Cádiz estaba siendo saqueada e incendiada. Este batallón de milicianos sevillanos ha sido sucintamente descrito como formado principalmente por jóvenes inquietos y desordenadamente aventureros. Tantos soldados, debieron asustar a los habitantes de la ciudad, más que al enemigo ("…de quien el vulgo, y no el inglés, se espanta") quien, mientras tanto, estaba saqueando Cádiz a voluntad (Vranich, *Ensayos* 88). Cuando al fin, diez días después, el duque entró en Cádiz ("…ido ya el conde, sin ningún recelo, entró triunfante el gran duque de Medina"), los muertos ya habían sido enterrados o quemados, y las calles limpiadas, no quedando vestigio alguno del peligro corrido, salvo los signos del saqueo (*Ensayos*, 92). Parece claro que el principal culpable del episodio satirizado en este soneto es Alonso Pérez de Guzmán. Pero, se pregunta Martín, "¿realmente es el último responsable?" Nunca fue distinguido militarmente y, sin embargo, fue destinado sin remedio a fracasar en puestos desmesurados de este tipo. Al mando de la Armada se la pasó a bordo postrado por el mareo, completamente inútil durante toda la campaña de la Armada. Así se dirige a Felipe II: *…no es justo que la acepte [la empresa] quien no tiene ninguna experiencia de mar ni de guerra, porque no la he visto ni tratado. De más de esto, entrar yo tan nuevo en el Armada sin tener noticia de ella ni de las personas que son en ella y del designio que se lleva, ni de los avisos que se tienen de Inglaterra, ni de sus puertos, ni de la correspondencia con el marqués [Don Álvaro de Bazán] a esto tenía los años que he que de esto se trata, sería ir muy a ciegas aunque tuviese mucha experiencia… y así entiendo que su Majestad, por lo que es su grandeza me hará merced, como humildemente se lo suplico, de no encargarme cosa de que ciertamente no he de dar buena cuenta, porque no lo sé ni lo entiendo.* (Francisco de Ayala, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona: Seix-Barral, 1974, págs. 193-194.) Después de citarla, Francisco de Ayala se pregunta si esta es la carta de un loco. "Al contrario", concluye, "revela discreción, modestia y un, poco común, conocimiento de sus propias limitaciones". Comenta Martín que, de hecho, "es la inflexible actitud del rey en insistir que Guzmán tome el mando de la Armada lo que es un error". Aunque advierte que otros historiadores más recientes han sido más generosos con Medina Sidonia que sus contemporáneos (Garret Mattingly, *La Armada*, Boston: Houghton Mifflin, 1959; defiende, contra las acusaciones de incompetencia, que el duque dadas las circunstancias no cometió ninguna acción reprobable en absoluto). Sin duda, la responsabilidad del fracaso de la Armada como empresa militar debe descansar sobre los hombros de Felipe II. La misma persona que tiene la responsabilidad del desastre de Cádiz. Aunque Medina había ya, más que demostrado su inutilidad como líder militar, por despecho a su propia confesión en la que se había declarado totalmente inadecuado para ello, fue obligado a hacerse cargo de la nueva amenaza inglesa: empecinadamente, le fue confiada la defensa de la costa, a través del sistema burocrático que regía el Imperio desde El Escorial. Abreu informa que cuando la notificación del inminente ataque a Cádiz fue recibida en la Corte, la delegación gaditana fue "despach[ada] con desprecio" y despedida llenos de arrogancia, por el favorito de Felipe II, Cristóbal de Mora, y su informe rechazado como si fuera una "zumbería" –una broma– (Abreu, *Historia).* Vranich comenta como en este tiempo todo el poder del imperio español estaba concentrado en la corona. Se creó una inmensa burocracia que no podía mover un paso sin orden real. Al mismo tiempo, el rey envejecía y enfermaba y, sin embargo, rehusaba delegar su autoridad en asuntos de Estado. Esto causó tal derrumbamiento en la jefatura que "dentro del seno de España se sentía laxitud y agotamiento, y todo languidecía en incuria, abandono" (Vranich, *Ensayos*, 87).

La anomalía de importancia es *PS*. Es el único del que no está clara cuál es la naturaleza extraordinaria de su suceso o, mejor dicho, claramente parece que carece de él. Su caso lo sería 'de honra', y la crítica el sinsentido de un mecanismo social tan falso como efectivo, que puede desembocar al lance retador y al destierro por un "quítame esas pajas". Probablemente, en un mundo de honras fingidas, hidalguías que se presumen, blasones inventados y deshonores que se disimulan, un mundo de fanfarria y bravatas, pero "pocas nueces", lo admirable es un caso que es 'real', amenaza y cumple, aunque tenga que afrontar las consecuencias de estos actos, "y yo sustenté la ofensa estándome quedo con mi espada desnuda en la mano"[115], comportamiento típicamente cervantino, aun biográficamente hablando. Como en sus intentos de fuga autorresponsabilizándose de los mismos ante el rey de Argel, Hasán Baja. Antonio el bárbaro es elevado a una categoría distinta de los valentones. Él, desde luego, no lo es.

Si definimos 'valentón' como alguien que amenaza pero no concluye, la calificación les cuadra bien al del *VT*, al *BV*, al *DM*, al soldado de *GC*, siendo ya más difícil de encajar en los casos de Buitrago, ese peculiar "valentón de almas, valiente en armas", y de Antonio el bárbaro. No obstante, Cervantes poco a poco va trasladándose conceptualmente, desde la ficción inocua de *GC* hacia otro terreno, a un supuesto y doloroso suceso autobiográfico que, en el fondo es satirizado, cuestionado en su gravedad por el propio autor, cuando ya la fregoncita hace solfa de lo que significa 'deshonor' o 'deshonrar'. Como si censurara la concepción y acatamiento social de ese 'honor' que traía tantas desventuras y desgracias, especialmente a los hijos de hidalgos "medianamente nobles".

Hemos visto las semejanzas y divergencias entre el modelo y sus recreaciones. Si comparamos detenidamente las distintas fanfarronadas nos daremos cuenta, qué elementos decide reutilizar en cada caso y cuáles no, de qué métodos se sirve, cuáles cambia, alterando su función, etc. En cada uno de sus bravoneles va realizando progresivas modificaciones: algunos son mendigos (*GE*, *BV*), otros graciosos (*GE*, *GC*), conteniendo el principio de cobardía tras el alarde, unos con armas (*BV, VT*) o con plumas y cacerolas (*DM*, *GC*), otros con almas (*GE*). Plantea los seis casos, con sus variaciones, respondiendo con seis alternativas diversas que exploran un mismo territorio desde su individualidad: el ficcional de *GC,* que consiente su fracaso, sumándose al fin de fiesta final y con palabras explícitas: "Yo me allano (…) Acepto: *Que donde hay fuerza de hecho / se pierde cualquier derecho*"[116]; el 'espiritual' de *GE*; el personal del *BV* y *GE* que buscan la limosna, como Buitrago, amenazando; el colectivo y el histórico, tanto de *VT* como de *DM* ("esto fue el mesmo año que el glorioso emperador formó Cortes"; "Triunfando entró el gran duque de Medina"; "¡Oh, gran Sevilla, / Roma triunfante en ánimo y nobleza!"); el 'real' de Antonio el bárbaro, el único completamente diferente en *PS*.

Nos interesa el caso de Buitrago, pidiendo para las ánimas del purgatorio a los nobles a los que sirve en armas, quienes remedian su hambre por divertirse con él, como con un gracioso, igual que V.M. con Lázaro: cuando se le pide el alma se asusta; en cambio, es un valiente en la batalla. No es, por tanto, ese caballero de Olmedo que hace frente al destino de brujería que, se presiente, le condena ni un don Juan que convida a cenar el alma pétrea de los muertos y se enfrenta a los propios espíritus porque nada le amilana. Por el contrario, nueva libertad cervantina: Buitrago es cobarde y valiente, en la gloriosa resistencia inspirada en la de las plazas de Orán y Mazalquivir, se comporta valeroso, siendo la pesadilla de sus enemigos; Cervantes hace que sus personajes sean narrativamente nuevos, complejos, vivos, no de vida literaria, sino pseudorreal; no son personajes planos sino contradictorios, se contradicen como seres polifónicos, con varia opinión: seres vivientes.

En la figura del pregonero Lázaro se hallan quintaesenciados, *in nuce,* los personajes que después se desarrollan, tanto el soldado como el valentón del *VT*, siendo los demás una revisión del tema con suma, resta o profundización de otros de sus caracteres que estaban esbozados sin desarrollar en *LZ:* lo teatral (*GE, GC*), la realidad sin ironías (*PS*), la crónica histórica (*DM, VT*), etc., sin olvidar su tendencia, a veces, mendicante ni su indumentaria que marcan su afán de medro y ascensión social. Entre su tercer amo, el hidalgo, y él mismo dan a luz al bravonel, la guarda cuidadosa, pasando por el 'gracioso' Buitrago, hasta concluir en un personaje 'hecho de realidad', Antonio el bárbaro. Si bien Lázaro, en una primer vistazo parece más humilde y alaba las cortes y grandes regocijos, como el soldado que exalta el túmulo, una mirada más atenta, dirigida tanto a él como a su tercer amo, nos desvela que también atesora al valentón; como este, esgrime el tono socarrón y el vacuo reto: "…juraré sobre la hostia consagrada (…) Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él. Desta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa". "¡O si supiesses, moço, qué pieça es ésta!"[117].

Tres cuestiones aparecen como claves del estilo o método cervantino de trabajo. El primero de ellos,

115 *PS,* p. 1007.
116 Op. cit. p. 779.
117 *LZ,* respec. pp. 247 y 199.

evidente con un simple vistazo a las tablas: la constante y continua intertextualidad, tanto externa, con géneros y obras contemporáneas a su creación, como internas, con sus propios textos. Los personajes de unas obras dialogan, contradicen, complementan y aun completan las acciones de los personajes de otras. Parece como si obedecieran a un solo guión que se ramifica con distintas acotaciones o posibles desarrollos. Acontece un diálogo abierto y permanente, como si los propios protagonistas de la escena tuvieran noticia de sus trasuntos y se afanaran por parecerse o distinguirse, por ampliar las posibilidades de la escena en distintas direcciones, como si su parentesco y comunicación con los otros valentones les aconsejara una decisión diferente, dentro de su nuevo texto y su nueva oportunidad. Cada expresión formularia, juramento, gesto bravucón, establece el contacto entre los textos; la utilización de las mismas palabras en la amenaza, en su resultado, incluso, la desviación de la respuesta general provoca un mutuo y múltiple coloquio, una conversación llena de anzuelos que atrapan detalles de unos y otros, como miscelánea de pequeñas retículas pertenecientes a una red superior.

La segunda, la palabra ajena, la polifonía de voces 'otras', contrarias, incluso, enemigas que laten en el texto, resuenan aquí con fuerza. El valeroso soldado de Lepanto llevaba años peregrinando por las ventas y pueblos de Castilla y Andalucía, como para no conocer las voces de personas contrarias y aun diferentes, más cercanas a la taberna que al ideal soldadesco. Las escenas de los valentones son un enfrentamiento entre personas y palabras, requisito bajtiniano de una polifonía verdadera, en la que se otorga un lugar principal a Cervantes como antecedente carnavalesco y renacentista, junto a Bocaccio, Rabelais o Shakespeare; no obstante, sin considerarle 'auténtica polifonía', en la acción de sentir y presentar la palabra del otro, la palabra ajena desde dentro, dado su carácter pionero que prefirió abandonar la plaza rabelaisiana, carnavalesca y polifónica de la primera parte de *El ingenioso hidalgo* —donde el error o la equivocación forman parte indisoluble de los hallazgos de la creación polifónica que, aunque imperfecta y no equilibrada, está llena de vida—, ante la nueva forma narrativa emergente, más perfeccionada y estructurada, donde todo adquiere sentido integral, como en la *Segunda parte,* la novela moderna, sin embargo, polifónicamente menos ventajosa, porque el autor, como ulterior demiurgo, se hace dueño del texto frente a sus personajes. La superioridad del 'hombre-idea' de Dostoievski, por cuya carencia se excluye, a nuestro juicio demasiado rápidamente, a Cervantes[118], no nos debe ocultar que, detrás de los duelos por tratamientos, limosnas exigidas, retos aparentemente disparatados, tanto en los valentones como en otros personajes, en todos los casos subyace omnipresente 'el honor', 'la honra' y nobleza de sangre, honor de clase, de patria, de título nobiliario, esencial en este episodio apicarado de los siglos de oro. Su componente sociopolítico e ideológico de 'hombre-idea' es evidente.

De los cuatro rasgos enunciados desde un principio, el valentón, el caso, el rey y la dialéctica, sigamos repasando los dos últimos. Una de las cuestiones principales, como hemos advertido, es su naturaleza conversacional, interdiscursiva, que se explicita en su devenir dialéctico de contrarios: cobardía-valentía, historia-vida personal, triunfo-fracaso. Más concretamente, la de las burlas veras, la cumbre de toda buena fortuna en el mayor de los deshonores. Con los valentones encontramos este tipo de ironía en la que se afirma victoria, cuando se está dando a entender la más rotunda y vergonzosa de las derrotas. Las figuras regias o nobiliarias que presiden, que prestigian con su autoridad la alabanza, son cuestionadas por su sola presencia contrastiva junto al personaje y hechos miserables; pues, si son autoridad, tienen poder para cambiar el estado de las cosas, luego son consentidores. Y, en cualquier caso, conceden 'salir' en el mismo retrato que el pordiosero, aunque sea por afán del último. Los diversos fracasos: el del criado en la cima de sus oficios, pregonero cornudo y contento, que reta al universo toledano para luego no hacer nada; el del bravonel que amaga y se vuelve; el de Buitrago que de cien almas y cuerpos no dará una; el de la procesión de cofradías en julio para entrar en Cádiz arruinada; el del opulento simulacro de cartón del túmulo que representaba la piedra de El Escorial, a la muerte del rey Felipe II, en la miserable y al tiempo acaudalada Sevilla… Fracasos que pueden ser militares e históricos, personales, ficticios, pero siempre disfrazando en una alabanza de triunfo, cuando se quiere comunicar lo contrario.

Cervantes utiliza el mismo mecanismo, colocar la misma gloria excelsa del Imperio en el caudal de una boca inadecuada: los labios de un personaje indigno; utiliza la misma burla irónica de esa foto fija de unos personajes menores, valentones y soldados en ambiente de taberna. En casi todas estas escenas repite la fórmula del *Lazarillo*, vuelve a usar su mecanismo: mostrar la dialéctica de contrarios, para que, y no solamente por el tono, se nos haga claro lo evidente y sospechosa la alabanza. Lo realiza con sutiles matices de diferenciación en varios de sus textos.

Tanto en el *Lazarillo* como en sus epígonos tenemos dos realidades: una a la vista y otra escondida. Esto

---

118 En detrimento de Dostoievski, lo cual se debe, claramente, a su cercanía cultural y cronológica con el novelista ruso, así como por una lógica mayor distancia con el autor de Alcalá; el propio Don Quijote nos parece, claramente un "hombre-idea". Consultar *Problemas de la poética de Dostoievski,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

no será evidente en *GC, GE, BV* y *PS;* a no ser que unos y otros oculten algún motivo trasgresor, que sirve de mofa o burla, que se critica, o sobre el que se ironiza (la concertación de matrimonios en *GC,* la superstición de los soldados valientes que se asustan del más allá en *GE*, la situación social de los excombatientes que regresan de la guerra, como nuestro autor, y se ven metidos a pícaros en *BV,* etc.; ¿cuál podría ser la crítica en la escena del *PS*?; tal vez, el mundillo de corros y mentideros de hidalgos, donde las armas acuden por pendencias de honor más bien poco honrosas; incluso la autocrítica de una conducta irreflexiva y joven del que, por tirar rápido de espada, acarrea una vida de destierro).

Uno a uno, de nuevo, con el *Lazarillo* tenemos dos grandes figuras, dos personajes humildes y dos grandes fastos: uno de Cortes, otro de honras fúnebres, un tercero de ciudades liberadas; uno, de supuestos regocijos, otro, de la tristeza de los pésames, el tercero de la Cádiz rota (unos y otros ambiguos: Cortes, tal vez, escandalosas; funerales, quizá, liberadores). También el gran triunfo vano del de Medina o la bravucona obstinación de la guarda que concluye claudicante con "acepto, me allano". Estos valentones, especialmente *VT* y *LZ*, levantan la voz para ensalzar al "victorioso Emperador", "triunfante en ánimo y nobleza", en el marco de "esta insigne ciudad de Toledo"[119], como la "gran Sevilla" o como otra "Roma triunfante", donde así mismo "triunfando entró el gran duque de Medina"; y así se admira y espanta esta grandeza de Cortes, de túmulo de cartón piedra, hueco edificio, máquina teatral, "que diera un doblón por describilla", —¿tal vez, por contar cómo es por dentro?—; "cada pieza vale más de un millón" y, claro, "que es mancilla" gastarse una fortuna en esa "máquina" y, después de apenas "catorce o quince días", o veinticuatro si fuera preciso, "que esto no dure un siglo" (aunque el escándalo lo hizo perdurar un mes, pues nadie tuvo ninguna prisa por desmontarlo, tras los sucesos de la catedral); lamentando que no se sume a "la gloria donde vive eternamente". Y, tras la reverencia, la hipérbole exagerada del túmulo, apostar como en una taberna o casa de juego, porfiar en una mesa de trucos, "que el ánima del muerto" (¿por qué no designar así a un rey?) acudirá a contemplarlo; llegar, en la ponderación, a decir que el propio espíritu del emperador abandonará su santo sepulcro real (el auténtico mausoleo admirable y, más aún, su paraíso celeste), el alma abandonará el santo descanso "por gozar de este sitio" —de la maqueta que lo reproduce—, para contemplar una imitación, un simulacro de la auténtica sepultura. Y la irreverencia del verbo 'gozar'[120], con su acepción de placer carnal, en mitad de un sepelio para el espíritu, utilizando el verbo para referirse al alma del emperador. Jurar "por la hostia consagrada", "¡por ocho santos!", poner juntos el cuerpo mortal y la divinidad: "¡Cuerpo de Dios conmigo!". Juramento y blasfemia, sacrilegio nefando, mezclados en hipérbole con el lance retador.

Prosigamos con la madeja. Aquí está la ironía, pues sin decir queda dicho, mas miente quien lo diga; para luego, vano alarde, desafiar al aire, retar al viento, calarse el sombrero, echar mano a la espada, sacarla de su vaina no más de cuatro dedos, mirar en derredor entre pendenciero y torvo, malencarado pero como si no quisiera ver, tan al soslayo que soslayada y, aun, excusada queda la amenaza, para salir corriendo y, por lo tanto, irse y no hacer "nada". "Desta manera no me dizen nada, y yo tengo paz en mi casa"[121].

La voz periodística de narrador, voz de cronista neutral y objetivo se distancia, recupera el fiel entre los dos platos opuestos de la balanza, describe lo que sucede a continuación. La máquina teatral, la tramoya tras de la manta en que teje Cervantes su artificio, es una especie de bomba cuya espoleta irónica se encuentra a punto de estallar mostrando la realidad en toda su crudeza y, por evitarlo, sustituirla por un divertimento amargo pero lúcido. Bomba, máquina, simulacro, tramoya de los teatros con truenos que estallan, (*¡Voto a Dios…!*; *¡Por Jesucristo vivo…!*; *Apostaré que el ánimo del muerto…*; *¡Por Santo Nuflo!; ¡Vive Dios…!*) cohetes que explotan y toda una parafernalia de atambores y chirimías que luego quedan en puro montaje de comedia, pura farsa, espectáculo entremesil, con su ambiente de taberna, sus voces, su fin de fiesta rufianesco, (*y quien diga lo contrario, miente; caló el chapeo…*) con corta galería y desfile de personajes (soldado, valentón, bravonel, guarda, sotasacristán) y no acabar entonces el entremés o el soneto, sino que se prolonga en fin de fiesta o estrambote para que veamos la tramoya tras de la manta, cómo baja el telón para que se retiren los actores, cayendo entonces en la cuenta de que lo que hemos presenciado es otra *máquina insigne:* es decir, otro simulacro cobijado bajo su signo, un artefacto, en este caso un túmulo de cartón, un imperio entero que gasta hiperbólicamente 'millones' y 'doblones', mientras el pueblo se muere de hambre; que organiza exequias fúnebres de gran riqueza que le exigen al pueblo un riguroso luto, sin considerar el alza de los precios de la tela negra, la inflación que provoca durante meses en el comercio textil de Sevilla; una demostración más

119 Op. cit. p. 247.

120 ALM, p. 113. No olvidemos que estamos en medio de la catedral y los juramentos, así como el amago de pelea pertenecientes al contexto de la taberna, son exhibidos aquí como si fueran oportunos, desvelando otra nueva anomalía artística, irónica que nos proporciona nuestro "raro inventor": el disparate asimilado e integrado, como suceso cotidiano con apariencia de pertinente.

121 *LZ,* p. 247. No obstante, tanto Buitrago como Antonio el bárbaro se comportan.

del glorioso imperio, el del insigne emperador ("bueno en vida, bueno en muerte") que, como la gloria, custodia un tesoro legendario ("en el cielo lo escondías"[122]) para no legarlo a sus súbditos y herederos, sino las deudas, 'la total ruina'[123]. "**Esto** ocurrió" (el hambre, la astucia, la doble verdad, la degradación, el *ménage à trois*), "el mismo año que el emperador reunió Cortes".

Situémonos en Sevilla, en el marco de 1598: en 1597 tuvo lugar la tercera gran bancarrota de Felipe II; y Miguel de Cervantes, al no poder hacer frente a la cantidad que se le reclamaba por el ejercicio de sus funciones como recaudador, permaneció varios meses encarcelado en la ciudad, desde el 6 de septiembre hasta entrado el mes de abril de 1598 por arbitrario decreto del juez Gaspar Vallejo[124]. Esto quiere decir que cuando el túmulo fue erigido, Cervantes 'supuestamente' estaba recién salido de la Cárcel Real de Sevilla. No es, por tanto, el estado de ánimo de un soldado pleno de agradecimientos, de "seriedad" e "hidalguía", en el sentido de fidelidad sin objeciones al gobierno de aquel reinado, cuando había sufrido el encierro por las arbitrariedades de los mecanismos de la hacienda pública y la justicia que hacían prevalecer sus rigores (realmente, "la cantidad que debía era muy poca"[125]) frente al desgobierno general de aquellos que padecían sus extremos. Sus años de soldado, su cautiverio y dedicación como funcionario, apenas habían tenido recompensa. Sólo la literatura que él mismo pergeñaba con la que pudo aspirar, de modo discreto pero sincero, a modificar la realidad. Como en las bravatas y amenazas de los valentones, Cervantes contempla un mundo en el que se admira el vano alarde, se premia la incompetencia, se desprecia el verdadero valor y sólo se tienen en consideración las amenazas, fanfarronadas y lisonjas. Frente a este estado de cosas, defiende la intervención en materia bélica, pronuncia su propia afirmación de ***lo que*** debiera ser la realidad, una exhortación ética a la acción histórica: como en la *Numancia*, como en la *Galatea,* en las canciones de la Armada, *El trato* o *Los Baños de Argel.* Los fracasos de la flota contra el inglés, los cautivos que aguardan inútilmente una liberación militar, la balanza política inclinada al lado de Portugal, demandaban nuevos destinos, merecían aguardar otras respuestas, plenas de contenido, distintas de las hueras. Porque la respuesta vacía, de 'vana-gloria' es, en algunos casos, tan documentadamente real como puedan serlo los sucesos históricos recogidos por las crónicas (así *DM, VT*).

El propio don Quijote, aunque su naturaleza orate no nos deje llevarlo a cabo sin las adecuadas objeciones, cuando se le presenta el tema histórico, militar y literario de la amenaza del Turco, profiere comentarios de una especie *sui generis* de valentón:

> —*¡Cuerpo de tal!* –dijo a esta sazón don Quijote–. ¿Hay más, sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España; que, *aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir* entre ellos que *solo bastase a destruir toda la potestad del Turco*? (…) ¿Por ventura es cosa nueva *deshacer un solo caballero andante un ejército de docientos mil hombres, como si* todos juntos *tuvieran una sola garganta, o fueran hechos de alfenique?* (…) Pero Dios mirará por su pueblo, y deparará alguno que, *si no tan bravo como los pasados* andantes caballeros, *a lo menos no les será inferior en el ánimo*; y Dios me entiende, y *no* digo *más*.[126]

Evidentemente la locura de don Quijote, lo es de la andante caballería y no de tabernas y valentones. Y, no obstante, aunque, con buen criterio se puede objetar su locura caballeresca (de hecho arremete contra

---

122 Francisco Collado cuenta en su *Descripción del…,* p. 217, como el túmulo es adornado con inscripciones prendidas con alfileres, como era la costumbre: "Algunos otros versos se pusieron sueltos, y unas décimas que compuso Miguel de Cervantes, que, por ser suyas, fue acordado de ponerlas aquí. Síguense"; e incluye las décimas de las que citamos ambos versos.

123 La expulsión de las clases medias formadas por cristianos nuevos (judíos y moriscos, comerciantes, agricultores, especialistas y burgueses adinerados) es una de las razones socioeconómicas más importantes en el declive de la economía española de los siglos de oro.

124 Astrana Marín, *Vida ejemplar…,* pp. 237-242.

125 Ídem, p. 238-9. "El encarcelamiento por deudas, aun de las más mínimas, era entonces muy corriente, y tan absurdo, que con razón desapareció de los códigos modernos. Y Miguel, en puridad, ni siquiera estaba preso por deudas, sino por su resistencia a liquidar el resto de una comisión de que le resultaba un pretendido alcance". Al parecer Cervantes «envió una súplica a Su Majestad. Desconócese este documento, aunque sus términos principales colígense de la respuesta del Rey. (…) Halló el Rey, naturalmente razonable su súplica, y en Iº de diciembre envió nueva provisión al juez Vallejo, aclarándole bien, que Cervantes sólo tenía que rendir cuenta de 79.804 maravedís [de los 2.557.029 que se le pedían de fianzas] pues lo demás estaba cobrado. Así, le mandaba que, dando Cervantes "fianzas legas, llanas y abonadas *a vuestra satisfacción*" de que dentro de 30 días iría a la Corte a dar su cuenta y satisfacer el alcance que se le hiciese, y no haciéndolo, "sus fiadores pagarían de contado los dichos 79.804 maravedís (2.347 reales) que parece debe", le soltara de la cárcel, pues no estaba preso por otra causa». Tanto los deficientes funcionamientos de estas comisiones recaudatorias, la negativa de nuestro autor a pagar lo que no debía, como la abusiva interpretación de los términos 'a vuestra satisfaccion' de la misiva real fueron los auténticos responsables de la prisión de Cervantes y su estancia sevillana durante estos meses.

126 *Q2,* p. 540. Las cursivas son nuestras. Existe otro "y no digo más" del episodio del yelmo de Mambrino en que comentan el de los Batanes, que lleva elíptico un "¡Voto a Dios!" que no llega a ser pronunciado. *Q1 FSA-ARH,* p. 197, n. 8.

molinos y fuerzas superiores), sin ser un valentón, se sirve de la fórmula de estos: ahí tenemos la hipérbole "uno contra
doscientos mil", la carnavalización y cosificación de los soldados como si "fueran hechos de alfeñique", especie de pasta de azúcar o mazapán; de nuevo tenemos blasfemias, "¡cuerpo de tal!", con 'Dios' delante, formas condicionales, amenaza de violencia y muerte "como si todos juntos tuvieran una sola garganta", 'braveza de ánimo' y resultado vacío que concluye con la rotunda, "y no digo más", de claro parentesco tanto con "nada más" como con "nada". Cervantes se inclina por el humor, una sonrisa más renacentista aunque con ciertas sombras del barroco; pero triunfa la ironía inteligente sobre la sátira negativa demoledora. En Cervantes, siempre hay vida.

La clave final de esta ironía es la relación ficción-realidad y los juegos especulares que propone el texto, tambaleando nuestro mundo conocido, haciendo que el lector dude cuál es el mensaje y cuál su sitio frente a él. Supone un intento, no de cerrar definitivamente la obra a nuevas interpretaciones, sino de abrirla, ampliar sus posibilidades. Consideramos que el *Lazarillo* abrió el texto literario que Cervantes tenía entre las manos como una navaja de explorador multiusos que nuestro mayor prosista acabaría por utilizar para su *Quijote.*

Cuando leemos los textos creyéndolos de lectura fresca y transparente como el agua, notamos un extraño sabor de fondo, los "meneíllos" y "el tonecillo" a que se refería Covarrubias. Seguimos hablando de aquel soldado recién liberado, que labra sus mejores hazañas de armas con las letras que escribe. Cervantes puso su entendimiento sobre la ironía de Lázaro. Fue él, auxiliado por un mozo de ciego quien, mezcló la fuente de los veneros con el oscuro líquido de las tabernas. Ésta es la profunda lección que Cervantes aprende del *Lazarillo*, esta ironía lúcida, amarga y serena, que mezcla las aguas veras con las burlas vinos. El fermento, ese vitalismo a la vez humanista y bribiático que caracteriza su poética. A partir de él se han tenido que hacer lavatorios en algún pilón con los textos para poderlos elucidar, para restañar la fluencia de tantos duelos que el raro poeta concita por sus asendereadas derrotas. Prototipo, fulgor y muerte, en inundada dispersión de charcos y regatos, de los que fueron bebiendo las narraciones contemporáneas para concluir en nuevas marismas y humedales. Hemos visto que el *Quijote* no está solo. Pero la maduración de estos elementos que inició el *Lazarillo* iría mucho más allá de los límites de unas reducidas escenas de valentones, para culminar magistralmente en *El ingenioso hidalgo* y, a su través, en la novela del siglo XX.

San Sebastián de los Reyes, marzo del año 2002.

Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa

Luigi Motta

> "Y como Alejandro Sawa, ciego, no inspira temor como antes, los que eran sus amigos le olvidan, y sus enemigos, ya que no pueden negarle, pretenden cobardemente borrar su nombre de la historia de la literatura española contemporánea."
>
> Prudencio Iglesias Hermida

Ormai dimenticato da molti anni, Alejandro Sawa ritornò in auge nella Spagna letteraria del primo quarto del secolo scorso grazie a Ramón del Valle-Inclán che dalle sue gesta e virtù trasse spunto per il protagonista di *Luces de Bohemia* con cui lo scrittore galiziano inaugurava i famosi *esperpentos*. Se nel periodo nel quale l'opera di Valle fu data alle stampe non fu immediato collegare il *bohemio* Max Estrella col sivigliano dall'eloquenza forbita, la formidabile memoria e un disdegno per tutto quanto avesse a che fare col filisteismo borghese, oggi grazie soprattutto agli studi di Zamora Vicente [1968-9] e Phillips [1976] e alle riedizioni di alcuni testi non rimangono più dubbi nel collegare il personaggio principale della *pièce* valleinclaniana con lo scrittore che trascorse parte della propria esistenza a Parigi e si distinse negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo per un ruolo da primo attore nelle *tertulias* madrilene.

Alejandro Sawa

Non sono sufficienti i numerosi attestati di stima che Don Ramón non lesinò durante il tratto di vita trascorso congiuntamente, né i ripetuti tentativi di sollecitare aiuti economici per l'amico ormai cieco e povero da molti anni e nemmeno i concreti interventi per pubblicare postumo l'ultimo scritto dell'andaluso per giustificare una scelta che nel caso in questione non potrà mai essere definita casuale o improvvisata: è, in effetti, sorprendente che chi si è così avvicinato all'esistenza di Sawa tanto da comprendere come non potesse essere che lui l'ispiratore di Valle, non si sia con altrettanta sagacia posto la più semplice della domande: perché proprio Sawa, perché non Gómez Carrillo, Pedro Gálvez o Ernst Bark tutti esponenti di quella stirpe di scrittori che vissero tutti i tipi di *bohemia* immaginati da Murger? Cosa, in altri termini, l'autore di *Luces* vide che ancora adesso la critica non ha intuito? È nell'intento di suggerire alcune soluzioni possibili ai quesiti proposti che ci si accinge a delineare quei tratti della personalità artistica che uniti e non distinguibili da quelli vitali caratterizzarono questo illustre sconosciuto delle lettere che come si dimostrerà recava in sé peculiarità tali da renderlo degno dell'elezione di cui fu fatto oggetto.

Alejandro Sawa nacque a Siviglia e non a Malaga, come per molto tempo si è affermato, il 15 marzo del 1862 [1] . La discendenza ellenica da parte di padre lo seguirà nei tratti e negli atteggiamenti come molti suoi contemporanei ricorderanno; ne è esempio la descrizione di G. P. Arroyo - che con lui frequentò il Seminario di Malaga [v. Correa Ramón 1993;18-9] dove l'andaluso acquisì quella solida formazione classica che lo sosterrà durante l'intera creazione letteraria - che ancora nel 1901 denota un tipo di linguaggio ampiamente influenzato dai trascorsi stilemi del determinismo naturalista: "Hijo de padre griego y de madre sevillana, Sawa no pudo sustraerse á las influencias que aportan estos elementos de herencia psíquica; tiene en su sangre el carácter aventurero y el temperamento artístico que caracteriza la raza helena y la imaginación soñadora, oriental, de los andaluces; en él hay sueños de artista, amor á lo desconocido, ansias indefinibles [...]" [Arroyo 1901;3]. Agli

anni giovanili risale il primo scritto, *El Pontificado y Pio IX. Apuntes históricos*, un libretto di sole cinquantacinque pagine in difesa del pontificato di Pio IX che se non considerato nell'ottica di un esempio di retorica applicata e come una delle prime prove di quell'iconografia personalizzata riguardante personaggi letterari e non, assimilati da una condizione quasi titanica di *extemporáneos*, che caratterizzerà la prosa degli ultimi anni, potrebbe quasi far pensare ad un'incoerenza intellettuale rispetto agli scritti della maturità, quasi sempre a forti tinte anticlericali [cfr. Allen Phillips 1976;46-7]. Negli anni 1877-78 frequentò i corsi di Diritto romano e di Letteratura Spagnola iscritto alla facoltà di Diritto dell'Università di Granada [2] .

Alejandro giunse a Madrid nel 1881 accompagnato dai fratelli Manuel, Enrique, Miguel ed Esperanza. Frammentarie e scarse le notizie che li riguardano: i fratelli Sawa, "los jinetes del Apocalipsis" come li definì Pio Baroja [1948;990], condussero una vita misera e stentata, non disgiunta da eccentricità e anticonformismo. Miguel fu giornalista e scrittore di certa fama e diresse per molti anni il settimanale satirico *Don Quijote* dove collaborò anche Alejandro. Alla morte di quest'ultimo si trovava a La Coruña in qualità di direttore del quotidiano locale *La voz de Galicia*. Enrique, il più giovane, tentò di arginare la penuria economica della famiglia intraprendendo un'attività commerciale che però non diede i frutti sperati. Di Manuel si ricordano le abitudini e le frequentazioni notturne dei caffè letterari, mentre nulle sono le notizie riguardanti Esperanza.

All'arrivo nella capitale questo il ritratto che ne fece l'amico Luis París: "Alejandro Sawa presentaba, cuando comenzó á darse á conocer en Madrid, todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos de la naturaleza, rebuscador de la paradoja y de la hipérbole, capaz de dejarse matar por una metáfora de grande espectáculo [...]." [s.d.;26-7]. Il primo periodo madrileno fu prolifico dal punto di vista letterario e come Sawa stesso affermò [«Juventud triunfante: autobiografías» 1904;10] "En poco más de dos años publiqué, atropelladamente seis libros, de entre los que recuerdo sin mortales remordimientos, C*rimen legal*, *Noche*, *Declaración de un vencido* y *La Mujer de todo el mundo*". Le altre due opere non menzionate sono i romanzi brevi *La Sima de Igúzquiza* (1888) e *Criadero de curas* (1888). L'elenco non corrisponde però all'ordine cronologico in cui vennero pubblicate che è, invece, il seguente: *La mujer de todo el mundo* (1885), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887) e *Noche* (1888).

In *Iluminaciones en la sombra* Sawa scrisse: "Visto a través de casi catorce años de distancia, aquel 1 de mayo de 1890 en París se me aparece como una hermosa aurora boreal seguida de largos días crepusculares" [*Iluminaciones en la sombra* 108], affermazione che segna l'inizio di quel periodo fondamentale della sua esistenza artistica che per circa sei anni lo vide frequentare la capitale francese e venire a contatto con quanto di più innovativo in campo artistico si potesse cogliere sul finire dell'Ottocento. Esiste anche una cronaca sotto forma di corrispondenza epistolare, autografa e olografa, indirizzata a Ernesto Bark e datata 1 agosto 1890 [Bark 1890;2], che prova in maniera inconfutabile la presenza dell'autore a Parigi. A quegli anni sovente farà riferimento nel corpo di articoli pubblicati su periodici e riviste letterarie una volta di ritorno a Madrid. Non è noto come egli si mantenesse, anche se è ragionevole supporre che abbia collaborato [cfr. Sojo 1893;1] con alcuni giornali dell'epoca come *La Plume*, *Le Chat noire* o *Mercure de France*. Nelle necrologie apparse su *La Ilustración Española y Americana* [Anonimo 1909e;155] e su *ABC* lo si ricordò oltre che per *Declaración de un vencido* soprattutto in quanto "[...] tradujo varios trabajos literarios de los hermanos Goncourt" [Anonimo 1909a;11], notizia della quale non si è sinora trovato alcun tangibile riscontro. Senz'ombra di dubbio ben accetto nell'ambiente letterario parigino, frequentò poeti ed artisti facenti parte dell'allora nascente movimento simbolista. Prova di quanto affermato è l'inserimento del ritratto e la menzione del suo nome sulle pagine della rivista *La Plume* [Anonimo 1892a; 284] dove lo si cita fra "coloro che con la loro presenza hanno onorato" le riunioni culturali - le *soirées* - della rivista stessa, fra il 1889 ed il 1892. Sempre ne *La Plume* testimoniano che egli partecipò al banchetto che alcuni giovani poeti organizzarono il 17 giugno del 1893 in onore di Victor Hugo [Anonimo 1893a; 323]. Come riporta il *Mercure de France* [Anonimo 1893b; 185], il giornalista viennese Hermann Bahr lo aveva intervistato per il Deutsche Zeitung: secondo quanto appare nella rubrica «Journaux et Revues» i romanzi naturalisti dello scrittore spagnolo - *La Femme de tout le monde, Crime légal, La Déclaration d'un Vaincu, La Nuit* - erano già conosciuti in Francia, anche se non ancora tradotti, "mais cela ne tardera guère" [3]. Sempre sulla stessa rivista si menziona il nome di Sawa tra i partecipanti alle esequie del poeta Albert Aurier avvenute nel 1892 [Anonimo

Iluminaciones en la sombra, *Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910*

1892b; 276-8].

Le informazioni più attendibili sul periodo francese sono le testimonianze dirette di scrittori che ne condivisero l'avventura; Joaquín Dicenta, ad esempio, nel prologo a *De un periodista* di Ricardo Fuente [1897;12-3] afferma che quest'ultimo "entró en la casa Garnier, comenzó a ganar su pan con desahogo, y allí permaneció tres años [...] sufriendo la férula amistosa de Cerelo, en compañía de Bonafoux, de Estevánez, de Prieto, de Sawa, de una multitud de escritores y emigrados españoles...". Se ne inferisce che Alejandro fece parte di quell'ampia schiera di scrittori e giornalisti spagnoli[4] che vissero del denaro ricavato dalle traduzioni di un dizionario enciclopedico che l'editrice Garnier era in procinto di pubblicare. Anche Eduardo Zamacois [1964;77], descrivendo l'incontro con Luis Bonafoux, ricorda che quegli gli disse: "No piense en Garnier. Yo he reñido con él. Es un avaro. Pero si persiste usted en la idea de suicidarse, busque otro camino. ¿Conoce usted a Gómez Carrillo?... ¿Y a Alejandro Sawa?... ¿Y a López Lapuya?...".

Le parole di Rubén Darío [Sawa 1909;69], giunto a Parigi sulla scia d'attrazione che la città esercitava sui giovani letterati alla ricerca di nuove avventure estetiche, testimoniano la simbiosi esistente tra Sawa e la capitale francese: "Recién llegado a París, por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua.". In altro scritto il nicaraguese aggiunse: "Era escritor de gran talento y vivía siempre en su sueño. Como yo, usaba y abusaba de los alcoholes; y fue mi iniciador en las correrías nocturnas del barrio Latino [...]" [Darío 1950;103]. Fu grazie al sivigliano che Darío conobbe sia Paul Verlaine, che tutti coloro facenti parte della schiera dei giovani letterati, come ad esempio Charles Morice, Paul Vicarie o Jean Moreas, l'autore del manifesto simbolista pubblicato sul *Figaro* del 18 agosto 1886.

La Plume, *anno IV, n° 76, 15 giugno 1892*

L'amicizia fra Sawa e Paul Verlaine risale al primo periodo di permanenza a Parigi. Come riferisce Allen Phillips [1976;83], gli eredi di Sawa posseggono una foto di Verlaine con dedica, datata 21 ottobre 1891; in *Iluminaciones* l'autore afferma [*Iluminaciones en la sombra* 177] di essere proprietario di un sonetto inedito del padre del simbolismo, anch'esso con dedica e datato 10 febbraio 1894. Alejandro Sawa venne più volte deriso da coloro che non giustificarono il suo *modus vivendi* carico di reminiscenze francesi, sia nel modo di parlare che nell'atteggiamento [Azorín 1975;147]; si misero in dubbio le vantate relazioni d'amicizia con i letterati francesi e con lo stesso Verlaine. Fra i più tenaci detrattori vi fu il già menzionato critico Luis Bonafoux, che inveì contro il nostro, attraverso le colonne di *El Español*, in un articolo intitolato «Sawa, su perro y su pipa»; grazie a questo scritto si formò attorno alla figura di Sawa la leggenda del bacio di Victor Hugo: secondo Bonafoux, infatti, dopo aver ricevuto un bacio sulla fronte da parte dell'autore di *Les miserables*, Sawa non si era mai più lavato il volto. Dopo un iniziale e giustificato risentimento nei confronti del critico, Sawa ironizzò sull'accaduto, come riferì in questi termini Eduardo Zamacois: "Víctor Hugo me acarició los cabellos. ¡Qué la felicidad - exclamó profético - deshoje sobre tu cabeza las «*grosas*» fragantes del Amor y del Éxito»...Y me besó en la frente. ¿Queréis creer que, no obstante ser yo un niño, desde aquel día, *paga mejog* conservar el beso *del dios*, me negué a lavarme la frente? Después supe que mi hermano Miguel, que es un vulgar, me la limpiaba, cuando yo *dogmía*, con la esponja húmeda..." [1964;170].

Il testo dell'articolo di Bonafoux [1909a;1 e 4] fu ripubblicato alla morte del *bohemio* sull'*Heraldo de Madrid*, con annessa la successiva replica; nonostante l'aggiunta di alcune parole di scusa per la commemorazione del collega appena defunto, non si propende a credere ad un reale pentimento, in quanto nel giugno dello stesso anno egli così scrisse, riferendosi a Sawa, nella propria biografia *De mi vida y milagros*: "Luego vino a París, donde trabajó poco o nada, pero volvió a Madrid de genio, y de ese pedestal - *pour rire* -. Su principal ocupación en París fue admirar y venerar la musa de Verlaine ...Alejandro Sawa resultó un tonto con talento o un talento con muchísimas tonterías. Una de sus monomanías era que le confundiesen físicamente con notables escritores de Francia, y se dijese que había vivido en intimidad con ellos; que cuando estuvo en París se

desayunaba con Richipin, almorzaba con Anatole France, cenaba con Pobbèe, y dormía con el *pobre Verlaine*." [1909b;s.p.].

Nel 1896, anche a seguito della scomparsa di Verlaine, morto nel gennaio dello stesso anno, Sawa decise di ritornare in Spagna. Dopo essere accorso al letto di morte dell'amico Lelian al quale non riuscì a dare in tempo l'ultimo saluto, così come egli stesso scriverà anni più tardi nella rubrica letteraria de *El Imparcial* [«Hace once años» 1908;2], rimpatrierà portando con se sua moglie, Jeanne Poirier, e sua figlia Helena [v. Phillips 1976;111-2]. Ritornò a Madrid da trionfatore. La fama parigina e l'amicizia coi maggiori letterati francesi che lo precedettero fecero di lui il messaggero del credo simbolista e rappresentarono, anche se per un tempo limitato, una nuova speranza per tutta la letteratura spagnola. Fu tra i primi a declamare versi di Verlaine nella Madrid di fine XIX secolo; Manuel Machado [1913;27-8] così asserì: "Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España, en general otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que las que aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por primera vez en Madrid versos de Verlaine".

Il 21 gennaio 1899 Alejandro Sawa debuttava al Teatro de la Comedia con *Los reyes en el destierro*, adattamento di *Le rois en exil* di Alphonse Daudet; questo dramma, unico approccio alle scene del nostro autore, ebbe secondo le numerose recensioni dell'epoca, un notevole successo, anche se i critici non mancarono di sottolineare l'eccessivo utilizzo di francesismi nel linguaggio [González Aurioles 1899;2, Zeda 1899;2][5]. Gli venne riconosciuta nel complesso la capacità di aver superato alcuni ostacoli non da poco nel mettere in scena il testo di Daudet, soprattutto tenendo conto che la tesi politica che faceva da filo conduttore era stata pensata appositamente per il pubblico francese e non per la realtà spagnola dei suoi tempi. L'aneddoto che si lega all'avvenimento fu la presenza tra gli attori di Ramón María del Valle-Inclán, l'unico a non ricevere alcun elogio per la parte a lui assegnata: "El Sr. Valle-Inclán que tan bien encajaba en el papel de joven decadente de *La comida de las fieras*, no podía adaptarse bien al personaje de *Los Reyes en el destierro*. No ha podido ser otra la causa de aquel desagrado" [Anonimo 1899;3].

Joaquín Dicenta [1899;1] scrisse, a proposito della prima, parole d'elogio, quasi entusiastiche; nel salutare il ritorno di Sawa alla letteratura "Pues bien, hermano, el triunfo tuyo es de todos nosotros, de todos los jóvenes", si rivolse all'amico sottolineando "Llegas a tiempo. Tú y tu obra hacéis falta, ¡mucha falta!". Purtroppo, il tanto agognato rientro alla scena letteraria non avvenne, o almeno non in quei termini da molti auspicati. Sawa non rimase comunque del tutto in disparte rispetto a quel mondo che lo reclamava: Ernesto Bark [cfr. Phillips 1976;92] lo ricorda, insieme al fratello Miguel, quale assiduo frequentatore della redazione dei periodici *Germinal*, allora diretto da Joaquín Dicenta, e *Progreso*, che attraverso la figura di Alejandro Lerroux era una diretta emanazione del movimento *germinalista*. Pérez de la Dehesa [*Ibidem* 93-4] attesta in *El grupo "Germinal": una clave del '98* che attorno alla figura di Joaquín Dicenta si raccolse un gruppo radicale di matrice socialista, al quale si affiliarono i personaggi che già avevano fatto parte di *gente nueva* e quindi i vari Sawa, Bark, Fuente, Palomero, Paso, Delorme, Frollo, Zamacois, etc.

Alejandro Sawa era da tutti considerato un *bohemio* all'antica, l'ultimo vero bohemio, così ricordato nelle parole di Francisco Macein: "Estamos en frente del verdadero tipo bohemio. La vida de Alejandro Sawa recuerda, bajo este aspecto, la de Verlaine, Imbert Galloix y Augusto de Armas en Francia" [1899;398]. In effetti fu realmente rappresentante della *verdadera bohemia*, quella che Aznar Soler [1993;54-7] sostiene non essere "una forma de vida [...] sino una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia", aggiungendo che questo tipo di esistenza "se asume porque no hay arte sin dolor o, como decía Baudelaire, porque arte equivale a *malheur*. La verdadera bohemia se vive como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro sino ocio artístico, culto a la belleza [...] placer del falso azul nocturno. [...] Alejandro Sawa o Valle-Inclán son bohemios esteticistas [...] y experimentan el *mal-estar* de una dura vida bohemia en donde la miseria y el hambre no son apelaciones

retóricas sino vivencias cotidianas".

Per tornare a quanto affermato inizialmente circa la vicinanza intellettuale con Valle-Inclán è indispensabile precisare come quest'ultimo non disdegnasse affatto la compagnia dello sfortunato artista: "[…] gustaba de estar en el mismo diván que ocupaba aquel gran mendigo [...] se creía en compañía del rebelde literario [...] y sentía más dibujada la verdad de su credo. [...] Sawa imbuyó en Valle-Inclán la idea de que en la miseria pura con atisbos de lo poético hay algo muy grande que no tiene que ser secundado ni por el acierto ni por el éxito" [Gómez de la Serna 1959;39-41]. Sawa dal canto suo partecipava spesso alle riunioni letterarie che si tennero nel Nuevo Café del Levante tra il 1902 e il 1914, dove la figura di maggior spicco tra i partecipanti fu proprio quella di Don Ramón, come ricorda Fernández Almagro [1966;106-7].

L'autore degli *esperpentos* non abbandonò Sawa nemmeno negli ultimi istanti della sua esistenza; sarà lui, infatti, a comunicare la notizia del decesso a Rubén Darío, tramite la seguente missiva [Álvarez Hernández 1963;70-1]:

> Querido Darío:
> Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer.
> Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones.
> El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal*, le volvieron loco en los últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso.

A differenza del rapporto d'amicizia consolidato con l'autore di *Luces de bohemia*, quello creatosi già a partire dal periodo parigino con Rubén Darío andò via via incrinandosi, soprattutto nell'ultimo anno di vita: esiste una fitta corrispondenza tra i due letterati, durante il 1908, nella quale il nostro autore sollecita il soccorso e la presenza dell'amico Rubén, che, a quanto risulta, mai rispose a questi appelli. Neanche la richiesta di una piccola somma di denaro che avrebbe contribuito alla pubblicazione di *Iluminaciones en la sombra* ottenne un cenno. Sawa si vide allora costretto a rivolgersi in termini assai aspri all'autore di *Prosas profanas* con una lettera datata 14 luglio 1908:

> Al señor don Rubén Darío,
>
> ¿Me impulsas a la violencia? Pues sea. Yo no soy ya el amigo herido por la desgracia que pide ayuda al que consideraba como un gran amigo suyo: soy un acreedor que presenta la cuenta de su trabajo.
> Desde el mes de abril hasta el mes de agosto de 1905, yo he escrito por encargo tuyo hasta ocho cartas (de las cuales conservo en mi poder seis) que han aparecido con tu firma en el periódico de Buenos Aires La Nación, en las fechas y con los títulos siguientes:
>
> Abril, "Semana Santa en Madrid"
> 21 mayo, "La cuna del Manco"
> 3 junio, "Alfonso XIII"
> 13 junio, "En la Academia Española el inmortal señor Ferrari"
> 24 julio, "La anarquía española"
> 28 julio, "La anarquía española"
>
> No me has pagado por esos trabajos, como recordarás, sino setenta y cinco pesetas en dos veces. Esos artículos, por su extensión, por ser yo el autor de ellos y por la importancia del periódico donde se publicaron, valen cien pesetas cada uno, aplicándoles una evaluación modesta. Descontadas, pues, las setenta y cinco pesetas recibidas, quedan a mi favor 525, que yo te invito a pagarme en seguida, puesto

que no tengo consideración ninguna que guardarte y que las necesito. No te extrañe que en caso de insolvencia por tu parte lleve el asunto en los Tribunales y dé cuenta a La Nación y a tu Gobierno de lo que me pasa. Yo lo haré todo y lo intentaré todo por rectificar esas anomalías de tu conducta. En cambio, puedes contar con mi más absoluto silencio a satisfacción, sin escándalo a mis reclamaciones. Serás en lo porvenir como un muerto o, mejor, como si no hubieras existido jamás.

Alejandro Sawa [*Ibidem* 68-9]

Continua

Note

[1] Sono molti i letterati ed i critici che danno Malaga come città natale di Sawa; fra questi Dictino Álvarez Hernández [1963; 57]; H. R. de la Peña [1930; 36-7]; Guillermo de Torre [1965; 138]; «Sawa y Martínez, Alejandro», in *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, vol. LIV, pag. 809. Anche nei seguenti articoli, scritti in occasione della morte, gli ignoti commentatori citano Malaga come città di nascita: [Anonimo 1909a; 11]; [Anonimo 1909b; s.p.]; [Anonimo 1909c; s.p.]; [Anonimo 1909d; 3].

[2] Come si evince dalla copia dei certificati di iscrizione all'Università granadina, lo studente di soli sedici anni di età poté frequentare come "libero" i corsi, ma non li terminò, né sostenne gli esami.

[3] Va notato che l'anonimo curatore dell'articolo oltre a fornire un'immediata traduzione dei titoli delle opere, sembra assai certo della loro futura edizione in lingua francese.

[4] Si tratterebbe di Cerelo, Estevánez, Emilio Prieto, Ricardo Fuente, Román Salamero, Antonio e Manuel Machado, Isidoro López Lapuya ed Enrique Gómez Carrillo; cfr. Ricardo Fuente [1897; 12-3]; Nicasio Hernández Luquero [1967; 61]; Eduardo Zamacois [1964; 77].

[5] In realtà Sawa adattò anche un altro testo di Daudet che non fu tuttavia mai portato in scena: si tratta di *Calvario. Adaptación de Jack de Alphonse Daudet*, che con questo titolo fu pubblicato postumo ne *El Cuento Semanal*, n. 187, anno IV, 29 luglio 1910, s.p. Sulla scia del più famoso fratello anche Miguel Sawa, insieme a Dionisio Pérez, adattò alle scene «Safo: comedia en cuatro actos y en prosa», Madrid, S. Velasco, 1906.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Secondo l'opinione di Dictino Álvarez Hernández [*Ibidem*], curatore dell'epistolario del poeta nicaraguense, "[...] no iba a arriesgar el escritor español en esta materia una falsedad tal, que su amigo hubiera podido refutar fácilmente...". Certo è che le parole di Sawa colpirono il bersaglio, visto che Rubén Darío fu tra i pochi letterati del tempo a non presenziare ai funerali del *bohemio*, che ebbero luogo al cimitero civile dell'Almudena; e non si crede sufficiente la sua ben nota idiosincrasia verso il lutto e la morte per giustificarne l'assenza. Quando apparve postuma *Iluminaciones en la sombra*, - grazie al fattivo interessamento di Valle-Inclán - sollecitato da un'esplicita richiesta fattagli da Jeanne Poirier, Darío accettò di scriverne il prologo, come omaggio all'amico defunto e, probabilmente, per tacitare i propri inconsci sensi di colpa. Leggendo fra le righe è lo stesso autore di *Prosas profanas* che indirettamente conferma quanto si va affermando: "Yo soy testigo de que […] en horas de apuros y de escasez, cuando en los periódicos de Madrid no encontraban colocación sus trabajos sino muy de tarde en tarde [...] Sawa tenía que escribir artículos para un lejano país de América" [*Iluminaciones en la sombra* 72]. A conferma riferiamo che nel lavoro di catalogazione dell'epistolario dariano Álvarez Hernández [1963;69] individuò una lettera anteriore al mese di giugno del 1905 dove Sawa alludeva ad un *trabajo* in procinto di consegnare all'amico fatto che denota come la *collaborazione* fosse già consolidata da tempo.

Negli ultimi giorni di vita un'altra disgrazia si aggiunse all'ormai irreversibile cecità che lo affliggeva: la follia. Al riguardo Prudencio Iglesias [1909; 91] scrisse che "El día 18 de febrero del año actual [1909] Alejandro Sawa amaneció completamente loco". Presto sopraggiunse anche la morte, il 3 marzo, che l'amico Zamacois così ricorda: "Murió Sawa «en belleza», sin una contracción en el hermoso semblante, sin una frase torpe ni un gesto feo. Dentro del ataúd y a la luz de los cirios, parecía un mármol. Detalle escalofriante. Un clavo de la caja le había lastimado la sien y de la herida salió un hilillo de sangre, que cuajó en seguida. Ese clavo, sobre el que apoyaste la frente para dormir tu último sueño, ¡pobre hermano!... es el símbolo cruel de tu historia triste" [1964;171-2].

Ricostruendo l'esistenza mortale del *máximo poeta de España* il lettore avrà sinora immaginato di trovarsi di fronte al tipico bohémien spagnolo di fine Ottocento rappresentante di quell'ampia schiera di poetucoli e artisti di seconda fascia, talora dediti al *sablazo* e che non avrebbero sfigurato nella *Golfemia* dei fratelli Quinteros. Certo è che "[...] si a Alejandro Sawa le hubieran dicho que se presentara a unas oposiciones, que optase a un premio, que concurriese a un certamen, que solicitase o aceptase, siquiera, un destino del Estado; que escribiera simplemente, un artículo de actualidad por encargo de cualquier periódico, él hubiera sacudido airadamente su hermosa melena a la Daudet sacándose la pipa entre los labios, hubiera mirado de arriba a abajo a su interlocutor y hubiera escupido en el suelo con el más olímpico de los desdenes, por toda respuesta. No le hubiera importado firmar así su sentencia capital, en una época en que, aquí la muerte natural de un escritor español solía ser rigurosamente de hambre" [Machado 1943;16]. Il ritratto di Machado ne restituisce, è vero, in poche righe personalità e pose da intransigente, ma purtroppo condiziona ancor oggi una riflessione critica sull'intero corpus di scritti, sempre esaminati alla luce di un esistenza tutto fuorché anonima e comunque sempre troppo caratterizzante per essere considerata un aspetto secondario. Mancano così i presupposti che possano giustificare la scelta di Don Ramón.

Sarebbe tuttavia errato oltre che poco proficuo ricercare solo all'interno dei testi sawiani quei motivi che poterono chissà indurre Valle alla ricerca delle ragioni estetiche che gli permisero di individuare nel sivigliano l'unico possibile alter ego per il protagonista del primo *esperpento*; non

verrebbero alla luce sottoponendo gli scritti di Sawa alle consuete indagini metodologiche. Si intende suggerire che qualsiasi esame che consideri separate essenza ed esistenza del *bohemio* non solo sarebbe parziale e inconcludente, ma si rivelerebbe un percorso critico privo di meta. Per giustificare quanto si va esponendo è necessario comprendere cosa rappresentò quel *talento con muchísimas tonterías* all'interno del panorama letterario spagnolo agli inizi del Novecento e come lo si può considerare un precursore artistico che consentì anche a Valle di affrancarsi dai precetti della scuola modernista, proiettandosi verso uno stile compositivo proprio e innovativo. Non si vuol con ciò affermare che senza Sawa non avrebbero visto la luce gli *specchi concavi* e la conseguente rottura di prospettiva proposta dal galiziano, ma certo sì far comprendere come in una sorta di ricerca filosofico-letteraria parallela i due artisti si ritrovarono fianco a fianco nella lotta contro un'ideologia predominante che imponendo indirettamente i modelli compositivi emarginava lo scrittore che non vi si conformava.

E' improbabile che la nascita dei grossi movimenti letterari sia ascrivibile unicamente ad una sorta di generazione spontanea o di evoluzione verso il meglio della letteratura; "[…] es tal crítica fenomenológica la que «se inventa» la idea de que la historia de la literatura no es otra cosa que una sucesión de estilos epocales (Renacimiento, Barroco, Neoclásico, Romanticismo)" [Rodríguez 1994; 262]. Si è convinti che solo attraverso l'esame di quello che sostanzialmente è il ventaglio di possibilità iscritte in un sistema dominante – sia politico, che economico-sociale e, conseguentemente, filosofico-artistico – si possa giungere a verificare la presenza di soluzioni logiche di segno opposto che nella coesistenza cercano di affermarsi quali alternative dialettiche nell'orizzonte culturale e concettuale di un'epoca. Partendo da queste premesse, è necessario esaminare il periodo in cui i due scrittori operarono per poter comprendere come all'interno dell'ideologia borghese, caratterizzante l'intero Ottocento, vari movimenti e correnti artistiche le si affiancarono talora nel tentativo di opporsi, spesso per cercare esclusivamente di colmare e ricucire dal di dentro quei vuoti che ne avrebbero potuto incrinare l'egemonia.

Al ritorno da Parigi Sawa fu il latore del pensiero verlainiano che a sua volta rappresentò la massima reazione, nella linea decadentista parnassiana, degli intellettuali francesi agli stilemi sovrimposti dal pensiero tradizionalista. I simbolisti vissero un'esistenza improntata allo scontro con tutto quello che rappresentava i limiti coatti dell'ideologia post rivoluzione industriale: ogni atteggiamento, l'ostentazione pubblica delle proprie scelte di vita al limite, il sovvertire l'uso dello spazio e del tempo e gli attacchi contro il nucleo familiare che chissà meglio di altri rappresentava il modello imperante, furono dimostrazione di un angoscia interiore avvertita soprattutto nell'impossibilità di trovare mezzi espressivi adeguati. Per parlare di sé l'artista ricercò una sorta di isolamento elitario che lo contraddistinguesse dalla massa e dai filoni letterari di supporto al pensiero cardine del periodo. Non è certo un caso, infatti, che questa minoranza intellettuale fosse formata da tante singole unità che vennero considerate al margine della legalità, se non talvolta fuori, proprio per la scelta di vita isolata dalla famiglia. Riferisce Michelle Perrot [1989;97] a questo proposito che "las instituciones y los individuos célibes - prisiones e internados, cuarteles y conventos, [...] vagabundos y dandies, [...] bohemios y facinerosos - se ven con frecuencia forzados a definirse con respecto a ella [la famiglia], o en sus márgenes. Es el centro y ellos constituyen su periferia"; durante tutto il secolo XIX "la familia burguesa, en concreto, es el blanco de las críticas de artistas e intelectuales - dandis célibes sublevados contra las leyes del matrimonio, bohemia que se burla de las conveniencias hipócritas" [*Ibidem* 269]. Vivere d'Arte - e talvolta morirne - sarà il tratto che più avvicinerà artisti francesi e non che dimostreranno di cercare proprio in essa la via di fuga da una società che tentava di classificare, massificare e controllare anche il libero pensiero [6] . Ciò che contava era *épater le bourgeois*, ovvero assumere pose e atteggiamenti stravaganti - il famoso gilet rosso! - e considerare borghese colui che viveva prosaicamente, che maneggiava denaro, che, in poche parole, "antepone los valores económicos a los artísticos, que carece de sensibilidad, que prefiere la «prosa» a la «poesía» de la vida" [Aznar Soler 1993;58].

La reazione a tutto tondo degli artisti e degli intellettuali francesi si inserisce precisamente nel processo che, in ambito letterario, segnò il passaggio dall'ideologia romantica ai vari movimenti che si avviarono verso una profonda ricerca formale e stilistica. "La lenta degustación de la «fée verte» [l'assenzio] se acompaña de un ritual elaborado que atestigua el refinamiento y que deja suponer el consentimiento en la autodestrucción" [Corbin-Perrot 1989; 586]; anche la deliberata autodistruzione è un segno di quella decadenza bohémien riscontrabile in tutti i simbolisti che nello sfoggiare la loro diversità crearono un modello contrario a quello imperante, "ante todo por su relación inversa con el tiempo y el espacio: vida nocturna, sin horario - el bohemio no tiene reloj - de intensa sociabilidad, cuya escena constituyen la ciudad, los salones, los cafés y los bulevares. Los bohemios [...] viven y escriben en las tabernas [...] por su uso privativo del espacio público" [*Ibidem* 301].

Sul finire del XIX secolo può dunque osservarsi il coesistere di intellettuali e ideologie che nel loro insieme fecero da controaltare logico al pensiero borghese: in Spagna, in particolare, vennero alla luce svariati movimenti filosofici e letterari che, a differenza di altri contesti culturali europei, recarono tendenze tali da farli convogliare in una linea di pressoché assoluta solidarietà col sistema in auge. Sebbene sia più evidente nelle impostazioni culturali del krausismo, nel direttamente collegato sviluppo dell'ideologia massonica, in tutto quel filone di neocattolicesimo nato e cresciuto all'interno della filosofia tedesca e cullatosi sulla metafisica di Leibnitz, Spinoza, Fichte o Schelling, nemmeno nel modernismo può riscontrarsi quel distanziamento ideologico auspicato da chi ne fu rappresentante.

Quest'ultima corrente venne inizialmente esecrata per talune peculiarità che la resero invisa agli occhi degli scrittori realisti: una delle principali accuse mosse alla *gente nueva* da quegli autori che a fatica stavano ricostruendosi un'identità nazionale, oltre che artistica, costretti come furono dal succedersi degli eventi politici di quegli anni, fu quella di *afrancesamiento*; non va dimenticato in questo contesto che autori come Juan Ramón Jiménez espressero una totale identità di vedute fra le scuole parnassiana, simbolista e modernista. Figurarsi in tale clima un Sawa che per meglio pronunciare la *r* alla francese la traspose nel suono fricativo della *j* spagnola! La critica si espresse in una posizione di totale rifiuto più teorico-concettuale che stilistico. Lily Litvak [1990; 113] cita a proposito uno studio che Max Nordau pubblicò a Berlino nel 1892 e che ben presto trovò diffusione negli ambienti letterari spagnoli nella traduzione in francese, nel quale "el autor se propuso probar [...] que la obra de ciertos escritores modernos no era sino el producto de una degeneración mental" [7] . Fu assai semplice per i denigratori della nuova tendenza associare alla scrittura modernista quell'estetismo *décadent* che si esiliava dal mondo concreto ricercando "lo raro y lo exquisito, aislado en un mundo artificial y ultra refinado donde el único valor era el arte" [*Ibidem* 119] [8] .

A parere di chi scrive almeno due furono le valide ragioni, non troppo recondite, che portarono a quegli spietati attacchi nei confronti di letterati come Darío, Valle Inclán o Martínez Ruiz. Innanzitutto, l'interpretazione positivista delle teorie sul genio e sulla criminalità provenienti dagli studi di Lombroso – ne si è scorto un ottimo esempio nelle deduzioni di Max Nordau prima citate – ma anche l'opposizione dei letterati realisti a quella propensione verso gli studi esoterici e d'occultismo che caratterizzò la maggioranza dei modernisti. Va sottolineata l'incompatibilità tra una estetica come quella realista, che si fondava sulla relazione occhio-realtà, o quella romantica precedente, tendente a risolvere il rapporto essenza-esistenza attraverso un processo concreto-astratto, e il pensiero modernista, che riconduceva e salvava l'essere nella forma. La pubblicazione di *L'uomo delinquente* favorì il sorgere in letteratura di uno stile naturalista cosiddetto radicale, o alla Émile Zola, il cui massimo esponente in Spagna fu Eduardo López Bago; le teorie del criminologo italiano furono prese a prestito per valutare *scientificamente* gli scritti modernisti ed i loro autori: "La ideología de viejo cuño, se abrazaba a la del «sentido común». En cierto modo, y al margen de los resquemores iniciales, ambas parecían reclamar la sentencia lombrosiana de homologación del monstruo criminal con el loco, el revolucionario político o cierto tipo de artista de la bohemia no tan

dorada" [Maristany 1983;363].

Se l'interpretazione falsata di Nordau portò a considerare il genio come alter ego del degenerato, l'interesse per lo spiritismo e le dottrine teosofiche fu letto in chiave di pericolosa forma di anarchia religiosa in una Spagna volta alla ricerca di un passato glorioso nel quale almeno *certi valori* dovessero rimanere intoccabili. A Mario Roso de Luna deve farsi riferimento per tutto ciò che concerne la diffusione delle teorie di M.me Blavatsky. Grande amico di Valle-Inclán, contribuì coi suoi scritti a trasmettere quelle dottrine pregne di un sincretismo religioso di taglio decisamente moderno attraverso le colonne di *Sophia*; in modo chissà inaspettato trovaron posto fra i redattori della rivista anche i nomi di Ramiro de Maeztu e Miguel de Unamuno, fatto che induce a credere come l'organo ufficiale della Società Teosofica spagnola non mantenesse il solito tono redazionale tipicamente elogiativo riservato ad un pubblico di estimatori-adepti acritici. Tutto il nuovo pensiero modernista fu permeato da quell'ampia corrente esoterica che unì alle dottrine di provenienza orientale – con i concetti per allora relativamente nuovi di karma e reincarnazione – il teosofismo, lo gnosticismo, lo spiritismo, gli studi cabalistici, insomma un po' tutto quell'ampio e indistinto insieme di occultismo - spesso misto, come era immaginabile, anche alla ciarlataneria - e neomisticismo che come negazione del dogma ben si sposava con l'anticlericalismo di fondo. Rubén Darío venne iniziato alla Società Teosofica spagnola e in molti dei suoi scritti è palese, oltre ad una combinazione di elementi pagani, cristiani, d'occultismo ed eterodossi, la presenza della Blavatsky, di Swedenborg, Annie Besant, Eliphas Levi ed Allan Kardec. Si aggiunga che fu lettore assiduo di Édouard Schuré, drammaturgo e traduttore di moltissime opere di teosofi inglesi, ma soprattutto di Rudolf Steiner, tanto quando questi era ancora segretario generale della sezione tedesca della Società Teosofica (negli anni in cui Annie Besant succedette a M.me Blavatsky), quanto nel periodo in cui se ne staccò per fondare la Società Antroposofica.

Per verificare come il distanziamento ideologico a cui si accennava rimase solo fra le righe della versificazione modernista e non nella realtà di pensiero è necessario ricordare come furono due le personalità che più di altre esercitarono la loro influenza sulla letteratura spagnola ed ispanoamericana del periodo: alle figure di Schopenhauer e Nietzsche sono infatti legati i concetti di volontà e vitalità, o meglio, di Volontarismo e Vitalismo [9] . Nel volontarismo di base schopenhaueriana esistette un solo ambito nel quale potessero convivere vita e arte, ossia il poema stesso. In precedenza fu proprio del Romanticismo slegare la vita dal sentimento umano, la pratica dall'arte, e soffrire, quindi, dell'incomunicabilità dell'ineffabile, di quell'impossibilità di riconciliare i due ambiti e pur facendo prevalere la parte artistica a discapito della quotidianità, nel tentativo di risoluzione del problema, non fece che confermare da altra angolazione i modelli di divisione di derivazione kantiana. Il Volontarismo, invece, cercò di fondere i due ambiti, trasponendo la realtà a livello poetico: l'estetica volontarista costituì uno dei riferimenti della poesia modernista, almeno nelle sfaccettature che qui vengono portate a riferimento per l'esame dei parametri estetici di fine Ottocento; sotto tale aspetto essa estraeva dalla realtà tutto ciò che emozionava esteticamente e ricategorizzava le sensazioni dell'io poeta; ciò contribuì, perentoriamente, a che gli scrittori modernisti si opponessero alla tanto decantata *oggettività* positivista o realista e che spesso cercassero di indicare come il reale potesse essere modificabile – quindi non scientificamente oggettivo – a seconda dello stato particolare del soggetto che contempla [cfr. Bousoño 1981;573-7]. Anche se apparentemente la soluzione volontarista può sembrare la chiave di volta del superamento della dualità *poesia-vita*, selezionando i valori del reale e trascendendoli all'arte non confermò altro che l'allontanamento fra realtà artistica e quotidianità, rimanendo nella frattura originale, madre dell'ideologia borghese alla quale ci si voleva opporre.

Che cosa era stato Alejandro Sawa prima di subire quella sorta di folgorazione intellettuale sulla via di Parigi? Dagli studi di 'Mbarga [1991] e Correa Ramón [1993] che si sono occupati della sua produzione letteraria del primo periodo madrileno si evince come egli potesse ascriversi a quell'ampio e variegato filone naturalista che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento rappresentò la maggior forma di reazione verso la scrittura realista, erede del positivismo comptiano. Naturalismo che tuttavia sorse e si sviluppò comunque e sempre all'interno del pensiero

borghese: il determinismo basato sull'ereditarietà non poté che generarsi in parallelo con un pensiero scientifico che è ben noto vincolò anche l'arte, la letteratura a un modo empirico di osservazione del reale.

Di Valle-Inclán non citare la duratura adesione al movimento modernista sarebbe impossibile. La critica ha sempre visto la sua produzione come in una sorta di percorso a tappe verso la massima espressione raggiunta con gli *esperpentos*.

Cosa avrebbero di particolare quindi questi due scrittori, con quanto sinora affermato, per farli distinguere dalla massa dei loro contemporanei? Ci si troverebbe di fronte a un naturalista radicale, *de barricada*, che non si accorse di avallare dal di dentro un'ideologia che subdolamente assorbiva il talento per inquadrarlo all'interno dei propri schematismi e a un decadente, re dei caffè letterari, che visse poveramente di bohemia e che ricorse a piene mani a quel miscuglio esoterista, che come detto fu tratto caratteristico di gran parte degli scritti modernisti servendosene all'interno del proprio breviario estetico *La Lámpara maravillosa* e ancora in *Luces de Bohemia*, l'opera che dovrebbe proprio affermarne l'emancipazione dalla scuola di partenza. Ma, soprattutto, cosa potrebbero avere in comune i due artisti tanto da indurre a leggere i differenti percorsi letterari sotto l'egida di un comun denominatore?

Se l'estetica modernista visse all'ombra delle dottrine volontariste, la ricerca del sapere agli albori del XX secolo dovette presto fare i conti con una nuova presenza: a lungo la figura di Nietzsche, e alcuni suoi scritti come *Die Geburt der Tragödie* e *Also sprach Zarathustra* in particolare, influenzarono il pensiero e il modo di comprendere la realtà. Concetti quali quello del *superuomo* e dell'*eterno ritorno* non rappresentarono solo un diverso punto di vista filosofico, ma costituirono una nuova breccia in cui alcuni artisti intuirono poter trovare un varco d'espressività che altrove veniva loro negato. Il Vitalismo nietzscheano compì il decisivo passo in avanti trasportando e trasferendo le categorie artistiche alla vita e viceversa, fondendo, cioè, quello che fino ad allora era stato visto o in totale opposizione o in conflitto dialettico: "Schopenhauer contempla el arte como algo que nos permite permanecer en lo apolíneo; Nietzsche, en cambio, entiende el arte como algo que nos obliga a experimentar el roce [...] entre lo apolíneo y lo dionisiaco" [Asensi 1995;138]. Apollo è per Nietzsche la serenità, la chiarezza, la misura e la razionalità, l'immagine insomma della Grecia classica; Dioniso rappresenta l'impulsività, l'eccesso, l'affermazione della vita, l'erotismo come culmine dell'affanno di vivere; come dire la Vita nonostante tutto il dolore. L'accettazione del lato dionisiaco dell'essere, oltre che mirato al superamento della scissione essenza–esistenza derivò dal considerare la vita come forma di irrazionalità necessaria così alla creazione artistica, come al processo di ritorno dell'arte verso la vita stessa. E' nella tragedia che si accordano dionisiaco e apollineo: il primo a rappresentare l'ubriachezza sfrenata del vivere, il secondo l'equilibrio della forma e lo splendore della bellezza. E' evidente come questo armonizzarsi dei contrari costituisse da solo un sistema innovativo di intendere l'arte: non si separava come in passato essenza da esistenza, ma anzi si riconosceva proprio in tale binomio il nucleo originario a partire dal quale esprimere se stessi, come uomini e come artisti.

Tutto ciò si tradusse in pratica solo in pochi *talenti* grazie anche a quanto di non convenzionale, antipositivista e antirealista vi fosse nel nuovo credo filosofico: l'*eterno ritorno* affermando la ciclicità dell'esistenza, il ripetersi degli eventi, si allontanava da un pensiero scientifico-positivista che trovò nella linea retta e nel concetto di progresso dell'umanità verso il *meglio*, tipico dell'ideologia borghese, la migliore esemplificazione dei propri convincimenti dottrinali. Si è di fronte ad un modo opposto di intendere l'esistenza, non come mero accavallarsi di fatti ed eventi che rimandano ad una concezione escatologica del tempo, ma come un cerchio senza principio e fine, dove ogni episodio vitale acquisisce senso alla luce di ciò che lo ha preceduto e in vista di quanto dovrà succedergli. E se non fosse abbastanza evidente, va ricordato che nel pensare a un tempo non lineare ci si autoescludeva dai dogmi religiosi in vigore. Ramón del Valle-Inclán e Alejandro Sawa furono tra i

pochi letterati a intravedere in questa rottura col passato la possibilità di esprimere il proprio pensiero e realizzarsi come artisti. Contrariamente a quanto dalle premesse si sarebbe potuto intuire i due *bohemios* riuscirono in modo differente ad approfittare del varco lasciato incustodito; entrambi portarono alle estreme conseguenze l'unione vitalista di *fenomeno* e *noumeno*, vivendo artisticamente e riconducendo la propria arte verso l'esistenza. Proprio per questa ragione si affermava in precedenza come sarebbe stato inutile cercare i motivi di un'affinità intellettuale considerando in modo separato l'artista Sawa-Valle dall'uomo dall'intensa socialità, che visse la città di Madrid come teatro delle proprie gesta letterarie e vitali.

La poetica di Sawa si avvicina in grande parte a quella di uno dei principali rappresentanti del modernismo ispanoamericano, José Martí, che a sua volta viene considerata "muy cerca de la de Nietzsche, en cuanto que «el vitalismo» es una constante en ambos [...]. No existe en ellos una diferencia tajante entre los distintos discursos y sus actitudes vitales. Para su escritura han desaparecido las fronteras retóricas que separan la filosofía de la poesía, de la música o de la teoría política [...] en cuanto que tampoco consideran insalvables las distancias entre lo trascendental y lo empírico, lo racional y lo irracional, lo artístico y lo científico [...]" [Rodríguez-Salvador 1987; 159]. Per affermare la prossimità intellettuale tra il filosofo di Röcken e l'andaluso *hiperbólico* bisogna tenere certo a mente l'intera produzione letteraria sawiana; quelle dottrine asistematiche e, se si vuole, fortemente paradossali, furono recepite e applicate all'intero sistema di scrittura e se risulta più difficile rilevarlo nei primi testi pubblicati nel periodo antecedente a quello francese è soprattutto grazie alla matrice naturalista nella quale la critica li ha fatti convogliare, quasi senza riserve.

Al ritorno da Parigi Sawa scrisse quasi esclusivamente per periodici e riviste spagnole e sudamericane; obbligatorio usare il quasi poiché non del tutto corretto il considerare *Iluminaciones en la sombra* solo come una raccolta di molti dei brani pubblicati in precedenza su testate differenti. In circa dodici anni redattò poco più di centotrenta pezzi, facendo apparire la propria firma su pubblicazioni dall'evidente matrice anarchica e anticattolica fino a *ABC*. Il numero totale non corrisponde, nella sostanza, ad altrettanti testi differenti fra loro; non si possono definire un caso gli abbondanti esempi di articoli doppi, talvolta tripli, composti per conto di circa quaranta giornali diversi. Sembra insensato che un letterato come Sawa così addentro ai riflessi vitali del suo mondo tanto da scegliere, in maniera esclusiva, un mezzo letterario ed un tipo di scrittura che a suo giudizio gli consentivano di rispecchiare la quotidianità, avesse così subitaneamente esaurito le fonti di ispirazione tanto da dover frequentemente ricorrere al plagio di se stesso. Per spiegare quello che è un dato di fatto è necessario ricercarne le cause per verificare se la scelta fosse o meno obbligata; è certo plausibile ipotizzare la riscrittura come l'unica soluzione alla cronica mancanza di denaro che lo assillò durante gli ultimi anni di vita, che in realtà esistano molti altri articoli non ancora venuti alla luce e in quantità tale da far diminuire l'interesse e la portata di un fenomeno quantomeno anomalo o che il copiarsi fosse dettato dalla necessità di limare e rivedere nel tempo le proprie ipotesi ed affermazioni. Anche se oggi l'entità delle somme di denaro richieste a Darío potrebbe apparire ridicola, le parole di Bark [1897;10] dimostrano quanto improba fosse la vita dei giornalisti di allora "peor pagados que los mismos empleados de ferrocarriles […] cobran 10 duros al més". Già solo osservando il numero di testate per le quali arrivò a collaborare contemporaneamente se ne può inferire che non lavorasse assiduamente ed in esclusiva per nessuna di esse: la mancanza di contratti veri e propri - si trattava di collaborazioni saltuarie - gli impedì di contare su entrate sicure; l'intransigenza e l'orgoglio poi certo non gli fecero acquisire quel necessario credito che gli potesse garantire un'esistenza tranquilla. Proprio l'orgoglio lo indusse, chissà, a credere che un'attività continuativa presso la stessa rivista avrebbe significato ridurre la sua Arte al rango di "merce prodotta in catena di montaggio", simbolo della nuova società borghese. E a questo proposito annota il poeta di *Azul* nel prologo a *Iluminaciones*: "Cierto es también que sus arranques verbales contra las empresas madrileñas no eran lo más a propósito para que se le llamase con los brazos abiertos" [*Iluminaciones en la sombra* 72]; non sorprende quindi che lo stesso Alejandro affermasse

"[...]creyendo en mi prestigio literario he llamado a las puertas de los periódicos y de las cavernas editoriales y no me han respondido [...]" [Ghiraldo 1943;214]. A detta di molti suoi contemporanei il carattere indolente ed eccentrico e la genialità non conformista furono spesso le cause di un'attività lavorativa certo né assidua né costante nel tempo. Rubén ne descrisse l'intransigenza che lo portava a prediligere "muchas veces la miseria a macular su pureza estética [...]. Satirizaba ásperamente y no economizaba saña y ridículo contra conspicuos mecenizantes. Es indudable que no tenía un concepto claro de lo práctico, y que juzgaba el don del ensueño, de la meditación y de la bella escritura como lo primero sobre la tierra" [*Iluminaciones en la sombra* 72]. López Bago [s.a.;278-9] ricorda che dopo averlo ascoltato declamare a memoria i propri articoli gli chiese se qualcuno di essi fosse stato pubblicato, al che l'amico rispose: "Muy poco, los periódicos se asustan de algo que hay en mis escritos, y que yo no quiero tachar"; dichiarazione confermata da Francisco Macein: "Sus artículos son frecuentemente rechazados por la [...] energía que entrañan" [1899; 398-9].

Non è da escludere che possano esistere altri articoli su testate diverse e lo si potrebbe ammettere esaminando le date di composizione degli stessi. Uno scrittore che si sa essere vissuto nell'ultimo periodo madrileno solo grazie agli introiti derivanti dal lavoro di giornalista, non avrebbe potuto far fronte alle minime esigenze economiche in anni quali il 1899, 1900, 1901, 1905, solo redigendo un così esiguo numero di pezzi; non sembra però opportuno dare eccessiva enfasi a quanto affermò Ruiz Molinari [1899; 3] che sulle colonne di *El País* così scrisse: "Alejandro Sawa prepara una obra titulada: «Recuerdos de quince años de ocio».", se non per l'epoca di tale affermazione, che potrebbe chissà retrodatare ai primi del Novecento la composizione di *Iluminaciones en la sombra*. Se nel tempo che intercorre fra il 1898 ed il 1900 si può ragionevolmente credere che i guadagni ottenuti con la messa in scena di *Le rois en exil* gli consentirono di sopravvivere degnamente, sfruttando anche una recuperata popolarità, non altrettanto si può dedurre per gli anni seguenti. È, invece, qualcosa più di una supposizione pensare che il rapporto di collaborazione letteraria con Darío non fosse occasionale, ma continuativo: è lecito ritenere che quest'ultimo avesse già pubblicato sulle pagine della *Nación* di Buenos Aires altri testi dell'amico madrileno a proprio nome, precedenti l'incresciosa missiva indirizzatagli.

Dando uno sguardo alla totalità dei brani, a una prima lettura sembra che la produzione giornalistica non risponda, nella sua interezza, ad alcun criterio preordinato; le tematiche affrontate sono così eterogenee da rendere difficile l'individuazione di un comune filo conduttore. In realtà, l'apparente sensazione di disordine non corrispose ad un modo di comporre improvvisato ed istintivo e ciò risulta palese analizzando *Iluminaciones en la sombra*: uno scrittore, infatti, che fosse stato abituato a scegliere la ricopiatura come metodo compositivo, sarebbe incappato di certo nello stesso *errore* nel redigere lo scritto conclusivo e, inoltre, non avrebbe impiegato -viste le precarie condizioni economiche- così tanto tempo per concludere quell'opera che rappresentava il culmine del proprio pensiero. Il libro postumo è una sorta di trascrizione di quanto pubblicato in precedenza, inframmezzato da riflessioni personali ed intime sulla vita di tutti i giorni. Considerando la questione sotto un altro punto di vista, quale miglior esempio dell'applicazione dell'idea nietzscheana dell'*eterno ritorno*, se non esattamente quando l'andaluso riscrive i propri articoli, che, detto di passo, era anche un modo di sovvertire dal di dentro i canoni e le norme del *corretto modo di far letteratura* per come venne inteso da altre correnti! Ma cos'erano in realtà gli articoli di Sawa? Se si considera il pezzo giornalistico un mezzo, qual'è, di raccontare la realtà in modo oggettivo, leggendo gli scritti del sivigliano risulta evidente come egli lo adoperò per parlare di se stesso e della propria vita, rendendola così pubblica; oggettivò in tal modo qualcosa che altrimenti non sarebbe stato possibile trasmettere, stilizzando la propria realtà attraverso l'unico mezzo che ebbe a disposizione, o meglio sfruttando l'unico varco che gli veniva offerto nell'ambito dell'ideologia predominante. Nello scrivere *Iluminaciones* gli diede la parvenza di un diario -forma letteraria attraverso cui l'autore può narrarsi- che può affermarsi rappresentare il *giornale* della sua vita. Così facendo chiuse il cerchio, rompendo e confondendo, a più livelli, i limiti che separavano la

vita pubblica -l'esistenza- da quella privata -l'essenza. In un primo momento, esternando la sua interiorità e rendendola pubblica attraverso un mezzo tipicamente oggettivo e, successivamente, trasformando ciò che attraverso gli articoli era divenuta una realtà inconfutabile, in un'opera letteraria, ovvero, riportando la sua essenza, resa ormai pubblica, nuovamente a livello privato ed essenziale.

Continua

Note

[6] Quando il bohémien iniziò ad essere guardato con sospetto, quale miglior trovata se non quella murgeriana di convertirlo in personaggio letterario per stigmatizzarne negativamente le aspirazioni? Le parole di Rodolfo in proposito tolgono ogni aspetto idilliaco a quell'esistenza al margine che gli artisti del tempo vissero soprattutto come protesta: "… il ne nous est pas possible de continuer à vivre encore longtemps en marge de la société, en marge de la vie presque. [...] La poésie n'existe pas seulement dans le désordre de l'existence, dans les bonheurs d'une chandelle, dans des rébellions plus ou moins excentriques contre les préjugés qui seront éternellement les souverains du monde [...] "; v. Henry Murger [1890; 299].

[7] Lo studio di Max Nordau si intitolava proprio *Entartung*, ossia, *degenerazione*.

[8] Lisa Davis [1973; 141] fa rilevare che anche Pio Baroja seguendo le teorie di Nordau aderì a quel modello di pensiero: "His protests seemed to belie some agreement with Nordau's basic thesis, especially as regards the identification of Wilde's amorality with Nietzsche's.".

[9] Per i concetti di Vitalismo e Volontarismo e la loro applicabilità nell'ambito delle lettere spagnole, v. Federico Carlos Sainz de Robles [1954;1244-6].

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, http://www.artifara.com/rivista1/testi/ASawa1.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Quanto sopra esposto getta una luce vitalista all'intero insieme di soggetti pubblicati e ripubblicati nel tempo. Prima di addentrarsi nello specifico dei testi che solitamente vengono catalogati come naturalisti e vedere come anche in essi fosse già in nuce la direttiva stilistica che si realizza a pieno negli ultimi anni di vita, possono trovarsi ulteriori conferme della tendenza ad unire essenza ed esistenza anche scendendo nei dettagli dei singoli pezzi giornalistici. In *Mirando al Porvenir*, ad esempio, Sawa scrisse: "Decididamente el destino de la humanidad consiste en subir y bajar sin tregua, y el de la Historia en describir los esfuerzos que hicieron los hombres para trepar a las cimas, y las resistencias que opusieron después a caer precipitados hasta el punto de partida, para subir de nuevo y volver a caer, insistentemente, isócronamente, con el automatismo de una función natural de la existencia. ¡Ah! La línea recta aplicada a las trayectorias extrañas del vivir, la filosofía de compás y de regla, aquel donoso progreso indefinido que nos prometiera el alma cándida de Pelletan, ¡cuán lejos están y qué [sic] poco se acomodan a nuestras realidades cotidianas! Más lógico sería volver a la creencia de los círculos concéntricos de Vico, letales para nuestra ansia de vida dulce y bella, come verdaderos círculos estigios." [«Mirando al Porvenir» 1904; 5]. Quanti e quali riferimenti abbondanti possono scorgersi in frasi come la precedente, ad una concezione del tempo opposta a quella sostenuta dal pensiero positivista, dalla scienza e dalla religione! Quanto Platone sogghigna fra le righe insieme ad un non troppo velato rifarsi a dottrine considerate eretiche quali quelle gnostiche e neoplatoniche, almeno per quanto in esse si tramanda sull'opporre due principi creativi in eterna ma armonica disputa? "Seamos fuertes y terribles.", dichiarò Sawa, "Rompamos el pacto tácito y vergonzoso de no hacer sino balbucear ciertos temas, de no hablar de ellos sino a media voz, de dividir la vida de los hombres en dos grandes e inconciliables porciones, la vida pública y la vida privada, como si la vida publica fuera otra cosa que la prolongación de la vida privada, [...]como si nadie, por sutil y perspicaz que sea, pueda indicar donde principia y donde acaba la publicidad de un acto [...]"[«Hay que insistir» 1903;s.p.]; e nelle convinzioni sopra esposte non può non notarsi la volontà di fondere e confondere i due ambiti, vita privata e pubblica, certo nella diretta emanazione degli attacchi al sistema tipici, lo si è detto, degli scrittori francesi coi quali visse a contatto, ma esagerando i termini in modo da farli divenire una asserzione programmatica dei propri intenti. "Notad que todos los críticos son miopes y usan antiparras. Acercándose demasiado á la nariz, por deficiencia del órgano visual, las páginas del libro que tienen entre las manos, ven los defectos tipográficos, las cualidades de la estampación, los poros y los granos del papel, no el alma del escritor, que ha necesidad, siempre, de los grandes horizontes para ser vista en su justa perspectiva." [*Iluminaciones en la sombra* 137]; l'anima che lo scrittore volle trasmettere e la ricerca di ampliare gli orizzonti di giudizio non sono che un avvertimento a che il lettore non erri nel considerare la sua scrittura, nonostante l'apparente oggettività del mezzo impiegato, come una pura e semplice *cronaca* liquidandola in poche righe di commento senza scorgere al suo interno i riflessi vitali che egli volle trasporvi.

É proprio una lettura che punti alla ricerca di tematiche simili che può far rintracciare quella comunione di intenti che riuscì ad avvicinare i due scrittori. Nell'ambito della produzione letteraria del galiziano sono tutt'altro che rari gli esempi di scrittura vitalista: pur considerando *La lámpara maravillosa* il testo cardine per ciò che concerne il modo in cui Valle tentò di affrancarsi dagli stilemi della scrittura modernista e avviarsi su un percorso estetico che non scindesse essenza ed esistenza, tracce di questa tensione verso l'unione degli opposti possono trovarsene all'interno di varie pubblicazioni e persino in *Luces de Bohemia* [10] . Anche la forte presenza del tema esoterico che si è visto essere caratteristica della scrittura non solo rubendariana, va riconsiderata nell'ottica di mezzo e non di scopo: in un momento letterario in cui per alcuni artisti fu forte l'esigenza di trovare mezzi espressivi adeguati per non rischiare di allinearsi o soccombere, solo modificando dall'interno l'uso del linguaggio si riuscì a costruire un percorso estetico alternativo.

Si cerchi di immaginare al lavoro Don Ramón: egli provò a creare a più riprese il personaggio Valle-Inclán ed un artista che sapesse esprimere qualcosa di atipico e originale nel panorama letterario a cavallo dei due secoli. Sarebbe però ingiusto affermare che l'uomo superò lo scrittore. Solo partendo dal punto di vista appena accennato si riescono a identificare le ragioni dei tanti prestiti dalla terminologia e dalle dottrine ermetiche che possono riscontrarsi nelle sue opere. L'ansia di superare i limiti strutturali del linguaggio corrente lo volsero verso una ricerca formale che potesse colpire dall'alto e dal di dentro il panorama letterario del tempo in cui visse. Ecco che allora il tema del magico ben si adattò a connotare in modo favoloso sia il breviario estetico, che le *Claves líricas* o *Luces de Bohemia*. Del potere evocativo della parola e del suo senso *magico* di mezzo in grado di aggirare i vincoli dell'espressione così come stabiliti, l'autore fu persuaso fermamente; tra il mescolare di concetti e meccanismi tratti dall'esoterismo colpisce particolarmente ciò che scrisse circa la capacità di sorpassare i limiti del reale che ricordava nei racconti ascoltati da bambino, narrati da una vecchia cieca: "Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega; parecían grimorios imbuidos de poder cabalístico: tan religioso era el respeto que ponía en el signo de algunas palabras." [*La lámpara maravillosa* 1916; 125]. Libri di scongiuri intrisi di potere cabalistico. Di questa citazione ancor più che l'uso evidentemente suggestivo e condizionato del meraviglioso colpisce un qualcosa che non risalta ad una prima lettura: Valle considerò sempre il proprio breviario fondamentale all'interno del cammino filosofico-letterario intrapreso tanto da assegnargli il posto d'onore nell'edizione delle *Obras completas* ad onta di ogni effettiva logica datazione; come interpretare allora il volere includere all'interno di un trattato di estetica così abbondanti riflessioni personali e ricordi? Quello che ne *La lámpara maravillosa* sembra a prima vista un insieme eterogeneo di concetti, nomi e dottrine a cui l'autore fa ricorso nella costruzione dei suoi *esercizi spirituali*, a una osservazione più approfondita si rivela come la sistematica manifestazione della volontà di rielaborare il materiale scelto, proprio nell'ottica di un attacco significativo e destabilizzante al sistema. Disseminare quindi un testo filosofico di riferimenti alla propria esistenza fu un modo evidente per stravolgere le regole, con un approccio assai simile a quello adottato da Sawa per la propria scrittura giornalistica.

Don Ramón non si limitò comunque a tale sottile e arguto espediente. Se come visto per il sivigliano uno dei modi per contrastare il materialismo borghese fu quello di stravolgere i concetti legati al tempo, è sicuramente sorprendente costatare con quanta dovizia di particolari il medesimo tema venga affrontato ne *La Lámpara*: "Del error con que los ojos conocen nace la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo […]" [*La lámpara maravillosa* 1916; 131]; sguardo, tempo futuro lineare, inganno cronologico: se mai sintesi fosse corretta, basterebbe leggere quanto sopra per accorgersi come viene posto in discussione il modo di percepire la realtà su cui il positivismo scientifico basò le proprie leggi. Rispetto al modo di osservare il mondo crede siano "felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología" [*La lámpara maravillosa* 1916; 126], per poi reiterare che "el conocer de los ojos y de los oídos, todo el humano y carnal conocimiento, exprime dolor [...]" [*La lámpara maravillosa* 1916; 91], poiché "ásperos son los caminos para desnudarse de la percepción cronológica; sin embargo, quien no los anda, yerra en toda la doctrina estética, pues siendo la belleza atributo de la esencia divina, no puede realizarse su logro por las rodadas del Tiempo." [*La lámpara maravillosa* 1916; 69-70]. Inutile aggiungere che tutte le affermazioni precedenti vengono costruite basandosi su dottrine gnostiche, su riferimenti all'ermetismo pitagorico, sulla mistica moliniana, in modo da edificare un apparato retorico consono agli argomenti affrontati, ma da intendersi quale procedimento necessario alla divulgazione di idee e concetti che altrimenti non avrebbe potuto esprimere: "¡Toda nuestra vida dionisíaca entrañada de intuiciones místicas!" [*La lámpara maravillosa* 1916; 47] afferma ancora Valle, per togliere ogni dubbio circa il modello che funge da base e da linea esplicativa di quanto si va esponendo.

Anche in *Luces de Bohemia* è innegabile la persistenza del tema esoterico, almeno nei riferimenti alla gnosi e alla moderna teosofia; è, tuttavia, evidente come l'esigenza prioritaria fosse di mostrare il clima di disincanto

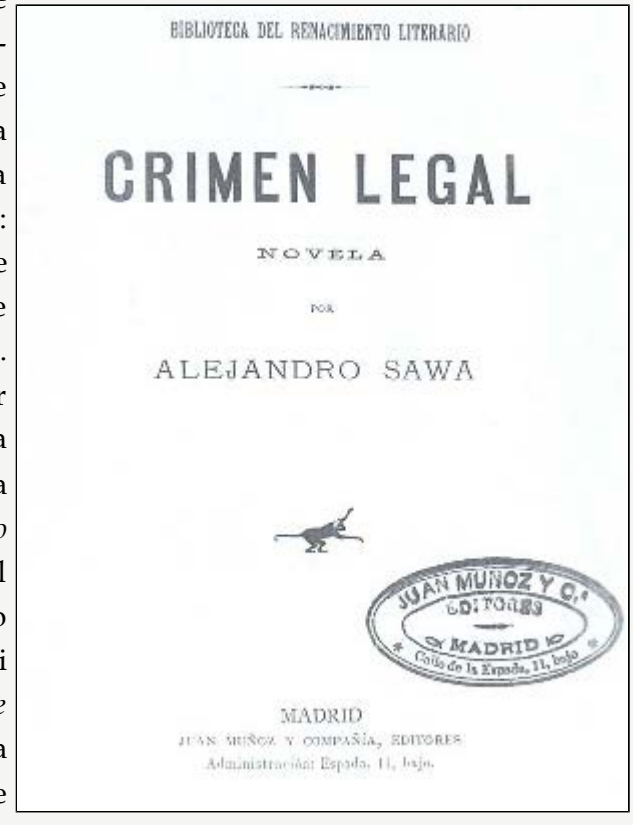
regnante fra i giovani letterati del periodo piuttosto che l'esaltare una dottrina come quella teosofica che, lo si è visto, sì aveva sfiorato l'ideario modernista, ma in modo da costituirne esclusivamente un patrimonio linguistico-espressivo e non un magistero formale da adottare a tutto tondo, almeno per ciò che riguardò Valle-Inclán; se egli avesse voluto evitare di sottoporre anche la teosofia e quanto a essa legato al ben noto processo di degradazione che rende riconoscibile lo stile degli *esperpentos* avrebbe certo usato termini più lusinghieri: se l'occulto e le dottrine ermetiche avessero realmente potuto costituire sin dall'epoca in cui compose il breviario estetico o il gruppo di liriche in esame una vera fonte per modificare il *modus vivendi* e la scrittura, non avrebbe denunziato, tramite la voce di Max Estrella, il totale fallimento del tentativo, se mai ebbe luogo, di opporre i "teosofismi" alla perdita dei valori morali e al generale impoverimento positivista. Anche perché sarebbe stato difficile adoperare un qualcosa che entro e grazie agli schemi borghesi stessi sorse e si sviluppò: le teorie della Blavatsky e dei suoi successori sature del concetto di evoluzione tanto da considerare l'umanità attuale come attraversante solo uno dei numerosi stadi di progresso fra le diverse ere temporali che rimontano all'inizio dei tempi, non fanno che suggerire come tutta la moderna teosofia non fu altro che una variante spiritualista del positivismo, sorta nel suo seno con l'intento di compensare la caduta dei valori religiosi conseguente all'avvento della modernità e della scienza.

Se gli esempi finora citati possono svelare quel parallelismo a cui inizialmente si accennava, è ovvio che contemporaneamente a un'intesa a livello di pensiero, anche i riflessi vitali del sivigliano colpirono a fondo Don Ramón, tanto da indirizzarlo verso una scelta inizialmente non semplice, ma che alla fine dovette comunque apparirgli scontata. Tornando indietro al Sawa prima maniera, a quel giovane ancora ignaro di quanto avrebbe appreso alla corte del *pauvre Lelian*, bisogna fissare l'attenzione su di un testo che normalmente è stato legato esclusivamente al periodo naturalista. A quanto riferito da Zavala [*Iluminaciones en la sombra* 41], "Sawa buscaba reimprimir *Declaración de un vencido* con poca suerte a juzgar por la respuesta de un sincero amigo, Rafael Ruiz López"; il quale così rispose ad Alejandro in una missiva indirizzatagli: "Estas casas son cada vez *más temerosas de Dios Nuestro Señor* y desdeñan la novela del autor que no se amolda a las *buenas costumbres*.". A giudicare dalla data apposta in fondo alla lettera (2 marzo 1908) l'andaluso cercò dare nuovamente alle stampe un testo che, come anno di composizione, apparteneva al proprio passato e con quanto affermato sulla ripubblicazione plurima degli articoli, il fatto potrebbe far propendere per una, per quanto singolare, coerenza stilistica. La volontà di ripresentare ai lettori un volume che l'autore ritenesse slegato e poco significativo della propria estetica è sicuramente da scartare: al contrario, si è convinti che Sawa fosse probabilmente desideroso di spiegare a letterati e pubblico qualcosa che proprio negli anni peggiori della sua esistenza lo tormentava.

Il romanzo è preceduto da una *Nota al lector* nel quale l'autore così spiega le motivazioni che lo spinsero a scrivere e, come sottolinea, "a identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo" [1887; s.p.]; e più avanti: "He escrito el libro que, a serle posible, hubiera dejado escrito mi amigo". A parte l'evidente strutturazione dell'opera che porta a identificare in Carlos, il personaggio principale, la figura dell'eteronimo tanto cara ad Antonio Machado e che permise allo scrivente di mostrarsi come oggetto di conoscenza, come realtà tangibile, per poter così costruire la propria identità di individuo, colpisce la scelta di optare per "la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera" [*Ibidem*] e di far narrare al protagonista la propria vita in forma di confessione o se vogliamo di diario intimo. Si aggiunga l'incipit del testo: "Figuraos lo que se os ocurriría, si al ir por la calle, en una dirección cualquiera, hacia la casa de uno de vuestros amigos, o hacia la de vuestra última querida, tropezarais con un libro que dijera, sobre poco más o menos, lo siguiente: 'No es [adesso è Carlos a parlare in prima persona] la historia de mi vida lo que quiero escribir: ¿para qué? Ni tengo historia, ni dentro de muy poco espacio de tiempo tendré vida tampoco. [...] Estas páginas son un pedazo de documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo' [...]" [*Ivi* p. 2]. Non sembra poi così paradossale che Sawa stesse cercando di rieditare un romanzo —un *libro* trovato *per strada*— che avrebbe reso

nuovamente a livello essenziale la propria triste esistenza di cieco e *fracasado*, prevista con anni di anticipo e già resa arte una volta poiché fissata nelle pagine di un testo, ma realtà quotidiana che dovette affrontare sul puro piano esistenziale. Qui la struttura circolare non solo chiude il percorso di andata iniziato in passato, ma riapre il cammino *insistentemente*, *isócronamente*. E lo riapre a tal punto che una dichiarazione forte come "Quiero al pueblo y odio a la democracia [...] gobierno tan absurdo como aquél que reposa sobre la mayoría, hecha bloque, de las ignorancias" inserita in *Declaración de un vencido* nel 1887 [*Ivi* p. 176], viene ripresa non nel corpo di un qualsiasi articolo, bensì all'interno dell'autobiografia pubblicata nel 1904 su *Alma Española* [«Juventud triunfante - autobiografías» 1904; 10].

La vera chiave di volta si fonda tuttavia sull'inversione che Sawa fece del linguaggio romantico per ciò che concerne l'eroe-attante. Se il romanticismo considerò il suicidio la negazione della vita e la sola denuncia dell'impossibilità di trovare la propria espressione nel mondo, ci si trova ora di fronte ad una rappresentazione positiva della morte volontariamente causata: in Carlos quest'ultimo atto supremo di volontà-vitalista diviene simbolicamente esaltazione della vita e in quanto espressione pubblica, realizzazione della propria essenza nell'esistenza. L'affermazione finale diviene così emblematica: "¡Quiero morir *cantando* para asombrar a la gente!" [*Ivi* p. 239] [11] ; emblematica in quanto chiude il percorso semantico iniziato attraverso la scelta di un titolo sul quale è inevitabile soffermarsi: quale *vinto* fa una *dichiarazione*? La struttura ossimorica già adoperata nel titolare altri testi -e per alcuni di essi si può far riferimento anche all'ipallage per la sottostante rottura antonomasica- quali *Crimen Legal*, *Bodas Fúnebres* o *Iluminaciones en la sombra –Luces de Bohemia*?- viene a rivelare una *coincidentia oppositurum* insita nella scelta di termini acutamente folli. Si potrebbe pensare che il significato di *declaración* sia da intendersi, nel livello privato, nell'accezione di dichiarazione amorosa, e sotto questo aspetto anche il fallimento della relazione del protagonista viene indirettamente attribuito alla caduta conseguente allo stato economico, o come denuncia, denuncia davanti al tribunale dell'umanità delle condizioni dei giovani letterati che arrivavano a Madrid pieni di speranze di gloria presto disilluse e su questa linea diverrebbe maggiormente giustificabile il "documento humano que yo dedico a la juventud de mi tiempo"; è, tuttavia, necessario comprendere quanto il documento umano sawiano fosse distante da quello naturalista e, anzi, in completa sintonia con una linea vitalista che negli anni in cui viene pubblicato *Declaración de un vencido* si va abbozzando. È lo stesso Sawa a togliere ogni dubbio; basta leggere quanto egli scrisse un anno prima nel prologo che funge da prefazione al libro di López Bago *La Buscona* [s.a.;2]: "-¡*Le document humain* ! - El documento humano ¿es la monstruosidad? Entonces no hay ningún artista en la tierra, ningún amante de la belleza. Todos deben desertar de ella, matarse, suicidarse, antes de que la horrible muerte los asesine a traición por la espalda. El documento humano no es lo feo, no es sólo lo feo; es también lo bello, lo hermoso. ¿A qué copiar siempre lo feo? ¿Es, por ventura, el fin del arte la negación? ¡Ah! ¡En Francia se equivocan, como se equivocan en España! La realidad no es lo feo. Es lo feo y lo bonito combinados. A veces lo bonito sólo. [...]. El dilema, lo positivo, lo negativo, la tesis y la antítesis, el anverso y el reverso. Este es el arte. Ni el color blanco, ni el color negro sólo. El blanco y el negro combinados hasta la hermosura absoluta. Un claroscuro que se ha podido soñar Rembrandt. Por eso prefiero *La Buscona* a su madre y a su abuela. Porque veo en ella una solución admirable. Es verdad y belleza: *vivante et moderne* al mismo tiempo, como debe ser el arte a la altura


BIBLIOTECA DEL RENACIMIENTO LITERARIO

CRIMEN LEGAL

NOVELA

POR

ALEJANDRO SAWA

JUAN MUÑOZ Y C.ª EDITORES MADRID Calle de la Espada, 11, bajo

MADRID
JUAN MUÑOZ Y COMPAÑÍA, EDITORES
Administración: Espada, 11, bajo.

Crimen legal, *Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1886*

del progreso que hemos llegado." [v. Lozano Marco 1983; 358]. Una rottura linguistica coerente con il valore assegnato a *vencido*: è difatti assai probabile che Sawa così si autodefinisse, dando al termine una connotazione deliberatamente positiva, stando almeno al coincidente ritratto di Prudencio Iglesias, "Galdós es un triunfador, y Sawa es un vencido" [1909; 87], scrittore anch'egli, che partecipò accanto al bohemio agli atti conclusivi della sua esistenza terrena.

Esempi di esaltazione del suicidio come atto di espressione e non di rinunzia non sono confinati solo in *Declaración de un vencido*. In «De la vida. Notas y comentarios» vengono ritratte le vicende di un ragazzo di quindici anni morto volontariamente; il medesimo testo venne ripreso in *ABC* con un cambio nella figura del protagonista, una fanciulla di vent'anni e poi riportato in *Iluminaciones*: "… coger a pulso la vida, la propia vida, y tirarla a la nada de una sacudida heroica y mortal, eso es, cuando se tiene veinte años y todo es alrededor nuestro, hasta donde quiera que la vista alcanza, auroras y rosicleres, eso es la epopeya de un ser, no menos grande que la epopeya de un pueblo. A los treinta años, con el paladar amargado por las bascas de la existencia, es lógico morir voluntariamente, y más allá de los cincuenta llegaré a decir, si me apuran mucho, que es hasta digno..." [«Días pasados» 1904; 4 – *Iluminaciones en la sombra* 99-100]. Così anche in «Seres dobles» quando il "clown O'Meara se dejará caer verticalmente, en la más gloriosa noche de su vida [...]- ¡oh, por una vez, loco de verdad, pero loco de júbilo, - ante la mirada atónita de la muchedumbre!" [«Seres dobles» 1902;1-2], Sawa pare voler legittimare o addirittura magnificare un gesto, l'ultimo della vita di quell'artista, preparato per tempo, anche nelle forme di spettacolarità e pubblicità dell'atto.

Una morte scelta come simbolica manifestazione della propria essenza diviene degna oltre i cinquant'anni. Questo a livello letterario. E la realtà? Quanto dopo avvenne è ben noto. Sawa, a leggere *Iluminaciones en la sombra*, sembra contraddire le valenze positive assegnate alla morte lungo il suo percorso letterario quando afferma "… quiero dar la batalla a la vida. […] Yo no hubiera querido nacer; pero me es insoportable morir." [*Iluminaciones en la sombra* 77 e 130]; ma quale idea della morte lo tormentava? Forse quella che presentiva prossima, non volontaria, anonima, nel letto in casa propria, dimenticato da tutti, una morte da borghese. "Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso" scrisse Valle a Darío [Álvarez Hernández 1963; 71]; furioso perché gli avevano rescisso un contratto di collaborazione con *El Liberal* come afferma Don Ramón nella medesima missiva? Difficile da credere, in quanto Sawa pubblicò l'ultimo scritto su quel periodico più di un anno e mezzo prima della sua scomparsa; assai improbabile altresì che le condizioni economiche degli ultimi anni fossero la causa di quello stato d'animo per uno che soleva definirsi *vencido* e che di ciò fece una bandiera. Più ammissibile, invece, che l'avvertire vicino il trapasso e le concomitanti condizioni di salute gli avessero fatto realizzare l'impossibilità di consegnare ai posteri l'uscita di scena che considerò, lo si è visto, l'unica simbolicamente accettabile. Non è solo nel "Quería matarse" [*Ibidem*] riportato ancora da Valle che si appoggia questa ricostruzione, bensì soprattutto nelle parole dell'andaluso indirizzate circa un anno prima a Rubén: "¿Es que un hombre como yo, puede morir así, sombríamente, un poco asesinado por todo el mundo y sin que su muerte, como su vida, haya tenido mayor trascendencia que la de una mera anécdota de soledad y rebeldía en la sociedad de su tiempo?" [*Ibidem* p. 81]. A riscattarlo definitivamente dall'oblio restituendo quell'emblematica dignità finale che la storia non gli concesse pensò Max Estrella. All'interno di *Luces de Bohemia*, viene rivissuto l'ultimo giorno terreno di Alejandro in un percorso volutamente circolare che lo conduce per le varie stazioni di un'*esperpentica via crucis*. Il protagonista, che annuncia a moglie e figliadi volersi togliere la vita, già sin dalle prime battute -"Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno" [*LB*;40]- e che così sollecita il suo *lazarillo* "Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo."[*LB*; 158], viene trovato morto non nel proprio letto, ma sulla porta di casa, per *strada*. Paradossalmente si deve all'immagine conclusiva plasticamente deformata dallo specchio concavo valleinclaniano quella perdita di contatto con il Sawa letterato e testimone di un'epoca di transizione estetica: seppur meritorio nell'intenzione, il volere trascendere definitivamente a livello essenziale i suoi ultimi attimi mise la parola fine

ad ogni tentativo di ripercorrere a ritroso il cammino e le ragioni sottostanti alla scelta di Don Ramón. Le vere motivazioni, oltre a quelle ovviamente affettive, vanno trovate non nel bohémien, principe dei caffè letterari della capitale spagnola, non in un'esistenza al limite portata avanti come vessillo della propria magnificenza, ma nel Sawa più silenzioso, nelle linee estetico-filosofiche che cercò di tramandare alla posterità e nei giusti meriti da assegnargli quando a leggere un suo qualunque testo senza guardar prima la firma in calce, chiunque dubiterebbe trattarsi d'un letterato d'inizio Novecento.

Continua

Note

[10] E' in corso di pubblicazione un mio studio che affronterà approfonditamente nell'opera di Valle-Inclán il tema che qui viene solo accennato.

[11] Il corsivo è di chi scrive, al fine di sottolineare la vicinanza della poetica di Sawa alla teoria della musica espressa da Friedrich Nietzsche; cfr. Enrico Fubini [«Nietzsche: la crisi della ragione romantica» 1987;182-193].

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, http://www.artifara.com/rivista1/testi/ASawa2.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Bibliografia

Álvarez Hernández, Dictino (1963) — *Cartas de Rubén Darío*, Madrid, Taurus.

Anonimo (1892a) — «Liste Alphabétique de personnes qui ont honoré de leur présence les *Soirées de La Plume* du 15 Octobre 1889 au 5 Mars 1892», *La Plume*, anno IV, n° 76, 15 giugno 1892.

Anonimo (1892b) — «Echos divers et communications», *Mercure de France*, tomo VI, n°37, Novembre 1892.

Anonimo (1893a) — «Le Banquet de la Jeunesse. En l'honneur de Victor Hugo. Chez Lemardelay, le 17 Juin 1893», *La Plume*, anno V, n° 102, 15 luglio 1893.

Anonimo (1893b) — «Journaux et Revues», *Mercure de France*, tomo IX, n° 46, Ottobre 1893.

Anonimo (1899) — «Cuestión teatral», *La Época*, anno LI, n° 17468, 24 gennaio 1899, pag. 3.

Anonimo (1909a) — «Alejandro Sawa», *ABC*, 3 marzo 1909, pag. 11.

Anonimo (1909b) — «Alejandro Sawa», *El Correo*, 3 marzo 1909, s.p.

Anonimo (1909c) — «Alejandro Sawa», *La Época*, LXI, n° 20960, 3 marzo 1909, s.p.

Anonimo (1909d) — «Alejandro Sawa», *La España Nueva*, anno IV, numero 1025, 3 marzo 1909, pag. 3.

Anonimo (1909e) — «Alejandro Sawa», *La Ilustración Española y Americana*, anno LIII, n° X, 15 marzo 1909, pag. 155.

Arroyo, Gonzalo P. (1901) — «Un poeta muerto», *El País*, s.a., s.n., 25 agosto 1901, p. 3.

Asensi, Manuel (1995) — *Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis.

Aznar Soler, Manuel (1993) — «Modernismo y Bohemia», in Piñero, Pedro M. e Reyes, Rogelio, *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

Azorín (Martínez Ruiz, José) (1975) — «Charivari», in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I.

López Bago, Eduardo (s.a.) — «Apéndice. Analisis de la novela», in Alejandro Sawa, *Crimen legal*, Madrid, Juan Muñoz y Cª, (Impr. de M. Minuesa de los Ríos), pagg. 278-9.

(s.a.) — *La buscona*, Madrid, Juan Muñoz y Cª editores ,](Impr. de M. Minuesa de los Rios.- Alvarez hermanos, impresores)

Bark, Ernst — «Correspondance Latine. Chronique hebdomadaire», Carta de Alejandro Sawa. Span.-Franz. Feuilletons,

(1890) von E. Bark. Direction: 26, rue Lebrun, Paris.

(1897) «El proletariado periodístico», *Germinal*, anno I, n. 22, 1 novembre 1897, pag. 10.

Baroja, Pío (1948) «La república del Cunani y sus hombres», in *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva,.

Bonafoux, Luis (1909a) «París al día: Alejandro Sawa», *Heraldo de Madrid*, n. 6674, anno XX, 8 marzo 1909, pp. 1 e 4.

(1909b) «De mi vida y milagros», *Los Contemporáneos*, n. 26, anno I, 25 giugno 1909, s. p.

Bousoño, Carlos (1981) *Épocas literarias y evolución. Edad media, romanticismo, época contemporánea*, Madrid, Gredos.

Corbin, Alain e Perrot, Michelle (1989) «Gritos y susurros», in Michelle Perrot (a cura di), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, tomo IV.

Correa Ramón, Amelina (1993) *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad de Granada.

Daudet, Alphonse (1906) «Safo: comedia en cuatro actos y en prosa»; arreglada a la escena española por Miguel Sawa y Dionisio Pérez, Madrid, S. Velasco.

Davis, Lisa E. (1973) «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, vol. XXV, 1973, n. 2.

Darío, Rubén (1950) «Autobiografía», in *Obras completas*, tomo I, Madrid, Afrodisio Aguado.

Dicenta, Joaquín (1899) «Para Sawa», *El Liberal*, n. 7051, anno XXI, 22 gennaio 1899, p. 1.

Fernández Almagro, Melchor (1966) *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.

Fuente, Ricardo (1897) *De un periodista*, Madrid, Romero.

Fubini, Enrico (1987) *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi.

Ghiraldo, Alberto (1943) *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Gómez de la Serna, Ramón (1959) *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe.

González Aurioles, Norberto (1899) «Teatro de la Comedia: Los Reyes en el destierro», *El Correo*, anno XX, n° 6837, 22 gennaio 1899, pag. 2.

Hernández Luquero, Nicasio (1897) «Un recuerdo a Cornuty», *Ceres*, anno XXXII, n° 374, 1 agosto 1967.

Iglesias Hermida, Prudencio (1909) *De mi museo*, Madrid, Imprenta Ibérica.

Litvak, Lily «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», in *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

(1990)

Lozano Marco, Miguel Ángel (1983) «El Naturalismo radical:Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa», *Anales de literatura española*, vol. 2, 1983, pagg.358-359

Macein, Francisco (1899) «Bohemios españoles: Alejandro Sawa», *La Revista Blanca*, n. 14, anno I, 15 febbraio 1899, pp. 398-400.

Machado, Manuel (1913) *La guerra literaria 1898-1914 (Crítica y ensayos)*, Madrid, Imp. Hispano-Alemana.

(1943) «Del Madrid lejano. Andaluces de origen griego. Sawa y la "peña" del Colonial», *El Español*, s. a., n. 31, 29 maggio 1943, pag. 16.

Maristany, Luis (1983) «Lombroso y España: nuevas consideraciones», *Anales de Literatura española*, n° 2, 1983, pag. 363.

'Mbarga, Jean Claude (1991) *Alejandro Sawa: novelística y periodismo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Molinari, Ruiz (1899) «Indiscreciones literarias», *El País*, n° 4320, anno XIII, 8 maggio 1899, pag. 3.

Mürger, Henry (1890) *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Calmann Lévy Éd.

Nietzsche , Friedrich (1971) *Die Geburt der Tragödie*, (tr. it. *La nascita della tragedia*, a cura di Paolo Chiarini, Bari, Laterza).

(1993) *Also sprach Zarathustra*, (ed. it. a cura di Giangiorgio Pasqualotto, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Rizzoli).

París, Luis (s. d.) *Gente nueva. Crítica inductiva*, Madrid, Imprenta Popular.

Peña, H. R. de la (1930) «Un gran señor de la literatura, de la palabra y del gesto: Alejandro Sawa», *La Esfera*, XVII, n° 850, 19 aprile 1930, pag. 36-7.

Perrot, Michelle (1989) «La familia triunfante», in Michelle Perrot (a cura di), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, tomo IV.

Phillips, Allen W. (1976) *Alejandro Sawa mito y realidad*, Madrid, Turner.

Rodríguez, Juan Carlos (1994) *La norma literaria*, Granada, Diputación provincial de Granada, 2ª ed.

Rodríguez, Juan Carlos e Salvador, Álvaro (1987) *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1954) *Diccionario de la literatura, términos, conceptos, «ismos» literarios*, Madrid, Aguilar.

Sojo, Eduardo (1893) «Miguel Sawa», *Don Quijote*, anno II, n° 41, 6 ottobre 1893, pag. 1.

Torre, Guillermo de (1965) «Valle-Inclán o el rostro y la máscara», *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos.

Valle Inclán, Ramón del (1992) *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 27ª ed..

(1916) *La Lámpara maravillosa / ejercicios espirituales*, [Joseph Moja ornavit], Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imp. Helénica.

Zamacois, Eduardo (1964) *Un hombre que se va... (Memorias)*, Barcelona, Ed. AHR.

Zamora Vicente, Alonso (1968-9) «Tras las huellas de Alejandro Sawa (notas a Luces de bohenia)», *Filología (Buenos Aires)*, n. XIII, pp. 383-395.

Zeda (Fernández Villegas, Francisco) (1899) «Veladas teatrales: Teatro de la Comedia», *La Época*, anno LI, n° 17466, 22 gennaio 1899, pag. 2.

Continua

Prologhi in altre opere

«Una carta», in Francisco Salazar e Tomás Camacho, *A los hijos del pueblo - Versos socialistas*, Madrid, 1885, pagg. 90-5.

«A modo de prólogo», in José Fraguas, *El estudiante*, *novela de costumbres escolares*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez editor, Imprenta de Pedro Núñez, 1890, pagg. 8-14.

«Carta liminar», in L. Cornellá de las Veneras, *Sevilla pura*, 1905, pagg. 7-9.

«Carta liminar», in Federico Gil Asensio, *Como la vida (Versos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Marqués, 1906, pagg. 7-10.

Opere di Alejandro Sawa

El Pontificado y Pio IX (Apuntes históricos), Málaga, Imprenta del Centro Consultivo, 1878. 55 p.

La mujer de todo el mundo, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1885, 1° ed.; (2° ed. Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988).

2ª ed., Madrid, Moreno-Avila, 1988, 218 p.

Crimen legal, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1886.

2ª ed., estudio y notas de Jean-Claude Mbarga, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1999, 222 p.

Declaración de un vencido, Madrid, Administración de la Academia, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1887.

Declaración de un vencido - Criadero de curas, edición, introducción y notas de Francisco Gutiérrez Carbajo (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, Atlas, 1999, 239 pp.

Dichiarazione di un vinto (romanzo sociale), a cura di D. Capra, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

La sima de Igúzquiza, Madrid, Novelas de El Motín, 1888.

Criadero de curas, Madrid, Novelas de El Motín, 1888.

Noche, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1888. 294 pp.

La noche, Madrid, La Novela Corta, 1918, 24 pp., Colección La novela corta, anno 3, n. 135.

La noche, novela, Madrid, Prensa Popular, 1918

Los reyes en el destierro - drama en tres actos y en prosa, Madrid, R. Velasco Imp., 1899.

Historia de una reina, Madrid, El Cuento Semanal, 1907, ilustraciones de A. Lozano, 20 pp., Colección El cuento semanal, anno 1, n. 18.

2ª ed., Madrid, Prensa Moderna, 1920, 59 pp., Colección El cuento azul, n. 46.

Iluminaciones en la sombra, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910, 1° ed.;

2ª ed., a cura di Iris M. Zavala, Madrid, Editorial Alhambra, 1977; 3° ed. 1986.

C *Calvario - Adaptación de: Jack de Alphonse Daudet*, Madrid, El Cuento Semanal, 1910, ilustraciones de Palao, 20 pp., Colección El cuento semanal anno 4, n. 184.

Continua

Articoli di Alejandro Sawa

«Una carta», *¡Verán Ustedes!*, s. n., 1885, s. p.
«Consummatum est», *El Progreso*, 23 luglio 1885. p. 2-3.
«Bodas Fúnebres. (Cuento Macabro)», *El Progreso*, 30 luglio 1885, p. 2.
«Chronique hebdomadaire», *Correspondance latine*, s. n., 1 agosto 1890 , s. p.
«Cartas a un ideal», *Don Quijote*, s. n., anno IV, 1894, s. p.
«Banderín de enganche», *Don Quijote*, n. 30, anno III, 27 luglio 1894, p. 1.
«Notas», *Don Quijote*, n. 30, anno VI, 30 giugno 1897, s. p.
«Fantasías», *Don Quijote*, n. 29, anno VI, 16 luglio 1897, pp. 1 e 4.
«Notas», *Don Quijote*, n. 30, anno VI, 23 luglio 1897, p. 4.
«Lo de siempre», *Don Quijote*, n. 31, anno VI, 30 luglio 1897, pp. 1 e 4.
«Notas», *Don Quijote*, n. 32, anno VI, 6 agosto 1897, pp. 1 e 4.
«La fiesta de la juventud», *El Liberal*, s. n., anno XIX, 17 agosto 1897, s. p.
«¿Por qué?»,*El Liberal*, n. 6719, anno XX, 24 febbraio 1898, p. 1.
«Crónicas. Unguibus et rostro», *El Liberal*, s. n., anno XX, 25 aprile 1898, s. p.
«Crónica. La ola negra», *El Liberal*, s. n., anno XX, 17 giugno 1898, s. p.
«De vuelta a la vida», *El Nuevo País*, n. 49, anno L, 6 ottobre 1898, p. 1.
«Un destino», *Madrid Cómico*, n. 38, anno XX, 23 giugno 1900, p. 303.
«Tipos», *Madrid Cómico*, n. 56, anno XX, 27 ottobre 1900, p. 448.
«Un poeta muerto», *Heraldo de Madrid*, n. 3926, anno XII, 14 agosto 1901, p. 1.
«A la juventud», *Heraldo de Madrid*, s. n., anno XII, 18 novembre 1901, p. 1.
«Carta al director», *El Liberal*, s. n., anno XXIV, 24 febbraio 1902, s. p.
«Reminiscencia del culto a Victor Hugo», *Heraldo de París*, n. 46, anno III, 1 marzo 1902, s. p.
«Hay que insistir», *El Liberal*, s. n., anno XXIV, 6 marzo 1902, s. p.
«¡Aleluïa!», *Don Quijote*, n. 14bis, anno XI, aprile 1902, s. p.
«Seres dobles», *Blanco y negro*, n. 588, anno XII, 9 agosto 1902, pp. 1-2.
«Zola», *Don Quijote*, n. 39, anno XI, 3 ottobre 1902, p. 1.
«El canto de Orfeo», *La Ilustración Española y Americana*, n. 37, anno XXXVII, 8 ottobre 1902, p. 207.
«Dietario de un alma», *Helios*, n. X, anno I, 1903, pp. 284-290.
«Dietario de un alma», *Helios*, n. XI, anno I, 1903, pp. 436-448.
«Dietario de un alma», *Helios*, n. XII, anno I, 1903, pp. 570-576.
«Fisionomía de los meses», *Nuevo Mundo*, n. 520, anno X, 1903, s. p.
«Fiestas de mayo», *El País*, n. 5744, anno XVII, 26 aprile 1903, p. 1.
«Crónica», *El Globo*, n. 10010, anno XXIX, 12 maggio 1903, s. p.
«De la vida. Notas y comentarios», *La Correspondencia de España*, n. 16634, anno LIV, 23 agosto 1903, s. p.
«Crónica», *ABC*, n. 45, anno I, 25 agosto 1903, p. 2.
«Hampa política», *Germinal*, n. 3, anno I, 16 settembre 1903, s. p.
«Hay que insistir», *Germinal*, n. 4, anno I, 23 settembre 1903, s. p.
«Gacetilla eterna», *ABC*, n. 59, anno I, 13 ottobre 1903, s. p.
«Crónica literaria», *El Cojo ilustrado*, n. 284, anno XII, 15 ottobre 1903, p. 608.
«Un héroe muerto», *ABC*, n. 62, anno I, 23 ottobre 1903, p. 1.
«Charles Morice», *La Lectura*, s. n., anno III, novembre 1903, pp. 331-333.
«Rápidas», *El Globo*, n. 10187, anno XXIX, 7 novembre 1903, s. p.
«Rápidas», *El Globo*, n. 10188, anno XXIX, 8 novembre 1903, s. p.
«Rápidas», *El Globo*, n. 10190, anno XXIX, 10 novembre 1903, s. p.
«Los ocasos del amor», *Nuevo Mundo*, n. 516, anno X, 28 novembre 1903, s. p.
«Canalejas y la Academia», *Alma Española*, n. VII, anno I, 20 dicembre 1903, p. 8.
«Los neo-conservadores (crónica)», *Alma Española*, n. VIII, anno I, 27 dicembre 1903, pp. 3-4.

«Indumentaria», *Nuevo Mundo*, n. 531, anno XI, 1904, s. p.
«Juventud triunfante:autobiografía», *Alma Española*, n. IX, anno II, 3 gennaio 1904, pp. 10-11.
«Días pasados», *ABC*, n. 83, anno II, 5 gennaio 1904, pp. 2-3.
«Días pasados», *ABC*, n. 85, anno II, 12 gennaio 1904, pp 2-3.
«Días pasados», *ABC*, n. 88, anno II, 23 gennaio 1904, pp. 6-7.
«Días pasados», *ABC*, n. 89, anno II, 27 gennaio 1904, pp. 4-5.
«Nicomedes Nikoff», *España*, s. n., anno I, 27 gennaio 1904, s. p.
«De moral», *Alma Española*, n. XIII, anno II, 31 gennaio 1904
«Días pasados», *ABC*, n. 91, anno II, 3 febbraio 1904, p. 1.
«Días pasados», *ABC*, n. 93, anno II, 10 febbraio 1904, p. 4
«Amílcar Cipriani», *España*, n. 22, anno I, 11 febbraio 1904, p. 2.
«Crónica», *Alma Española*, n. XV, anno II, 14 febbraio 1904, p. 4.
«Días pasados», *ABC*, n. 94, anno II, 17 febbraio 1904, p. 1.
«Don José María de Pereda», *España*, s. n., anno I, 1 marzo 1904, s. p.
«Días pasados», *ABC*, n. 97, anno II, 2 marzo 1904, p. 5.
«Rápidas», *Alma Española*, n. XVII, anno II, 6 marzo 1904, pp. 9-10.
«Medallones. Mauricio Maeterlinck», *ABC*, n. 99, anno II, 9 marzo 1904, pp. 6-7.
«Ante el misterio», *Alma Española*, n. XVIII, anno II, 13 marzo 1904, pp. 13-14.
«Días pasados», *ABC*, n. 100, anno II, 17 marzo 1904, p. 8.
s. t., *España*, s. n., anno I, 20 marzo 1904, s. p.
«Crónica», *La Lucha,* n. 9, anno I, 3 aprile 1904, p. 2.
s. t. *España*, s. n., anno I, 9 aprile 1904,
«Necrología», *Alma Española*, n. XXII, anno II, 23 aprile 1904, p. 8.
«Historia vulgar», *La Lucha*, n. 12, anno I, 23 aprile 1904, p. 2.
«Los nuevos. G. Nuñez de Prado», *Nuevo Mundo*, n. 538, anno XI, 29 prile 1904, s. p.
«Jornada histórica», *Alma Española*, n. XXIII, anno II, 30 aprile 1904, p. 4.
«Tristezas», *La Lucha*, n. 13, anno I, 30 aprile 1904, p. 5.
«Dietario de un alma», *Helios*, n. XIV, anno II, maggio 1904, pp. 3-11.
«Ante el misterio», *El Cojo ilustrado*, n. 297, anno XIII, 1 maggio 1904, p. 290.
«Los profesores de energía», *España*, s. n., anno I, 12 giugno 1904, s. p.
«Perfiles literarios», *Nuevo Mundo*, n. 545, anno XI, 16 giugno 1904, s. p.
«Mirando al porvenir», *El Gráfico*, n. 10, s. a., 22 giugno 1904, p. 5.
«Aires de fuera», *El Gráfico*, n. 24, s. a., 6 luglio 1904, pp. 4-5.
«Crónica», *Nuevo Mundo*, n. 551, anno XI, 28 luglio 1904, s. p.
«Los charmettes», *España*, s. n., anno I, 6 agosto 1904, s. p.
s. t. *Nuevo Mundo*, n. 544, anno XI, 18 agosto 1904, s. p.
«Él que no nació jamás», *España*, s. n., anno I, 19 settembre 1904, s. p.
«De mi galería», *Nuevo Mundo*, n. 564, anno XI, 27 ottobre 1904, s. p.
«Crónica», *España*, s. n., anno II, 7 marzo 1905, s. p.
«Los cortesanos de lo ínfimo», *Renacimiento Latino*, n. 1, anno I, aprile 1905, pp. 62-63.
«El hombre superior», *Nuevo Mundo*, n. 588, anno XII, 13 aprile 1905, s. p.
«La historia que miente», *Anarquía Literaria*, luglio 1905.
«El Desfile», *La Vida Galante*, n. 360, anno VIII, 29 settembre 1905, s. p.
«La música espectro», *El Imparcial*, s. n., anno XL, 17 settembre 1906, s. p.
«Para ejemplo», *El Liberal*, n. 9834, anno XXVIII, 22 settembre 1906, pp. 1-2.
«Adam Gliska. Un recuerdo», *El Liberal*, n. 9848, anno XXVIII, 7 ottobre 1906, pp. 1-2.
«Iconografía roja», *El Liberal*, n. 10008, anno XXIX, 16 marzo 1907. p. 1.
«Crónica. El misterio de los siglos», *El Liberal*, n. 10045, anno XXIX, 23 aprile 1907, p. 1.
«Una nonagenaria», *Nuevo Mundo*, n. 694, anno XIV, 25 aprile 1907, p. 1.
«Crónica. Un viejo tema», *El Liberal*, n. 10081, anno XXIX, 29 maggio 1907, pp. 1-2.
«El patriotismo español», *Nuevo Mercurio*, n. 7, s. a., luglio 1907, pp. 1013-17.
«Crónica. Un lanzamiento», *El Liberal*, n. 10118, anno XXIX, 3 luglio 1907, p. 1.
«Las casas hablan», *Nuevo Mundo*, n. 708, anno XIV, 1 agosto 1907, p. 3.
«El cuarto poder», *Nuevo Mundo*, n. 711, anno XIV, 22 agosto 1907, s. p.
«En honor de un poeta», *El Imparcial*, n. 14525, anno XLI, 26 agosto 1907, p. 3.
«Líneas de aniversario», *El Imparcial*, n. 14539, anno XLI, 9 settembre 1907, p. 3.
«Sofía Casanova», *Nuevo Mundo*, n. 714, anno XIV, 12 settembre 1907, p. 2.
«Un artista extraño», *Nuevo Mundo*, n. 715, anno XIV, 19 settembre 1907, s. p.

«Crónica. Siempre así», *El Liberal*, n. 10199, anno XXIX, 25 settembre 1907, p. 1.
«El sagrado de las cartas», *Nuevo Mundo*, n. 718, anno XIV, 10 ottobre 1907, s. p.
«Fermín Salvochea», *El Imparcial*, n. 14602, anno XLI, 11 novembre 1907, s. p.
«Hace once años», *El Imparcial*, n. 14664, anno XLII, 13 gennaio 1908, s. p.
s. t., *Revista moderna de México*, n. 6, anno IX, 13 gennaio 1908, pp. 366-7.
«Los desertores del ideal», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 20 gennaio 1908, s. p.
«Fariseísmo», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 27 gennaio 1908, s. p.
«Mediocracia», *Nuevo Mundo*, n. 735, anno XV, 6 febbraio 1908. s. p.
«Dos recuerdos del rayo y de la gloria», *El Imparcial* , s. n.., anno XLII, 10 febbraio 1908, s. p.
«Los super-hombres de la política», *El Imparcial*, n. 14710, anno XLII, 28 febbraio 1908, s. p.
«Vaguedades», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 9 marzo 1908, s. p.
«Ante un libro», *El Imparcial*, n. 14734, anno XLII, 23 marzo 1908, s. p.
«Después del centenario», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 20 aprile 1908, s. p.
«Vanidades», *El Imparcial*, n. 14831, anno XLII, 29 giugno 1908, p. 3.
«Feminismo», *El Imparcial*, n. 14845, anno XLII, 13 luglio 1908, p. 4.
«Moral política», *El Imparcial*, n. 14852, anno XLII, 20 luglio 1908, pp. 3-4.
«La mujer-enigma», *El Imparcial*, n. 14873, anno XLII, 10 agosto 1908, p. 3.
«Cuando el amor se ha ido», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 17 agosto 1908, s. p.
«Cuentos irónicos», *El Imparcial*, n. 14908, anno XLII, 14 settembre 1908, p. 4.
«Las ironías de la vida. Lucas Montenegro», *El Imparcial*, s. n., anno XLII, 28 settembre 1908. p. 4.
«Recuerdos», *El Imparcial*, n. 14950, anno XLII, 26 ottobre 1908, p. 4.
«Tríptico», *El Imparcial*, n. 15074, anno XLIII, 28 febbraio 1909, p. 4.
s. t. *Heraldo de Madrid*, s. n., anno XIX, 8 marzo 1909, s. p.

Juan Carlos Rodríguez y la poesía del *no*[a]

Francesco Muzzioli

L'alternativa letteraria, *Roma,Meltemi, 2001*

En el marco del "regreso a Marx" aparece en primer plano, junto con el problema de la ideología, también el "Gran Método" de la dialéctica. Se recupera así una discusión que parecía definitivamente cerrada por la *défense de toucher* postmoderna y deconstructivista. Tal es la mala fama de que ha gozado la dialéctica en el pasado más reciente: el enfrentamiento de los opuestos, de hecho, se temía que estuviera siempre a punto de ceder a la fusión del *dos* en el *uno*, de demostrar que en el fondo los opuestos no habían dejado jamás de ser idénticos (en base al principio de que, si las cosas se antagonizan, acaban por parecerse al propio reverso). De manera que quedaba como único comportamiento libre, en el dominio deconstructivista, la oscilación perpetua y la irreducible *indecibilidad*: no la oposición, sino la diferencia; no la contradicción, sino la aporía; no la dialéctica, en conclusión, sino, en toda caso, una nueva sofística.

Hoy en día las cosas están cambiando. Juega, ciertamente, a favor de una recuperación de la dialéctica, la transformación de la imagen política del mundo: mientras el mundo estaba dividido en dos bloques, era necesario para la independencia del pensamiento evitar la elección entre los imperialismos "armados el uno contra el otro"; ahora, por el contrario, el capitalismo occidental se presenta como vencedor, Dueño Absoluto, sin otros contrincantes, y en tales circunstancias lo único que puede hacer es derrumbarse sobre sí mismo. Y de ahí toda una serie de paradojas –que podemos apreciar en nuestra propia experiencia cotidiana– que son auténticas inversiones dialécticas del "ser" en el "no ser". Ejemplo: el mercado es mundial pero excluye a todos los insolventes; la democracia es un principio imprescindible, pero en la empresa no cuenta; la guerra es humanitaria; el precio del puesto de trabajo se le hace pagar a los trabajadores; la izquierda reivindica la tarea de gestionar la política de derechas; a las que se podrían añadir todas las que al lector se le vayan ocurriendo.

También Jameson –que hasta hace algunos años había llevado su agua neomarxista al molino postmoderno– hoy opina que son las cosas mismas las que nos conducen hacia las categorías de la dialéctica[1]. Pero entonces es lícito preguntarse: ¿qué dialéctica? En el fondo, también el deconstructivismo seguía trabajando con una especie de dialéctica, si bien ésta era una estructura de quiasmo, en la cual cada opuesto acababa deslizándose simétricamente en el otro. Este esquema, perfectamente *simétrico*, convendría sustituirlo por una dialéctica *asimétrica*, que se abra, por lo tanto, al cambio (sin que tenga que recaer en la progresión asegurada por el viejo Hegel). En esta perspectiva operan quienes sugieren un aumento de los términos en juego respecto a la clásica triade[2]: «*quartum datur*! Es necesario prestar atención a algo que el juego de la falsa alternativa oficial se deja fuera y lo excluye. Se intuye una dialéctica que mantenga junta la identidad de los contrarios, pero también su no-identidad (la dialéctica con la no-dialéctica), abriendo el *impasse* del pensamiento a la intervención práctica; como podremos volver a aprender de Brecht: «aunque en cada cosa nueva haya algo de viejo, se puede hablar muy bien también de cosas muertas y viejas. El

discurso de quienes aplican exactamente el Gran Método no se hace más indeterminado, sino más determinado»[3]

En busca de una hipótesis de "contradicción productiva", interrogaremos las obras de un singular teórico y crítico español, Juan Carlos Rodríguez, que nos ofrecerá también la oportunidad de reflexionar sobre la necesaria relación entre marxismo y psicoanálisis, habida cuenta que el "fetichismo" de la mercancía se plasma en lo más profundo de los procesos mentales. Rodríguez propone, en sus investigaciones a propósito de la escritura materialista y de la alternativa poética (la poesía del *no*), una nueva dialéctica brechtiana. Probablemente sigue siendo la situación política la que determina dicho interés: España, de hecho, ha vivido una transición de la dictadura a la democracia traumática y a la vez sin sufrimientos. De repente, llega la felicidad de la libertad; pero, como se ha pagado un bajo precio, tal vez de forma soterrada todo sigue siendo como antes. Lo nuevo es tal vez lo viejo disfrazado. Sólo una reinterpretación de la dialéctica puede ayudarnos a penetrar en esta dramática contradicción.

1. Al ser poco conocido en Italia, merece la pena esbozar ahora el trabajo de Juan Carlos Rodríguez en sus principales aspectos. Rodríguez es un intelectual *comprometido* que mantuvo una posición anticonformista y radical durante los oscuros años del franquismo. Tras la muerte de Franco, desde mediados de los años setenta, Rodríguez empezó a hacer pública una actividad teórica y crítica de amplio espectro, dedicada inicialmente a revisar –a la luz de un actualizado materialismo– los pasajes claves de la tradición literaria española. Pero es sobre todo en los noventa cuando sus publicaciones se han intensificado, incluyendo las reediciones de los estudios previos; su figura ha ido asumiendo importancia no sólo en el ámbito nacional, sino también en un contexto más amplio de debate sobre la literatura, en particular por lo que se refiere a dos puntos, que considero oportuno subrayar desde el principio: a) el intercambio continuo entre el punto de vista teórico y el análisis crítico de los mecanismos textuales (que surge, como veremos, acompañando a la creación poética *del momento*); b) el uso de una noción de ideología que, por una parte, evita todas las sirenas postmodernas o neo-hermenéuticas orientadas a desmentir su existencia y, en todo caso, a arrancar del ámbito ideológico a la poesía y a la literatura (a través de una pura autoeliminación del lenguaje o de un igualmente puro diálogo con el ser), y, por otro lado, evita la reducción de la ideología a una aplicación sociológica genérica o constrictiva, intentando capturarla en la materialidad específicamente histórica de los textos.

En el libro[4] dedicado a la gran literatura del Siglo de Oro (centrado especialmente en las figuras de Garcilaso y Herrera, pero en el que se presta también atención a la influencia en la poesía inglesa), Rodríguez afrontaba el impacto inicial del nacimiento de la clase burguesa (en las «primeras literaturas burguesas», como las denomina), mediante el desdoblamiento de la «matriz ideológica»: de hecho, la *transición* de la sociedad feudal a la burguesa la vivían los escritores como un contraste entre "organicismo" y "animismo". *Dos literaturas*: por una lado el organicismo, vinculado a una idea de orden cósmico legitimador de un sistema de "sustancias" cuyo lugar había sido ya asignado de entrada (del mismo modo que está asignado y resulta inalterable el lugar del noble y del súbdito); por otro, el animismo que descubre un alma en cada ser, y empieza a familiarizarse con la nueva individualidad de lo "privado", desarrollando la idea de poesía como revelación de la interioridad de un "alma bella". Es preciso decir que estas "fórmulas" o "matrices" no sirven para identificar bloques o casilleros en los que se puedieran catalogar los textos, sino que son revisadas en sus superposiciones y en sus paradójicos entramados, no, por lo tanto, como estratos de plomo prefabricado, sino como campo de la viviente plasticidad de lo literario.

Tal será el objetivo del siguiente trabajo, que versará sobre la novela picaresca[5], en el que se muestra el desarrollo de la narrativa con el relato de la experiencia individual, a partir "del nivel bajo", de las aventuras del "pobre" y del desarraigado (del «servidor de muchos amos»). ¿Por qué no, en lugar de esto, la vida ejemplar del noble? Rodríguez explica esta aparente paradoja (que

después articula en el análisis interno de la *Celestina*, del *Lazarillo* y del *Guzmán*), con el hecho de que sólo la imagen del pobre podía adaptarse a ofrecer a la imprenta la propia experiencia "privada" destinada al *público*. En este caso, la ideología animista resulta, ciertamente, aceptada, pero viene desviada hacia la vertiente "popular" de las duras relaciones sociales y, por lo tanto, se ponen en evidencia sus contradicciones (la relación entre "almas bellas"se suple con la relación económica con quienes mantienen el trabajo del siervo, ya en proceso de convertirse en "libre" abastecedor de mano de obra). Hasta llegar a Don Quijote, donde se hace que se desmoronen desde dentro la perspectiva organicista y las relaciones feudales con el "literalismo" (el loco hidalgo acepta literalmente los ideales de la caballería en una realidad la que ya no funcionaban) y con el distanciamiento irónico de la "mirada literaria", es decir, la literatura sobre la literatura de los personajes que reivindican en primera persona la polémica contra el plagio de sus propias aventuras.

Importante es, después, la antología de ensayos titulada *La norma literaria*[6], que vincula exitosamente argumentos teóricos (una parte versa sobre «el escenario del lenguaje» y trata los temas clave de la lingüística estructural y la implicada "ideología de la comunicación") y estudios críticos y análisis de textos (particularmente "atípico" es el trabajo de cierre sobre el tema del vampiro, cuya gran dispersión temática acaba por confluir en la definición del objeto, en Borges, el espejo –y el *espejo burgués*, que refleja la dispersión de la identidad del sujeto– y la especularidad de lo literario como reescritura). Como hilo conductor, la "normatividad" de la literatura, enunciada desde el mismo título. La literatura no podría existir sin una norma, que es la condición y la base de su funcionamiento y de su "producción". Lo cual no evita que, precisamente a partir de la "opacidad" de un imperativo que no está escrito en ninguna parte fuera de las cosas y de las relaciones sociales, no se puedan crear vacíos, abrir brechas, contradicciones: en definitiva, posibilidades de divergencia. El ensayo introductorio (irónicamente titulado, en referencia al marqués de Sade, *La crítica en el boudoir*) concluye justamente apelando a la *contradicción*, con evidente cursiva. Pero ya tendremos ocasión de volver a abordar la importancia de este término clave.

En el último decenio, Rodríguez se ha encargado de encuadrar algunas figuras determinantes de la experiencia poética moderna. Encontramos en primer lugar a Mallarmé, con su sobriedad de la "página en blanco", la pérdida del sentido, el "decir la nada", que opone una drástica resistencia a cualquier ilusión de «expresividad subjetiva para la lírica»[7]. Por su parte, en el ámbito español, la trayectoria poética y teatral de Federico García Lorca[8] presenta un acercamiento hacia el símbolo y hacia la ideología de la "escritura sublime" que, sin embargo, también aquí, se enfrenta con lo "no-decible" –la no decibilidad de la música, del contacto con el "otro mundo" de *Nueva York*, de la negatividad de los dramas "imposibles" e "irrepresentables"–, hasta que la única posibilidad de "decir" se convierte en un enfrentamiento con el propio silencio. Todavía más significativo resulta la figura de Brecht, que encarna, a su vez, la única experiencia de creación literaria rigurosamente materialista y marxista: en torno a Brecht, Rodríguez ha dirigido un volumen colectivo, titulado –para subrayar su relevancia– *Brecht, siglo XX*[9], para el que escribió una amplia y brillante introducción de más de doscientas páginas, que muy bien habría podido constituir un libro autónomo. La tesis de fondo es que Brecht representa un ineludible ejemplo de dialéctica, una dialéctica impregnada de vida y de la especificidad de la literatura. Más allá de todo moralismo de "izquierdas" (y por lo tanto de todo idealismo), Brecht juega con las armas de una negación pormenorizada y productiva en su "humorismo perverso", en la "ironía extremada", en la "objetivación congelada" (que no son sino las perspectivas del efecto-V, el famoso extrañamiento).

Bastante reciente es *Dichos y escritos*[10], que recoge incursiones dispersas del autor en torno a los poetas pertenecientes a la tendencia de la "otra sentimentalidad" y de la poesía "de la experiencia", poetas diferentes y de diversa extracción (se incluye también aquí un estudio de

Dichos y escritos. (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética), *Madrid, Hiperión, 1999.*

1987 dedicado a Maiakovski), todos integrados con la finalidad de superar la barrera entre temas de lo público y temas de lo privado –la poesía, claro está, tendría que dedicarse a estos últimos– para basar los propios textos en la plena complejidad de la experiencia histórica y política. Labor ésta de crítica *militante*, en el sentido fuerte del término: se ubica, de hecho, mediante los comentarios, las anotaciones, incluso a través de las relaciones personales de amistad, en una posición anti-hegemónica respecto a la "normalización" de la sociedad y la cultura española. Tampoco se halla aquí ausente el Rodríguez teórico: en particular en el "Prólogo" y en el "Epílogo", el primero encerrado dentro de un «diagnóstico triste» de la «atmósfera del tiempo», que no se rinde ni mucho menos ante los parámetros de la moda posmoderna; el segundo centrado, como veremos, en el rechazo representado por la "sílaba del *no*".

En último lugar, mientras escribo estas páginas, se espera la aparición de un libro importante, que versará sobre los relevantes argumentos del inconsciente, de Freud, de la ideología como "producción del sujeto" (anunciado con el título de *Freud, la literatura, la escritura*, quedó descrito en J. C. Rodríguez, "La literatura y la pesadilla del yo (Freud y los dos inconscientes)", en AA. VV., *Matrices del Siglo XX: signos precursores de la postmodernidad*. Madrid, Universidad Complutense, 2001). Una densa discusión, que despunta a pinceladas ya en los trabajos previos, destinada ahora a afrontar las problemas fundamentales de la actual sociedad hipertecnológica, de las nuevas ideologías serviles, de la estereotipación de los comportamientos, del condicionamiento de las imágenes, etc.

Sería erróneo asumir las alusiones a la historia y a la literatura del propio país como indicios de una perspectiva no exportable: la investigación de Rodríguez se sitúa exactamente en el punto en que la óptica genuinamente hispánica está obligada a una visión panorámica. Es interesante observar cómo se adapta quien se ha visto arrojado a la posmodernidad tras cuarenta años de fascismo (el doble del *Ventennio* de Italia). Esta mayor proximidad de la dictadura –así como el hecho que la experiencia española acabó de forma superficialmente no dolorosa– les puede permitir, tal vez, a los españoles el ver con más cruda claridad los límites de la aparente libertad de la época del «mercado global»: el autoritarismo *soft* del capitalismo de hoy en día.

2. En su discurso sobre la ideología, Rodríguez se remonta al punto al que había llegado Althusser: la ideología es «la relación imaginaria de los individuos con las propias condiciones reales de existencia»[11]; es el discurso el que nos convoca y nos constituye como sujetos, manteniendo una dependencia con los Aparatos Ideológicos del Estado; se convierte, por lo tanto, en una especie de "aire" en que respiran nuestras representaciones y que el rigor científico (que Althusser plantea en antítesis, como "ruptura epistemológica" y "lucha en la teoría") puede anatomizar, pero no eliminar. En síntesis: *la ideología y el inconsciente*. Y de ahí la *eternidad* de la ideología.

Por su parte, Rodríguez habla de "inconsciente ideológico". E insiste constantemente en la "producción" (o "construcción") del sujeto. Cuando digo "yo soy" y me atribuyo, por lo tanto, una determinada identidad, estoy ya bastante adentrado, gracias a esa fórmula tan simple y obvia, en el trabajo constituyente de la ideología. Decir "yo soy" significa situarse en un sistema social de posiciones jerárquicas, de roles y de competencias, de comportamientos: soy rico, soy pobre; soy un

profesor, soy un parado; soy un hombre, soy una mujer; soy europeo, soy un emigrante. (En dicho trabajo *en torno al* yo –como podemos ir vislumbrando ya– estará implicada la poesía, que intuitivamente se concibe como el discurso que afecta a la parte más íntima y verdadera del yo; "el discurso del yo sobre sí mismo"). "Yo soy, yo sé" es la fórmula de establecimiento del sujeto que se afirma como "algo" y con esto afirma la propia libertad de ser. En concreto, con la aparición de la burguesía, el sujeto se libera de su dependencia respecto al orden jerárquico divino-feudal, y resulta constituido como "sujeto libre"; con todas las ambivalencias de tal libertad: de hecho, todo aquello que parece incentivar el crecimiento y la satisfacción de la subjetividad se acopla, en realidad, en la agobiante libertad de mercado, la libertad de vender y de ser vendidos.

Desde esta perspectiva, la althusseriana eternidad de la ideología (vista como una condición de la vida del hombre) se abre hacia una reflexión histórica: la ideología es "producida", y por lo tanto se transforma con la producción y la reproducción social. "Teoría e historia de la producción ideológica" se titula, y no sin motivo, el libro fundamental de Rodríguez. Que se abre con la provocadora afirmación: «La literatura no ha existido siempre»[12]. Lo que parece "dado" y aceptado, que proyectamos hacia todas las épocas y textos, es, sin embargo, el fruto de un recorrido que habría podido (y podrá) seguir otras vías. Nuestra propia materia de estudio (la literatura, la teoría literaria) pierde la consistencia y la nitidez de sus límites y nos vemos obligados a seguirla en sus meandros y a través de los complejos designios de la historia. Si la ideología fuera perfectamente alienante, nuestro modo de pensar no se modificaría nunca. El cambio (la necesidad de cualquier tipo de poder de incentivar nuevas fuerzas que no siempre es capaz de controlar plenamente) quiebra la homogeneidad de la ideología. En su "titánico" esfuerzo al afrontar a Freud, Rodríguez reelabora la tópica freudiana insistiendo en la dualidad del inconsciente. Ya en Freud el inconsciente no es sólo el ello, sino también el super-yo. Rodríguez habla de "inconsciente social" e "inconsciente libidinal": comprimido entre ambos, el yo se convierte en un estrato muy precario y acosado.

Además, si es cierto que la ideología está en todo (e impregna cada ámbito operativo y psicológico), al mismo tiempo cobra sentido respecto a los otros niveles de la política y de la economía. Rodríguez no anula estas relaciones en una indiferenciada consideración (como Foucault) sobre el discurso y el poder, manteniendo así para la ideología un papel funcional. Su función depende de la recíproca influencia de lo político y lo económico. De este modo, la ideología contemporánea oscila entre la primacía del primero de estos niveles y la del segundo, entre "idealismo" y "mercantilismo". A propósito de la reciente historia española, Rodríguez señala que los ámbitos de la política y de la economía han perdido "sustancia": mientras la política durante el franquismo se justificaba con valores soberanos e indiscutibles, ahora el acceso al capitalismo del mercado global hace que desaparezca de la política cualquier valor molesto, quedando solamente soluciones tácticas o de gestión; se consolida un «lenguaje economicista desustancializado»[13], en donde lo económico ocupa el lugar de la "sustancia", pero de manera "no sustancial", puesto que puede decantarse hacia un lado o hacia otro dependiendo de las necesidades y de las fluctuaciones del mercado, y que mantiene una constante atención para no dejarse notar (y de ahí el efecto óptico de la desaparición del capitalismo bajo un juego de pantallas de la espectacularización, comunicación, fantasmagoría del consumo –que conduce a las diferentes teorías de la superación de la productividad). Dicha cuestión, es decir, la pérdida o la adquisición de la "sustancia" volverá a presentarse enseguida al abordar el tema de la poesía, la cual, sin embargo, no se comporta exactamente de la misma forma (es más, en algunos aspectos lo hace en modo opuesto) en relación con la praxis social, por la cual está así mismo condicionada. El hecho es que aquí no interviene ya el mecánico (y mecanicista) reflejo marxista, sino una visión mucho más estructurada y dialéctica del "sistema".

Esto mismo se ve en la relación entre ideología y texto literario. La ideología no es un nivel general al que se pueda reducir (y en el que

Teoría e historia de la producción ideológica, *Madrid, Akal, 1990*

hacer desaparecer) el texto, basándose acaso en la biografía o en la opinión directa del autor. Rodríguez, desde el principio, dedica su esfuerzo teórico y crítico a la búsqueda de la «matriz ideológica» (¡ojo!, ¿de nuevo la *mátrix*?): o sea, de esa fórmula que nos permite ponernos, casi como una cremallera, con la problemática histórico-social, por una parte, y con la interpretación lingüístico-teórica por otra. La matriz es, a la vez, discursiva y práctica, dado que hace de base productiva para los nuevos discursos y niveles del discurso. Por ejemplo: la afirmación de que cada cuerpo tiene un alma y de que ésta posee un valor en sí misma constituye el núcleo de la ideología "animista", inscrita en el contexto de la poesía española del siglo XVI. Esta "matriz" cobra un sentido, por una parte, en contraposición a la ideología hegemónica del "organicismo" (que se sustentaba en la validez "feudal" de los vínculos consanguíneos en el orden jerárquico del mundo); por otra, en correspondencia con la elección de poética, estilo y lenguaje (en este nivel, valga como muestra la hipótesis indicada de que la forma del soneto se privilegie por su "sinteticidad", en la que se puede expresar la «*idea desnuda*»[14]: 1990, p. 151). Esto es, lo que Rodríguez pretende identificar es el sentido *objetivo* del texto en la lucha de las ideologías, si bien a partir de la «lógica interna» del texto mismo. El desplazamiento hacia la ideología, por lo tanto, no va en detrimento de la textualidad, sino que, por el contrario, desarrolla y descubre en ella aspectos que de otra manera habría permanecido escondidos (lo "no-dicho"). Así, en su lectura de *Don Quijote*, tras haber subrayado el nivel de crítica de las instituciones feudales de la caballería, de las cuales las peripecias del héroe muestran la inadecuación precisamente por interpretarlas de manera literal, Rodríguez prosigue analizando otro nivel crítico que la obra cervantina contiene como su "no-dicho" (o «indecible»), que es el otro nivel crítico de la «inutilidad de su propia vida cotidiana»[15], implícito en la fuga de Don Quijote y en su locura literaria misma. La «lógica interna», a la que nos estamos refiriendo, no equivale ni a la inerte descripción estructuralista, ni tampoco puede confundirse con intencionalidad (fenomenológica) cualquiera por parte del autor: esta es, simplemente, el resultado de la síntesis y del conflicto de macro política y micropolítica que no se resuelve con presuponer una (libre) intención del sujeto, precisamente porque esa libertad es –como ahora sabemos– parte del problema.

3. Una táctica argumentativa que hallamos constantemente en el discurso de Rodríguez es la exposición de los «planteamientos básicos» relativos a cada problema. En esto podemos ver la intencionada interrelación entre pesquisa histórico-crítica y problemática teórica (ya que los "puntos subyacentes" ponen de manifiesto exactamente los interrogantes de la teoría de la historia); el hecho de que sean siempre más de uno nos da a entender la pluralidad de los problemas, que nunca se pueden dilucidar recurriendo a un sólo encuadre.

Manteniéndome fiel a su desarrollo, diré, por lo tanto que, según Rodríguez, las cuestiones fundamentales relativas a la poesía son básicamente dos: a) si posee o no una "sustancia" verdaderamente definible; b) si su disposición en la escisión "privado" y "público" es una cosa dada (y si fija la actitud por parte de lo "privado"). Plantearse estos interrogantes significa, para Rodríguez, seguir a través del itinerario de la historia literaria y de la historia de las poéticas las aventuras de la "sustantivación". En el renacimiento español, la literatura burguesa se presenta como una lucha contra las sustancias ya dadas y jerárquicamente organizadas de la época feudal, apelando al principio espiritual subjetivo del "alma". Después, afrontando con la mirada puesta en Benjamin el contraste entre símbolo y alegoría en el barroco, Rodríguez distingue entre un "barroco católico" (español: el de Calderón) en el que el sentido último ha de corresponderse con la

«encarnación de la sustancia divina en cada cuerpo», es decir, con el símbolo, y un "barroco protestante" (alemán: el del *Trauerspiel* estudiado por Benjamin), que no busca la encarnación, sino la personificación de los componentes psíquicos, es decir, la alegoría[16]. Con la ulterior revisión poética, el papel compensador, de huida de la historia (el «rincón del alma»), resulta desarrollado cada vez más por la efusión de la "vida privada": el lenguaje de la poesía viene a ser, justamente, el lenguaje del yo secreto, su quintaesencia o su componente más verdadero y auténtico; lo privado más privado que pudiera haber.

Ni siquiera la época contemporánea pone en duda llegando hasta a sus últimas consecuencias este carácter "consolador" de la poesía y esta vocación que la lleva a replegarse en sí misma. No sólo las poéticas fenomenológicas de la subjetividad y del imaginario, ni tampoco las de inspiración heiddegeriana de la visión irracionalista o de la "casa del ser", no sólo las teorías del canon de quien (como Bloom) recurre a los clásicos y al gran autor, sino también las orientadas a la técnica, como el estructuralismo y la subsiguiente posmodernidad. El estructuralismo sigue concibiendo lo poético como *autonomía* (el mensaje en sí mismo de Jackobson; la comunicación Yo-Yo de Lotman), lenguaje diferente y especial; en la deconstrucción y en la posmodernidad, el paso de la gramática del significado a la retórica del significado (o sea, a un significado siempre "fluctuante") no menosprecia el primado de la poesía por el hecho de ver que éste invade todos los discursos. Aún hay más; la atención de Rodríguez se hace más aguda a la hora de indagar a fondo también en las posturas que encajan en el ámbito de la "izquierda" cultural. También aquí la "sustancia" de la poesía puede quedar –más o menos conscientemente– conservada. Esto ocurre, por ejemplo, en cierta contracultura de los años sesenta y en la teoría de la Escuela de Frankfurt que subyacía (Adorno, pero sobre todo el Marcuse de *Eros y civilización*): porque allí, frente a la sociedad, se reivindicaba la naturaleza, un elemento humano carente de historia capaz de escapar de la alienación y de derrotarla. En definitiva, se presuponía «que la subjetividad era algo previo al Sistema, algo puro e incontaminado, y que el Sistema la negaba luego al cosificarla o tecnificarla, etc. Negar esa negación representada en el Sistema supondría para Adorno y Cía. salvar la subjetividad, descosificarla, algo sólo realizable a través de la estética plena, la única brecha posible»[17].

Esto escribe Juan Carlos Rodríguez en el «Epílogo» de *Dichos y escritos*, el texto sobre la "sílaba del no". Aquí queda claro que el problema no es solamente la conservación de la "sustancia" poética, a la que habría bastado contraponerle la innovación o la modernización para dejar resuelto todo. Se trata de considerar, también, la tendencia de la poesía en relación con las otras tendencias sociales: la defensa, a toda costa, de la "sustancia" poética coincide, de hecho, con amplios procesos, aparentemente contrarios, de "desustancialización". Se "desustancializa" la política –como decía– ya despojada de valores, mediante el paso hacia la gestión técnica y eficientista (sólo hace falta ver quien sabe hacer mejor lo que en cualquier caso hay que hacer) y la persuasión para nada oculta del *talk show* y del anuncio publicitario; pero se "desustancializa", indica Rodríguez, también la filosofía, que tiende a resolverse en empirismo y pragmatismo, o bien en una teoría generalizada y genérica (en "texto"). La poesía parece conservar el planteamiento inverso, el de una defensa de la propia «sustancia»: eso podría incluso resultar comprensible, porque, superada, tal y como queda, por el desarrollo científico, la poesía puede presentarse como una tabla de salvación para los náufragos de una frenética acumulación capitalista, más que nunca poco propensa a "dejar supervivientes" y muy decidida a llevar hasta sus últimas consecuencias la marginalización de quienes restan.

Esto comporta, cada vez más, una fuerte reivindicación del valor de la poesía (y hasta de la poesía como depositaria del Valor con mayúscula). Rodríguez menciona las reiteradas aspiraciones: frente al "malestar del capitalismo" la poesía se plantea como «el rincón último de la libertad expresiva y de la intimidad del sujeto»; como portaestandarte del utilitarismo desbocado, se erige en «la verdad última de todo»; con respecto a la trivialización de la comunicación de masas de la incultura imperante, sigue siendo considerada como «la sustancia escondida de aquel refugio

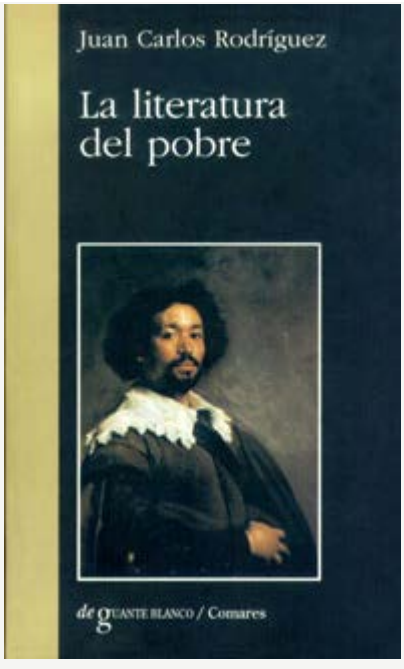
subjetivo en el que la poética podía "lavarlo" todo, ser «la única posibilidad de sustancia plena limpiadora de cualquier contaminación»[18]. Y, sin embargo, la realidad es más sutil. No es, de hecho, -indica Rodríguez- que los lenguajes de las nuevas comunicaciones carezcan de "sustancia"; al contrario: también los lenguajes "icónicos" de los *media*, cada uno a su manera, aspira a establecer un estrecho vínculo con el individuo, con su interioridad y con el reconocimiento de su identidad (baste pensar en la «feria de lo privado» de los *shows* televisivos); por añadidura, se asiste a una transferencia de propiedades (o, para ser más precisos, a procesos de imitación) de la poesía a los *media*. El carácter autoreferencial (la televisión sobre la televisión); la espontaneidad (la confesión o incluso la vida en directo); la apropiación del ritmo en clave de fascinación y seducción. No es casual, comenta Rodríguez, que ya en su momento la poética de Jackobson hubiera reparado en un eslogan político (el famoso "I Like Ike"), perfecto ejemplo de paralelismo y de repetición fonética. A lo sumo, la poesía y la comunicación de masa no hace algo distinto; en cualquier caso, nos remontamos a una corriente "estética" que constituiría el núcleo central de lo humano: «Cada lenguaje, incluso el más grosero, pretendía tener su propia sustancialidad intrínseca, su propia verdad como lenguaje, precisamente porque todos respetaban, todos querían sustentarse en una estética auténtica más de abajo, más de verdad: el sótano estético, la estética trascendental como única verdad humana»[19]. Con respecto a la tentativa de reengancharse a un "esteticismo disperso" la poesía, en su "sentido común" predominante no es, a fin de cuentas, una alternativa; si acaso, al tender hacia el mismo objetivo de los media, ésta se encuentra inevitablemente incómoda, como un instrumento superado por los instrumentos mejor preparados, a la vez más potentes y más dúctiles.

En estas condiciones, a la poesía no le conviene obstinarse en hacer una competencia destinada de antemano al fracaso; está claro que el único modo de evitar el peligro de quedarse obsoleta es encaminarse por otros senderos, comportarse de forma distinta. Se trata, por lo tanto, de acabar de una vez por todas con los criterios poéticos enraizados con el lenguaje como sublimación sugestiva e incluso –diría Rodríguez pensando en las bases kantianas de la estética– como "transcententalidad"; y, sobre todo, se trata de romper con la idea, verdaderamente "sustancialista" de que existe un "lenguaje poético en sí".

4. A fin de cuentas, la teoría ha dejado maltrechos los rasgos consabidos de la "legitimidad de lo poético". Escribir poesía se ha convertido en una apuesta sin ninguna garantía. Ha llegado el momento, por lo tanto, de romper la línea de demarcación entre lo privado y lo público. De quitarle a la poesía sus pretensiones (e ilusiones) de existencia extrahistórica. De encomendarse, por el contrario, a una "palabra radicalmente histórica".

La teoría que contempla esta necesidad de cambio confluye y se confronta con las poéticas vigentes (de algunos poetas de Granada, donde Rodríguez vive y trabaja, y del resto de España; los poetas de la otra sentimentalidad y de la poesía de la experiencia, tratados en *Dichos y escritos*). Es obvio que no se trata de la mayoría. La mayoría permanece aún anclada al «inconsciente hegemónico» y, junto con éste, a la noción de de poesía "sustancial" y privilegiada, lenguaje *especial*. Hay, sin embargo, una tendencia, cuya predisposición indica una salida hacia "otra manera" de escribir. Esta "otra manera", Rodríguez la define, desde su punto de vista teórico, con los términos de una "escritura materialista"[20]. Es una forma ciertamente problemática (de hecho: si el materialismo está en lo cierto, cada escritura tiene algo que ver con la materialidad y, por lo tanto, es materialista; ¿cómo podría haber una más materialista que las otras?). Y entonces, ¿en qué sentido es una escritura materialista? Rodríguez, en sus estudios, responde a esta pregunta atendiendo a diferentes niveles, que podemos intentar clasificar:

> a) Aparece, en primera instancia, el nivel temático de lo que viene definido como una «escritura del cuerpo». En este nivel se intenta invertir la habitual vocación "espiritualista" de la poesía, su velarse en áureas intangibles y en un "sentir" que se reserva al corazón. A partir



La literatura del pobre, *Granada, Comares, 1994.*

sentidos múltiples y descubiertos "desde abajo" (tras haber pasado ya por la escuela de la "literatura del pobre"), la *escritura del cuerpo* suprime la censura, recupera lo reprimido. Se articula sobre esa "base" (precisamente corpórea) que únicamente nos queda, en la época de la crisis de las certidumbres sobre los grandes destinos de la Historia. En este nivel, el materialismo resulta conveniente para una determinada poética, antilírica y desacralizante.

b) Hallamos, después, el nivel constitutivo de las diferentes *materias* presentes en la escritura. Hay que ser conscientes de que todo es materia: «materia es el papel, materia es la letra, materia es la pluma que pare las novelas, materia es el ingenio que las engendra, materia es la imprenta en que el libro crece, materia es el libro»[21]. Podríamos añadir: materia son los géneros y los temas de la literatura; materia son los hechos que se inscriben en los textos (tal vez en su "no-dicho"); materia son las instituciones de la crítica y de la difusión del libro; materia (materia social, cómo no) son los lectores; en la misma medida, materia también los no-lectores, sobre quienes sin embargo un libro pudiera tener también consecuencias indirectas. Naturalmente, en este nivel, que es más bien un nivel analítico crítico, toda escritura es "materialista".

c) El materialismo, en fin, consiste en contemplar la literatura "desde fuera". O, como diría Rodríguez, en responder "más acá" de la pregunta. Si, de hecho, se permanece dentro de los términos de la pregunta (el que se trate de una pregunta teórica o social, poco importa) nosotros sólo podemos dar una respuesta que la pregunta ya prevé y contiene en su interior. Así, responder de alguna manera a la pregunta "¿qué es la poesía?" significa aceptar el hecho de que sabemos ya lo que es, significa elegir entre las respuestas que nos han sido ya dadas. Es necesario remontarse al momento previo a la pregunta; preguntarse, entonces, si sabemos con certeza lo que es la poesía, si es posible responder sin apelar a lo *otro* de la poesía, sin hablar, claro está, del mundo, de la sociedad, de la producción. La respuesta debe salirse de la pregunta, ya que las preguntas están "trucadas" y «el problema no radica nunca en las respuestas, sino en la manera de plantear las preguntas». Pensar "antes de todas las preguntas"[22]: es eso lo que hace el materialismo (lo que, según Rodríguez ha hecho Marx al escribir *El Capital*). En tales circunstancias, el materialismo viene a caracterizar una toma de posición teórica.

Pero el nivel teórico no se transfiere *sic et simpliciter* a la práctica poética, porque, cuando se pasa a producir poesía, las cosas son mucho más complejas y difíciles que cuando se teoriza sobre ésta; y, sin embargo, Rodríguez puede establecer una relación específica entre la introducción de problemáticas que cuestionan los estatutos de lo "poético" y las características asumidas por la poesía de los últimos decenios. La teoría ha sacudido la fe en la "sustancialización" tradicional y ha incitado al *cuestionamiento de la poesía*. Al profundizar en el interrogante del "¿qué hacer?" se llega a la tendencia que nuestro autor denomina –no sin resonancias brechtianas- de la «épica subjetiva»:

a) La poética de la *experiencia* pasa a eliminar algunas diferencias y distinciones cruciales, cuya rigidez resulta un freno para la poética. Entre lo interior y lo exterior («nuestro mundo no es ni interior ni exterior: nuestro mundo es de los otros»); esto es: entre el ámbito privado (normalmente concebido como el espacio propio de la poesía) y el ámbito público de las temáticas histórico-civiles; es decir, también entre el sentimiento y el intelecto. (Algo que conocemos bien los italianos, esta separación asumida y todavía persistente en nuestra cultura, gracias a la autoridad de Croce y de sus

"aventajados"). No es casual aquí se habla de *otra* "sentimentalidad": y *otra* justo porque no está alejada de la historicidad de la experiencia, sino que por el contrario se coloca en una continua confirmación que acaba *objetivándola*. La poesía intenta "decir cosas", pero no en un sentido brutalmente contenidista, sino más bien –también en este caso– en el sentido de superación de la neta escisión entre forma y contenido[23].

b) La autorreflexión de la poesía ya no es un modo de mirarse en el espejo y de encerrarse en la imagen reflejada. Es un modo de hacer que crezca el grado de conciencia de sí mismos. Si bien no es posible anular la ideología (el inconsciente) es, sin embargo, posible asumirla como material para una búsqueda dirigida a la "reconversión" y a la "transformación". Lo cual significa, como mínimo, salir fuera del horizonte de la poesía como "hecho" inmutable. Y esto no sólo en lo general, sino también en la particularidad de los concretos instrumentos técnico-lingüísticos. Asumidos dentro de la perspectiva de la conciencia (metapoética), éstos perderán su carácter "natural" de instrumentos obvios y neutros para aparecer como elementos de un «rito convencional» con relevantes valencias sociales. Escribe Rodríguez «transformar los ritos supuestamente neutros en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase» [24].

c) el texto poético está retenido en una instancia de "transformación", según el imperativo de "escribir de otra manera". La poesía no ha de ser permanecer siempre idéntica; y tampoco debe quedar libre de cambios el lenguaje que usa. La empresa consiste en plasmar los cambios en el ámbito completo de la ideología. Rodríguez propone sustituir los verbos del "hacer" idealista (crear, inventar y semejantes; también "construir") con los verbos del "hacer" materialista (como "producir"). Pero aunque las actividades, aparentemente divagadoras e impalpables, sean "productos" –si es "producto" al mismo tiempo incluso el yo poético– ¿no quedaríamos en las manos de un código superior a nuestras fuerzas, en una alienación sin salida? Por lo que hasta ahora se ha dicho, está claro que Rodríguez piensa en una "productividad" capaz de abrir el código (que produzca el *no*): precisamente subrayando que "la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte"[25], el lenguaje de la alienación (que es el único que tenemos) puede ser transformado encauzándolo hacia una dirección alternativa.

5. Ya en sus estudio sobre el Siglo de Oro, Rodríguez partía de la premisa que, en un período de "transición", estuvieran ya operando "dos literaturas". También una perspectiva más teórica, inmediatamente después, confirmará esto mismo: indagando en Freud, hay "dos inconscientes", uno ideológico y uno libidinoso. Y dado que son dos, pueden dar lugar a contradicciones, órdenes y estímulos que no son concordes, nexos precarios a punto de romperse. Si no existieran estas contradicciones –comenta Rodríguez– no tendríamos ni siquiera necesidad de hablar o de escribir. Nuestras necesidades expresivas (comprendida la de "decirse poéticamente") se desencadenan como síntomas de semejantes contradicciones básicas. Vista en uno u otro sentido, la intención de autor no posee un valor absoluto: el aspecto *sintomático* del texto marca un primer "desequilibrio" entre «lo que el escritor quiere decir y lo que objetivamente el texto dice»[26].

Si la ideología es el escenario del encuentro y del conflicto, se abren entonces en su interior (también por lo que se refiere a la literatura) no sólo diferentes opciones, sino también la posibilidad de soluciones complejas –superposición, compromisos, camuflajes, frenazos, cambios de dirección y otras muchas posibilidades según los más insospechados recursos estratégicos. Y, sin embargo, si es la contradicción lo que hace posible la poesía, ¿qué puede hacer la poesía? ¿No está, en tal caso, inducida por las circunstancias, lo quiera o no, a expresar móviles que le resultan desconocidos? ¿O, mejor dicho, que pueden ser plenamente verificados solo por los estudiosos que a posteriori analizan de nuevo a la historia y reelaboran el campo literario? Un análisis rigurosamente sintomático acabaría por caer en esta perspectiva, donde se delinea la trascendencia del analista.

No es ésta, sin embargo, la posición que adopta Rodríguez. La poesía no se limita a *transponer* la contradicción, sino que también se asume la responsabilidad de efectuar un *tratamiento* de ésta. Para una determinada ideología poética a la que hemos aludido ya, la función de la poesía será "pacificadora", «escondiendo las contradicciones» o fingiendo superarlas. La misma literatura comprometida, a lo largo del siglo XX, no ha podido o no ha sabido evitar el caer en soluciones de este tipo. Tal vez encomendándose a la segura victoria histórica de la clase revolucionaria. Por el contrario, precisamente en relación con un poeta como Maiakovski, Rodríguez expresa su escepticismo por la poesía como "solución", desplazándola hacia el objetivo de «revelar la contradicción, no disolverla»[27]. El poeta no «escribe *libremente "así"*, sino *necesariamente "así"*» (es el Rodríguez del libro sobre Mallarmé): la libertad de la poesía no es un "a priori", sino una "lucha" que se constituye concretamente gracias al reconocimiento del inconsciente ideológico dado; precisamente el problema de base del poeta es el de «entrar en *contradicción* con todo ese inconsciente *necesario*»[28].

Resulta claro que esta vía se plantea como antihegemónica, y alternativa: alcanzamos en este caso un segundo nivel de "desajuste", "desajuste" en la medida que existe una ideología dominante y "el funcionamiento objetivo del texto", el cual se rebela o plantea una excepción o se desvía respecto a la transmisión de los valores ideológicos, en los cuales, no obstante, queda inscrito.

Por lo que se refiere a la poesía actual, la alternativa ha sido señalada por Rodríguez de forma bien precisa con la diferenciación entre la "sílaba del *sí*" y la "sílaba del *no*". Podemos responder "sí": "sí, aceptamos lo que se supone que es la poesía y renunciamos a remontarnos más allá de la pregunta que ésta nos plantea"[b]. En cuyo caso se sigue viendo en la poesía una determinada "sustancia" que le confiere su valor y la ensalza (una especia de bandera corporativa), incluso a costa de la marginación social. ¿Pero qué significa, sin embargo, responder "no"? ¿Se trata simplemente de atribuir a la poesía una función de oposición respecto a la realidad actual? Sería una especie de reacción natural: la poesía, desterrada del horizonte de la financierización del capital y de su árida misión mercantil, puede hacerse la ilusión de ser el último adversario que hace frente a la degradación, ambiental y humana, del mundo. Me parece que cada vez que este modelo se emplea (algo que ocurre cada vez con más frecuencia), la "resistencia poética" vuelve a activar precisamente prerrogativas "sustanciales": apelando a algún soberano contacto con el ser, incluso hasta en negativo como "silencio del ser". No sucede esto con Rodríguez: su "no" no deriva hacia el perfil de una pura *negación* –ya sea la trágico-existencial de Blanchot o la de una vanguardia vista mediante Adorno como la abstención del sentido y, por lo tanto, de cualquier *productividad*, para acabar reconstruyendo una poesía idealistamente dirigida, justo en sus cualidades absolutamente negativas– y menos aún en los términos de la "transformación". Rechazar la práctica poética dominante, escribir de forma diferente, a partir de la necesidad "básica" de «decir no a un mundo insoportable»[29].

El esquematismo de la negación cede ante la complejidad de la contradicción. Poesía y contradicción. A la poesía Rodríguez le encomienda la «*enunciación de las contradicciones*»[30]. Y añade: «la poesía nos enseña nuestras contradicciones principales, lo que yo llamaría *nuestra contradicción principal*»[31]. Lo cual quiere decir, precisamente, pasar la contradicción de pasiva a activa, de padecida a producida. La contradicción se establece justamente ahí, donde no estaba previsto, sino en todo caso censurado: en el mismo corazón de la *norma* (Rodríguez escribe que la contradicción resulta «convertida en regla» [32]). En lugar de pasar desapercibida, de ser menospreciada y repudiada como un error o como una debilidad (era la famosa "cola de pez" horaciana!), resulta elegida como empuje estructural (de una estructura, por eso mismo, más que nunca precaria y paradójica en su propia construcción). En lugar de presentarse inesperadamente como destellos o instantes de pérdida del control, en plena modernidad viene premeditadamente a multiplicarse y difundirse en todos los niveles del texto. Según aquella «dialéctica de la

contradicción continua»[33] que emerge de la tan original y atractiva lectura de los *Diálogos de los prófugos* de Brecht.

6. La poesía ha aludido siempre a la "vida". Pero esto ocurría en el marco de una identificación de la vida, en sus instancias más elevadas, con el "sentir poético". Desde el sentido común de la transposición poética de lo vivido (la confesión en versos) hasta el "vivir inimitable" de D'Annunzio, hasta la "literatura como vida" de los herméticos. La poesía como única "vida auténtica": una asunción de "sustancia", una vez más, que pretende englobar (someter) cada ámbito conocido. Todo esto parece hoy escribirse de nuevo, simultáneamente, en los términos de la crisis social de la poesía: en la época de la comunicación-mercancía, la poesía (en su funciones tradicionales) se desecha de la comunicación; carece de *media* a través del cual pueda difundirse; se ve obligada al regreso a la oralidad que le corresponde, pues, a la palabra "viva" del poeta. Podríamos decir: la poesía queda aniquilada, pero permanecen los poetas. La poesía sería así una "forma de vida" desconcertante y marginal: una "extrañeza" entre las muchas provocadas por el trabajo para pocos de la nueva economía.

El análisis de Rodríguez es, sin embargo, más complejo. Él escribe exactamente esto: «la poesía empezaba a considerarse como una forma de vida (una forma de vida ideológica tan real como cualquier otra)» [34]. Leemos correctamente entre paréntesis: «una forma de vida ideológica»... Vemos entonces que el apelar a la "vida" se rebela en relación con la concepción habitual que regresa a la vibración del latido interior o a la consagración fetichista de la identidad propia del autor. La ideología está ya muy metida en los detalles diseminados de la vida cotidiana. Se ha convertido en "producción del yo" y "colonización del inconsciente": "deseo-mercancía", "sensación-mercancía", "identidad-mercancía" y tantas cosas más. El capitalismo, dice Rodríguez, se ha transformado «en el aire que respiramos»[35]; la ideología es la «piel» (es «uno de los modos de construcción de nuestro cuerpo» [36]). Desde esta base, la poesía no puede combatir su batalla de signos sin tocar el lugar profundo en el que los signos se constituyen, actúan y se injertan en los cuerpos. No puede existir impacto alguno si sus formas "técnicas" no tocan la "forma de vida".

En la parte conclusiva de, *Dichos y escritos*, la "poesía del *no*" se conjuga en términos de "fusión": ya que el yo está sometido a la presión de dos inconscientes (el ideológico y el libidinoso) es necesario captar las interferencias, los ensamblajes, las conexiones, y no abandonar los dos ámbitos completamente privados de comunicabilidad y enteramente constituidos. Decir «no a lo existente» es decir «sí a la realidad» y buscar «una nueva forma de experimentar la escritura y la vida, una otra forma de escribir y de vivir la vida»[37]. Pero esta "fusión", como sabemos, no puede albergar ninguna intención de poder reunir juntos –con una soteriológica mediación– los trozos de lo que el capitalismo ha destruido. La reunificación de los ámbitos es parcial e hipotética; contiene la contradicción, la dialéctica. El poeta del "no", el poeta verdaderamente "materialista" –Rodríguez lo indica con perfecta claridad– surge de la experiencia básica de ser «bilingüe en la lengua propia», en el sentido de no poseer verdaderamente una "lengua propia" (que no es sino la experiencia de todos los oprimidos de cada época, que se ven obligados a hablar en una lengua que no "poseen"), sino de comprender y practicar la lengua, siempre y en cualquiera de los casos, como «lengua de los otros», lengua «de la hegemonía inscrita en cada piel»[38].

Dialéctica, por lo tanto: como antes indicaba, hoy se oye hablar –en diferentes lugares– de un regreso a la dialéctica, después de que había sido relegada a la lista de espera por los debilismos filosóficos, místicos o escépticos o pragmáticos de que se tratara. Pero hay que estar atentos. ¿No se tratará de la necesidad de una dialéctica neo-hegeliana para llevar a la síntesis las contradicciones del capitalismo "global", para "globalizar" verdadera y completamente todo y hacer de la realidad existente la única *Ratio* aceptable? Muy oportunamente, Rodríguez ha puesto empeño en diversificar la dialéctica hegeliana de la materialista, distinguida por Brecht. En la dialéctica materialista, las relaciones entre los opuestos es *asimétrica* y no puede existir la unidad de los

contrarios (los explotados son sometidos por los explotadores, pero "no los necesitan"). Por eso, el apartado de la liberación no puede interpretarse como la inversión de una relación especular, de la misma forma que la negación de la negación. La negación de la negación se sustituye con la negación de lo "dado". El *extrañamiento* brechtiano consiste precisamente en deshacer la aparente unidad de los contrarios (de la misma manera, cada vez más, hemos de ingeniárnoslas con falsas oposiciones, como la del humanismo nostálgico de los valores y la postmodernidad de la ironía técnica). Desde la dialéctica "o - o" (hecha de polaridades especulares –espíritu/materia, sujeto/objeto; forma/contenido; ya lo vimos: público/privado– listas para resolverse en una vía de fuga "mental") se pasa a la dialéctica del "no – sino" (no contra, sino a favor de algo distinto: lo que significa descartar el sistema conceptual "dado", develar la "relación desequilibrada", la vía de fuga práctica). En Brecht, Galileo no va contra la Iglesia, pero está a favor de la verdad científica: su "no – sino" («nicht/sondern») conlleva consecuencias subversivas explosivas[39].

Que, en definitiva, si acabamos de aprender una dialéctica similar, esto no depende tanto de los modelos culturales contenidos en los libros, sino de las contradicciones de nuestras vidas mismas. De la exigencia de dar un nombre a aquello a lo que le "falta": «un *otro mundo*, o sea, un *otro nombre*»[40].

Notas

[1] Véanse las páginas finales de Jameson 1998, ya citadas en el primer capítulo del libro (Francesco Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, pp. 61-77).
[2] Eso mismo es lo que hace Slavoj Žižek (1999b, pp. 79 y sig.) dirigiéndose hacia una lógica de la "cuadruplicidad".
[3] La cita, traducida al español a partir de la versión italiana que aparece en el artículo original corresponde a B. BRECHT, *Me-ti. Libro delle svolte*, Torino, Einaudi, 1970, p. 123.
[4] J. C. RODRÍGUEZ, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, 1975 reeditado después en una nueva edición, Madrid, Akal, 1990.
[5] *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.
[6] *La norma literaria*, 1984, publicado después en edición aumentada, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994.
[7] *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994; véase en particular p. 64.
[8] *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid, Akal, 1994.
[9] AA. VV., *Brecht, siglo XX*, citado previamente en Francesco Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 90 y 99
[10] J. C. RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos. Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética*, Madrid, Hiperión, 1999.
[11] L. ALTHUSSER, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo, 1976, p. 55. (La cita del original, obviamente, ha sido traducida al español)
[12] J. C. RODRÍGUEZ, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, cit., p. 5.
[13] *Dichos y escritos*, cit., p. 257.
[14] *Teoría e Historia de la producción ideológica*, cit., p. 151.
[15] *La literatura del pobre*, cit., p.325.
[16] Tal acercamiento y revisión sobre esta problemática benjaminiana aparece en Rodríguez, *Lorca y el sentido*, cit., en especial en las pp. 86-7.
[17] *Dichos y escritos*, cit., p. 260.
[18] Las tres últimas citas pertenecen a ivi, pp. 264, 266 e 269.
[19] Ibíd., p. 269.
[20] Sin ningún tipo de influencia mutua, llega por caminos sorprendentemente personales a la misma noción propuesta por el grupo "Quaderni di critica", del que forma parte el autor de estas páginas (cfr. QUADERNI DI CRITICA, *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Foggia, Bastogi, 1981).
[21] J. C. RODRÍGUEZ, *La literatura del pobre*, cit., p. 326.
[22] Cfr. *Dichos y escritos*, cit., p. 249.
[23] En similar dirección se desarrolla la línea de Sanguineti, según la interpretación que nos ofrece F. Curi: «Guardandosi dal sublimare il "contenuto fattuale" dei suoi componimenti, anzi, il più possibile desublimandolo, mescolando pulsioni sessuali e pulsioni sociali, cultura e invenzione onirica, Sanguineti ha immesso nei testi di *Laborintus* un "contenuto di verità" che è il recupero della prassi della poesia come forma di conoscenza linguisticamente specifica della vita materiale e della storia irredenta» (*Struttura del risveglio*, cit., p. 184).
[24] J. C. RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos*, cit., p. 136.

[25] Ibíd., p. 156.
[26] *La norma literaria*, cit., p. 253.
[27] *Dichos y escritos*, cit., p. 80.
[28] *La poesía, la música y el silencio*, cit., p. 65.
[29] *Dichos y escritos*, cit., p. 244.
[30] Ibíd., p. 36.
[31] Ibíd., p. 125.
[32] *La norma literaria*, cit., p. 31.
[33] In AA. VV., *Brecht, siglo XX*, cit., p. 171.
[34] J. C. RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos*, cit., p. 284.
[35] Ibíd., p. 50. *(El texto original, aquí adaptado al discurso, dice literalmente: "en el aire que respirábamos").*
[36] *Lorca y el sentido*, cit., p. 32.
[37] *Dichos y escritos*, cit., p. 289.
[38] Cfr. Ibíd., p. 48.
[39] Sulla dialettica materialista cfr. AA. VV., *Brecht, siglo XX*, cit., pp. 155-171.
[40] J. C. RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos*, cit., p. 290.

---

[a] El presente texto es la traducción del capítulo tercero del libro de Francesco Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 101-23, titulado "Rodríguez e la poesia del *no*". Agradecemos tanto al autor como a la casa editorial el que hayan puesto a disposición de este número de la revista este texto, que para la ocasión ha sido traducido por Fernando Martínez de Carnero.
[b] El autor, en este caso, no realiza una cita literal, y de ahí que no aparezca una referencia explícita. El texto entre comillas adapta al discurso general el siguiente contenido que reproduzco literalmente: "*Sí*: ya sabemos lo que es la poesía, ahora sólo se trataría de plantear su *pregunta/respuesta* correctamente." Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999. El subrayado es siempre del original; incluso en los casos en que no se ha retenido necesario mantenerlo en la traducción italiana de las citas, hemos considerado de rigor transcribir el texto siempre tal y como aparece en la fuente a la que se remite.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Le grandi foglie della Luna e della Morte in *Bodas de sangre*

Valeria Scorpioni

Federico García Lorca, Amor

Incomincio con il delimitare il campo di indagine: non mi occuperò genericamente di tutto il testo di *Bodas de sangre*; ho scelto, invece, di analizzare due gruppi di versi[1], la cui particolare significatività scaturisce dall'essere simmetrici sul piano della struttura formale e speculari su quello del contenuto. Essi riguardano le invocazioni di tre "leñadores", rispettivamente alla luna ed alla morte affinché non contribuiscano ad uccidere gli amanti fuggiaschi[2]; le suppliche sono separate tra loro nel contesto drammatico da un monologo della luna, da un dialogo tra la luna e la morte e da un altro tra il Novio e la morte; l'intervallo tra le due invocazioni ha la funzione di palesare la complicità tra la luna e la morte. La luna, infatti, proclama: "¡Que quiero entrar en un pecho/ para poder calentarme!/ ¡Un corazón para mí!/ ¡Caliente!, que se derrame/ por los montes de mi pecho;"[3]. La morte, da parte sua, ordina con impazienza alla luna, trovandola consenziente, di usare la propria luce affinchè gli amanti vengano scoperti e "las navajas" trovino la propria via[4]. Pertanto le suppliche dei "leñadores", all'oscuro dell'alleanza ormai stretta, sono destinate a non essere esaudite e le loro speranze si rivelano fallaci.

Una prima rapidissima notazione si riferisce alla funzione del verso all'interno dell'opera teatrale di Lorca, ed in particolare in *Bodas de sangre*. Sia che si tratti della riproduzione di canti popolari (si veda la ninna-nanna del primo atto, o il canto di nozze del secondo), sia di lamenti corali (al terzo atto il coro funebre delle tre fanciulle rappresentanti le Parche e il responsorio della madre e delle vicine), sia di monologhi e dialoghi (ad esempio, il caso che ci occupa), il risultato ultimo non muta; il passaggio dall''azione all'inserto lirico e viceversa, produce un effetto straniante ed antinaturalistico, che ha una doppia conseguenza: il verso si carica di significati aggiuntivi, mentre l'azione vede esaltata la propria tensione drammatica[5].

Per praticità riporto in parallelo i testi delle due invocazioni:

	Testo A	**Testo B**
	(Por la izquierda surge una claridad)	*(Vuelven los* LEÑADORES. *[...])*
	LEÑADOR 1º.	LEÑADOR 1º.
v1	*¡Ay luna que sales!*	*¡Ay muerte que sales!*
v2	*Luna de las hojas grandes.*	*Muerte de las hojas grandes.*
	LEÑADOR 2º.	LEÑADOR 2º.
v3	*¡Llena de jazmines la sangre!*	*¡No abras el chorro de la sangre!*

	LEÑADOR 1º.	LEÑADOR 1º.
v4	*¡Ay luna sola!*	*¡Ay muerte sola!*
v5	*¡Luna de las verdes hojas!*	*Muerte de las secas hojas.*
	LEÑADOR 2º.	LEÑADOR 3º.
v6	*Plata en la cara de la novia.*	*¡No cubras de flores la boda!*
	LEÑADOR 3º.	LEÑADOR 2º.
v7	*¡Ay luna mala!*	*¡Ay triste muerte!*
v8	*Deja para el amor la oscura rama.*	*Deja para el amor la rama verde.*
	LEÑADOR 1º.	LEÑADOR 1º.
v9	*¡Ay triste luna!*	*¡Ay muerte mala!*
v10	*¡Deja para el amor la rama oscura!*	*¡Deja para el amor la verde rama!*
	(Salen. [...])	*(Van saliendo mientras hablan. [...])*

La liceità dell'estrapolazione di questi due gruppi di versi è garantita, sul piano della costruzione formale del dramma, dalle didascalie che inaugurano e chiudono le invocazioni, isolandole in qualche modo dal contesto e dando loro la veste di struttura conclusa.

Cominciamo, innanzitutto, con una sorta di descrizione sintetica di equivalenze, inversioni sintattiche e della sequenza dei versi nei testi A e B. Entrambi i gruppi constano di dieci versi, singoli o appaiati in base ad uno stesso schema e posti in bocca a tre "leñadores". Dei versi singoli o delle coppie di versi, alcuni mutano solo l'oggetto dell'invocazione ("luna" o "muerte")[6]; in un caso cambia l'aggettivazione, in base alla diversità dell'interlocutore: "verdes hojas" della luna, "secas hojas" della morte[7]. Al cambio di aggettivazione si abbina l'inversione del rapporto lineare sostantivo/aggettivo applicato in versi successivi alla luna e alla morte, per cui alla "luna mala" corrisponde la "triste muerte" ed alla "triste luna" la "muerte mala"[8]; la stessa aggettivazione ("mala" e "triste") applicata alle due entità comporta una collocazione in forma di chiasmo, se pur a distanza[9].

Passiamo ora all'analisi dei singoli versi e della loro disposizione all'interno del microcosmo enucleato.

Un medesimo verbo, "salir", è impiegato per lo spuntare della luna e per la comparsa della morte (vv.1A, 1B); nel primo caso il termine è usato in senso proprio, nel secondo si carica di implicazioni metaforiche, che rimandano fin d'ora alla concezione lorchiana dell'inscindibilità dell'uomo dalla natura. E' appena il caso di ricordare che il ciclo vitale risulta comune: il matrimonio è concepito come fonte di nuove vite, esattamente come la semina è origine della produzione fruttifera della terra. L'assimilazione tra umani, vegetali ed animali è costante: per esempio, la Madre rammenta che il marito "le olía a clavel", lo paragona ad un toro e afferma orgogliosa "lo disfruté", così come la terra gode della semina in vista della perpetuazione della vita[10]. I suoi morti, che erano "geranios" vivaci e fiorenti, sono ora "llenos de hierba"[11]. La morte riporta l'uomo nel grembo della natura, procurandogli un "lecho de tierra", assimilando il cadavere ad un "montón de nieve", o, addirittura, ad un "espejo de la tierra"[12], e sottoponendolo agli stessi processi di disfacimento per cui saranno "flores rotas los ojos, y sus dientes/dos puñados de nieve endurecida"[13].

Nessuno stupore, pertanto, se in questo universo di impronta panica, ad un elemento della natura cosmica (la luna) e ad un evento ineludibile per tutti gli esseri (la morte) viene attribuito, anche sul piano lessicale ("salen"), un comportamento comune. In più, per quanto riguarda la morte, in quel "salir" compare una connotazione di progressiva ineluttabilità che ben si accorda con la scansione del precipitare della tragedia.

Sia la luna che la morte hanno "hojas grandes" (vv.2A, 2B): la materialità vegetale non fa che accomunare le due realtà nell'onnicomprensivo seno della natura[14]; fondamentale è il fatto che qui le foglie stanno a simboleggiare il potere dei due enti, tant'è che l'aggettivo "grandes" rimanda all'illimitata e insindacabile facoltà della luna di illuminare la scena in cui la morte è chiamata a

distruggere. Dall'identica qualificazione nasce la giustificazione formale della loro complicità, già stabilita sul piano del contenuto dal loro colloquio.

A partire da questo punto la supplica dei "leñadores" rivelerà in crescendo tutta la propria tragica inanità: i versi che seguono scandiscono il progressivo svanire della speranza di fronte all'ineluttabile decisione delle due complici.

I vv.3A e 3B rappresentano rispettivamente un invito alla luna affinché agisca, favorendo la felicità degli amanti, ed una supplica alla morte affinché non agisca a loro danno. I due versi sono accomunati dall'uguale numero di sillabe, dalla forma imperativa esclamativa e, soprattutto dal termine "sangre". Nel lessico lorchiano "sangre" assume almeno tre accezioni; la prima -puramente denotativa- si riferisce al fluido vitale che la morte violenta sparge; le altre -entrambe connotative- mettono in campo l'ereditarietà -la stirpe, buona o cattiva che sia[15] - ed il principio stesso della passione amorosa - l'istinto e la pulsione vitale[16] - .

Ora, è chiaro che nel verso del testo A l'invocazione alla luna intende far sì che questa renda più fresca e dolce (riempia di metaforici gelsomini) la passione ("sangre") di Leonardo e della Novia, mentre quella alla morte è tesa ad evitare che essa uccida, spargendo in tal modo il fluido vitale ("sangre"). La luna, nella prospettiva dei "leñadores", appare ancora virtualmente un elemento positivo, in grado di esaudire il desiderio d'amore; dalla morte si invoca solo un'improbabile pietà. Ma, come già annunciato, esse sono complici nello scovare gli amanti ed aprire la via ai coltelli.

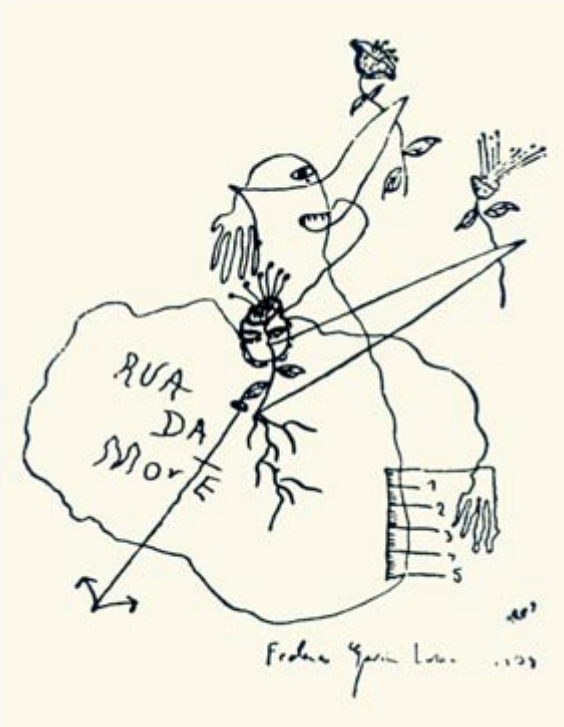
Luna e morte sono entrambe sole ("¡Ay luna sola!", "¡Ay muerte sola!") nella loro unicità e nell'autonomia delle proprie decisioni che, in questo caso, si riveleranno esiziali a causa della complicità dei due enti; all'equivalenza della loro condizione corrisponde, sul piano formale, l'equivalenza lessicale.

Federico García Lorca, Muerte

Ritorna il motivo delle foglie come immagine di potere (vv.5A-5B). Al di là della consueta simbologia vegetale lorchiana espressa dalle "hojas", quelle della luna sono "verdes", quindi vitali, quindi ancora fonte potenziale di speranza: la luna potrebbe ancora rifiutare di rivelare il nascondiglio degli amanti; quelle della morte sono "secas", in quanto la sua stessa essenza comporta il prosciugamento del fluido vitale. Significativo, in questo senso, appare l'uso del punto esclamativo, presente nell'appello alla luna (v.5A) ed assente in quello alla morte (v.5B): alla luna, infatti, appare ancora possibile rivolgere un'esortazione; della morte ci si limita a riconoscerne l'ineluttabilità.

La constatazione del fatto, apparentemente sereno e scevro di minaccia, che la luna inargenta il volto della Novia (v.6A) è in realtà un sinistro presagio, in quanto denunzia appunto la complicità con la morte nel far scoprire gli amanti. Analogamente, l'invocazione alla morte si riferisce non ai fiori nuziali (in tal caso il verso non avrebbe senso), bensì a quelli funebri, alle "amargas adelfas", pur non menzionate espressamente, con cui si compongono croci da depositare sui cadaveri[17]. In questo senso il contenuto semantico risulta speculare rispetto al v.3A, in cui la luna è invitata a riempire "la sangre" di dolci e inebrianti gelsomini. Anche in questo caso sono significative la presenza e l'assenza del punto esclamativo: in 6A si prende semplicemente atto della rovinosa decisione della luna; in 6B si invoca nuovamente dalla morte un'impossibile pietà. La situazione è chiaramente ribaltata rispetto ai versi immediatamente precedenti; l'alternanza di constatazioni e suppliche indirizzate ora all'una ora all'altra delle due entità non fa che ribadire il progressivo

affievolirsi della speranza e l'angosciosa ricerca di una misericordia che si intuisce già negata.



Federico García Lorca, Rua da Morte

È importante anche notare come la morte sia fatta oggetto, all'interno della serie di versi in questione, di due invocazioni (sottolineate dai punti esclamativi), entrambe in negativo ("¡No abras...!", 3B; "¡No cubras...!", 6B). La luna, invece, viene esortata al v.3A in senso positivo, sia dal punto di vista formale (punto esclamativo e verbo imperativo affermativo) che da quello semantico (favorisca la passione amorosa); al v.6A ("Plata en la cara de la novia"), per contro, si prende semplicemente nota degli effetti del suo comportamento. Per quanto riguarda la luna, allora, risulta evidente che si produce un climax ascendente verso il precipitare della tragedia, che va di pari passo con la perdita della speranza di trovare in lei un alleato degli amanti.

La diversa aggettivazione riservata alla luna e alla morte è strettamente legata a quanto detto in precedenza: la luna viene definita "mala" al v.7A, in quanto rifiuta agli amanti la salvezza, rendendosi complice della morte, dalla quale nulla ci si poteva aspettare, per cui si constata solo che essa è "triste" (v.7B). Vedremo come questi versi intrattengano una stretta relazione con i successivi vv.9A e 9 B.

L'ottavo verso si ripete in A e B con le uniche varianti dell'aggettivazione e dell'ordine sintattico ("oscura rama"/ "rama verde"), varianti che, per altro, si rivelano assai significative. Il termine "rama" è polisemico, e viene qui usato nel senso metaforico con cui appare varie volte in *Bodas de sangre*[18], cioè quello di vene in cui scorre il sangue. Le esortazioni alla luna e alla morte hanno, dunque, un senso simile: si lasci che le vene restino oscure (nascoste e, quindi, intatte) e verdi (cioè vitali) affinché in esse possa continuare a scorrere il sangue (inteso come principio dell'esistenza e come pulsione amorosa).

Interessante mi pare il fatto che questi versi rappresentino anche un'inversione, sul piano semantico, speculare nei confronti dei vv.3A e 3B: là si chiedeva alla luna di render dolce e profumato il sangue (inteso come passione) ed alla morte di non spargere il sangue (inteso come fluido vitale); qui, al contrario, si chiede alla luna di lasciare intatte le vene (oscure, in quanto il sangue rimane occulto in esse) ed alla morte di permettere che le vene siano "verdi" (cioè percorse dalla passione e dalla pulsione vitale). Ci troviamo di fronte ad una struttura chiastica significativa basata sulla polisemia dei termini.

I vv.9A, 9B ("¡Ay triste luna!", "¡Ay muerte mala!") sono speculari rispetto ai vv.7A e 7B ("¡Ay luna mala!", "¡Ay triste muerte") e formano un vero e proprio chiasmo:

	A	B
v.7	¡Ay luna mala!	¡Ay triste muerte!
v.8.....		
v.9	¡Ay triste luna!	¡Ay muerte mala!

Nella prospettiva dei "leñadores", quella che era definita come "luna mala", poiché sorda alle suppliche, è diventata "triste", in quanto ormai piegata alle imposizioni della morte, che l'ha

convinta a far chiarore intorno agli amanti, aprendo così la via ai coltelli assassini. La morte, "triste" per sua natura, è "mala" avendo esercitato il proprio nefasto potere di convinzione nei confronti della luna, in modo da renderla sua complice.

Nei vv.10A, 10B, rispetto ai vv.8A e 8B si verifica l'inversione della sequenza aggettivo/sostantivo ("oscura rama"/"rama oscura", "rama verde"/"verde rama"), pur permanendo costante l'impiego degli stessi aggettivi nelle due diverse invocazioni ("oscura" per la luna, "verde" per la morte, con evidente effetto ossimorico nei confronti della luminosità lunare e delle "hojas secas" della morte). Non si tratta di un puro fatto formale, bensì è una scelta gravida di senso. Il termine "rama" in 10A è usato in senso proprio, non simbolico né metaforico: sono le fronde degli alberi che devono permanere nell'oscurità; "Deja para el amor la rama oscura" è, infatti, un invito a lasciare nel buio l'ambiente, favorendo la passione degli amanti ed impedendo la sanguinosa conclusione. L'invito alla morte "Deja para el amor la verde rama", invece, ha connotazioni metaforiche, se non simboliche: lascia che le giovani e vitali ("verdes") vene si preservino per la passione amorosa. Nel primo caso il termine alluso, sangue, è il fluido vitale; nel secondo è l'ardore amoroso.

Tirando le fila del discorso, si può affermare che le due serie di versi presi in esame costituiscono, di per se stesse, un nucleo capace di fornire un'emblematica chiave di lettura dell'intero dramma, in quanto ne sintetizzano gran parte dei meccanismi fondamentali e degli elementi caratterizzanti ai diversi livelli di senso.

Si è visto come al cambiamento di interlocutore –luna o morte- possa corrispondere un'identica aggettivazione ("sola"), l'uso proprio o improprio di un medesimo verbo ("salir"), o l'attribuzione di uguali caratteristiche ("de las hojas grandes"): artifici, questi, che indirizzano alla concezione panica dell'universo. Sul piano del significato, si stabilisce qui non solo l'appartenenza dei due enti ad un unico cosmo le cui regole sono immutabili, ma anche la sostanziale identità funzionale della luna e della morte, in quanto simboli di un destino ineluttabile[19].

Per contro, la diversificazione degli attributi dell'interlocutore a cui si rivolge la supplica è funzionalmente legata all'inversione del rapporto lineare sostantivo/aggettivo nei due gruppi di versi, il che produce una sorta di specularità. Nella prospettiva dei "leñadores", la morte e la luna sono ancora entità distinte, autonome, cui è possibile rivolgere invocazioni disgiunte: la speranza è ancora viva, se pur si affacciano dubbi sulla complicità delle due ("triste" o "mala"). Dubbi che si concretizzano nei versi nei quali si verifica un'apparente assenza di specularità (vv.3 A,B; 6A,B), in cui la supplica si alterna alla constatazione della sua stessa inanità.

Infine, la disposizione di alcuni versi in forma di chiasmo si fa interprete della crescente angoscia dei "leñadores", che si rivolgono ora alla luna ora alla morte, implorando una risposta alla propria supplica. Sullo stesso piano opera l'uso dei punti esclamativi, ora presenti al fine di esortare, ora assenti di fronte ad una rassegnata constatazione.

E' ovvio, dunque, che gli artifici formali, oltre a generare un'eccedenza di senso, imprescindibile per la comprensione della porzione di testo presa in esame, contribuiscono a scandire un climax ascendente che prepara alla consumazione della tragedia, partendo dalla progressiva presa di coscienza della natura degli enti responsabili del destino e della loro inesorabilità, passando attraverso l'invocazione, la constatazione della sua stessa inutilità e del precipitare degli eventi.

Fondamentale, su questo versante, si rivela l'uso polisemico del lessico. Vengono sfruttate, ad esempio, le possibili accezioni dei termini "sangre" e "rama". Ancora sul piano semantico la luce (della luna) assume connotazioni inusuali di morte (normalmente legate all'oscurità), mentre l'oscurità risulta essere un rifugio salvifico; gli accostamenti ossimorici, infine, tendono a coniugare realtà normalmente contrapposte. Tutti questi procedimenti attengono alla visione panica del macrocosmo, in cui i singoli esseri ed enti -umani, vegetali, animali, cosmici o virtuali- obbediscono

alle medesime leggi di natura.

La simbologia vegetale opera nello stesso senso: i sostantivi “hojas”, “flores”, “ramas” e gli aggettivi “verde”, “seco” rimandano all’intera concezione lorchiana del rapporto panico di parallelismo e compenetrazione dei cicli vitali.

Le due serie di versi che ho esaminato, autonome e concluse, si configurano, dunque, come specimen, come concentrazione tematico-strutturale dell’intero dramma, il cui messaggio è prevalentemente affidato alla polisemia del lessico, alla creazione di un’atmosfera progressivamente tesa e tragica, alla simbologia capace di trasmettere il senso cosmico della vicenda umana, all’uso sapiente delle forme come veicoli significanti del contenuto.

A riprova del fatto che singoli, piccolissimi nuclei di senso (quali versi isolati o gruppi di versi) si fanno portatori dell’intera tematica dell’opera, spendo due parole sul suo titolo, di per se stesso polisemico e denso di significati: *Bodas de sangre*. Il plurale “bodas” ([20]) compare solo nel titolo, mentre il termine al singolare compare ben ventisette volte nel testo ([21]); nel corso del dramma, infatti, si fa riferimento ad accezioni diverse del termine “boda”: voti consacrati (dal latino “vota”), accoppiamento naturale in vista della procreazione e fatto culturale con valenze sociali (riti nuziali e unione di stirpi diverse). Sta di fatto che la “boda” nel testo assume, di volta in volta, i singoli significati e che il titolo risulta comprensivo di essi, con evidenti ripercussioni sul piano ideologico. Quanto a “la sangre”, abbiamo già visto come il termine abbracci un ampio ventaglio semantico (stirpe/ereditarietà, pulsione passionale amorosa, fluido vitale). Le “bodas de sangre” coprono, in effetti, tutto lo spettro semantico cui fanno riferimento, propongono un senso globale riassuntivo delle singole occorrenze. L'infrazione alle regole delle “bodas” (comprensive di tutte le accezioni), causata da “la sangre” (la passione colpevole e la cattiva stirpe di Leonardo) finisce ineluttabilmente con lo spargimento del fluido della vita, il sangue stesso. La medesima funzione, insieme sintetizzante ed universalizzante, è affidata ai versi che ho analizzato, minima ma significativa concentrazione tematica, nella sua inanità di supplica destinata a restare inascoltata. Le grandi foglie della luna e della morte, per la loro essenza vegetale, accomunano i due enti alla natura della terra, mentre la personificazione (nel “leñador” e nella Mendiga) li rende parte del modo umano. Luna e morte rappresentano il destino segnato da regole immutabili, in quanto presiedono allo svolgersi del ciclo vitale che tutti gli esseri condividono. Le loro grandi foglie estendono la propria lunga ombra non solo sul dramma contingente, bensì sull’intera vicenda umana.

Note

[1] *Bodas de sangre*, ACTO III-cuadro primero. Cito da F.GARCIA LORCA, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1990 (23ªed.), pp.775-6 e 782.

[2] Di passata osservo che la personificazione della luna in un "leñador joven" è confinata in una didascalia: *([...] Por la claridad de la iqzuierda aparece la* LUNA . *La* LUNA *es un leñador joven con la cara blanca [...])*, p.776; nell'indicazione del personaggio dialogante, essa viene sempre nominata come LUNA. Al contrario, la morte, in quanto partecipante al dialogo, viene indicata tramite la sua personificazione (MENDIGA), e solo una didascalia ci rivela la sua vera essenza : *([...] El* NOVIO *se dirige rápidamente hacia la izquierda e tropieza con la* MENDIGA *,la Muerte.)*, p.780. Siamo di fronte ad un' inversione che, in questo caso, riguarda il rapporto ente/personificazione. Le ipotesi che spiegherebbero questa scelta potrebbero riguardare la reticenza esorcizzante nel nominare la morte, oppure l'incorporeità dell'ente, che necessita di un supporto iconografico, ecc. Quanto alla varia simbologia cui ricorre Lorca per la luna e la morte, cfr., ad esempio, Manuel Antonio ARANGO, *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca,* Fundamentos, Madrid 1995; Ignacio ELIZALDE, *La metáfora y el símbolo en la estructura poética de ‘Bodas de sangre’,* in *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. M.A. GARRIDO GALLARDO, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1986, pp.665-678

[3] p.777

[4] pp.777-779

[5] Il problema meriterebbe un discorso a parte. Per fare un solo esempio, la ninna-nanna, con il procedere degli avvenimenti, assume progressivamente un contenuto violento (le "patas heridas" del cavallo, il "puñal de plata" negli occhi); viene, cioè, influenzata dall'evolversi

dell'azione. Quest'ultima, per altro, inizialmente connotata da un'atmosfera serena da quadretto familiare, assume un ritmo teso in base al canto, che funziona come presagio della tragedia di sangue. L'effetto generale è di antinaturalismo, astrazione e stilizzazione.

[6] Cfr. vv. 1A e B, 2 e B, 4 e B.

[7] vv.5A, 5B.

[8] vv.7A-B, 8A-B, 9A-B e 10A-B.

[9] Tangenzialmente osservo che i punti esclamativi ai vv.5A e 6B (assenti nei simmetrici vv.5B e 6A) sono responsabili di un'ulteriore disposizione chiastica. Non mi pare significativa, invece, l'inversione della sequenza dei "leñadores" -in quanto distinti solo in base alla numerazione progressiva- a cui è posta in bocca la supplica alla luna e alla morte (1°, 2°, 3° ai vv.4-8 del testo A; 1°, 3°, 2° ai medesimi vv. del testo B).

[10] ACTO I, cuadro primero, p.703.

[11] *Ibidem*.

[12] p.797.

[13] p.793.

[14] Di secondaria importanza mi pare la decodificazione puntuale della metafora, che potrebbe essere basata sul propagarsi dei raggi lunari e sull'allargarsi fluttuando dei "tenues paños verde-oscuro" di cui veste la Mendiga: "*([...] Sale una* MENDIGA *totalmente cubierta por tenues paños verde-oscuro. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues. Este personaje no figura en el reparto.)*, p.777. Lo scarso rilievo del riferimento concreto è testimoniato dalla varietà di immagini cui si presta il manto della Mendiga, paragonato alle immense ali di un uccello nella didascalia che suggella il quadro (p.788).

[15] P. es. la Madre, commentando la violenza di tutti i congiunti di Leonardo, commenta "¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia", p.755.

[16] P.es. i "leñadores", commentando la fuga di Leonardo e della Novia, affermano che "Hay que seguir la inclinación" e, successivamente, "al fin la sangre pudo más" (p.773).

[17] Cfr. il pianto della Madre sul cadavere del Novio (p.797). La versione inglese della tragedia (prima rappresentazione a New York nel 1935) sceglie come titolo gli oleandri amari, anziché le nozze di sangue.

[18] Cfr. l'esplicito "las ramas azules y el murmullo de tus venas" (p.784) e il più allusivo "[..] el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos [...]" (p.796).

[19] È appena il caso di ricordare che nella poesia di Lorca alla luna è attribuito un carattere malefico e fatidico, del tutto antiromantico. La presenza della luna rappresenta simbolicamente quella della morte: basti pensare a " La luna y la muerte" del *Libro de los poemas* o al "Romance de la luna luna" del *Romancero gitano*.

[20] Nessuna rilevanza ha la constatazione che, nel linguaggio colloquiale, il termine viene usato talvolta al plurale. La non casualità della scelta di Lorca è testimoniata dal calcolo delle frequenze.

[21] Due volte nel I ACTO (1°, 2°, 3° cuadro); diciannove volte nel II ACTO (1°, 2° cuadro), sei volte (1°, 2° cuadro). La sproporzione è dovuta al diverso uso che si fa del termine.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, http://www.artifara.com/rivista1/testi/Lorca1.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Narratori e strategie narrative in *Tormento* di Galdós

Katia Cicuto

Tormento è sicuramente uno dei romanzi di Galdós più frequentati sia dai lettori in generale, sia dai critici letterari in particolare. Tuttavia, bisogna sottolineare il fatto che si tratta di un testo le cui numerose sfaccettature nonché i suoi mille silenzi permettono al lettore di cogliere i significati più profondi e nascosti del testo solo attraverso una lettura fra le righe e una minuziosa interpretazione.

TORMENTO

POR

B. PEREZ GALDÓS

MADRID
1884
IMPRENTA Y LITOGRAFÍA DE «LA GUIRNALDA»
calle de las Fuenas, núm. 12.

Benito Pérez Galdós, Tormento, *edición de 1884*

Il mio lavoro di analisi parte dalla struttura esterna dell'opera e la colloca nel seno di un'ipotetica trilogia completata da *El doctor Centeno* e *La de Bringas*, per le numerose affinità che il romanzo presenta con gli altri due testi. *Tormento* infatti è un testo che dialoga all'esterno non solo con altre opere del suo autore ma anche con vari generi letterari, fra i quali spicca il *folletín* per la sua importanza intertestuale.

L'ultima parte dell'analisi riguarda la struttura interna del romanzo. La storia si sviluppa in quarantuno capitoli, ciascuno dei quali ha una propria caratteristica e una propria specificità all'interno del testo. Ho analizzato pertanto la struttura narrativa, caratterizzata sia dalla presenza di tre narratori – il narratore «*folletinista*», il narratore-personaggio e il narratore onnisciente – ognuno dei quali interviene all'interno del testo con il proprio linguaggio e il proprio stile, sia dalla presenza di un lettore che deve ricostruire la storia, a partire dall'interpretazione di tutti quei silenzi e quelle ripetizioni che appartengono alla struttura più profonda del testo.

La trilogia: El doctor Centeno-Tormento-La de Bringas

Quando Galdós portò a termine *El doctor Centeno* nel 1883, è probabile che avesse già in mente la stesura di *Tormento*, pubblicato nel gennaio del 1884; fra l'aprile e il maggio dello stesso anno, uscì anche *La de Bringas*. Germán Gullón, analizzando la struttura narrativa di *Tormento*, ritiene che i tre romanzi appartengano a una trilogia, essendo collegati fra loro non solo da una continuità tematica, ma anche da una successione temporale e dalla partecipazione di enti fittizi, come i personaggi e le loro storie. Malgrado ciò, non esclude la possibilità di leggerli indipendentemente l'uno dall'altro, poiché sono autonomi sia nella trama, sia negli elementi che compongono la struttura del testo [Gullón 1970; 75-79].

In ciascuna opera, l'autore ripropone alcuni personaggi già noti al lettore, presentandoli però sotto un

diverso punto prospettico. Felipe, che in Tormento ha un ruolo secondario, è il protagonista ne *El doctor Centeno*, la cui storia è presentata attraverso gli occhi del ragazzo. In questo romanzo, inizia ad essere descritta l'ambiguità del rapporto tra Pedro Polo e Amparo, rapporto che sfocerà in una relazione amorosa, anche se nel testo questo non verrà mai dichiarato esplicitamente; solo in *Tormento* sarà presente la lotta amorosa fra i due personaggi, che rischierà di distruggere l'interiorità dell'ex-sacerdote.

In *Tormento*, Pedro Polo ha un ruolo molto più importante rispetto al romanzo precedente: non solo diventa un'ossessione per Amparo, ma rappresenta il passato che torna minaccioso, con il quale la ragazza dovrà finalmente fare i conti, anche se questo volesse dire dover rinunciare all'amore dell'uomo che la vorrebbe sposare, ovvero Agustín Caballero. Ma c'è un'altra figura che comincia a delinearsi in tutta questa storia: Rosalía Bringas. In questo romanzo, la moglie dell'affabile Francisco Bringas vive in una casa modesta, esalta la sua fedeltà coniugale e accetta le ferree regole del marito, anche se adora partecipare alle feste mondane e agli spettacoli teatrali. In realtà, questo personaggio rivela qui solamente parte di un atteggiamento negativo che si manifesterà a pieno nel romanzo successivo, *La de Bringas*, che la vedrà come protagonista assoluta.

La continuità è un elemento che accomuna questi tre romanzi non solo a livello tematico, ma anche a livello strutturale [Montesinos 1980; 94]. Il primo capitolo di *Tormento* inizia con l'incontro fortuito fra Felipe Centeno e Ido del Sagrario, cioè gli stessi personaggi che comparivano nell'ultimo capitolo di *El doctor Centeno*. Dalla morte di Alejandro Miquis sono passati tre anni e ora Felipe e Ido si ritrovano in un caffè a parlare dei loro trascorsi. In *Tormento*, Ido viene presentato nuovamente come romanziere. Nel testo precedente, all'inizio era un maestro; poi, verso la fine del libro, decide di dedicarsi alla letteratura, spinto da Centeno che gli suggerisce di scrivere un romanzo basato sulla storia di Miquis e sulla sua, ovvero la storia narrata in *El doctor Centeno.* A distanza di qualche anno, Ido del Sagrario realizza questo proposito in *Tormento*: ora è un romanziere che trae spunto dalla realtà per scrivere le sue storie. Le sue eroine, infatti, sono la trasposizione letteraria di Amparo e Refugio Sánchez Emperador, le figlie di un portinaio della Facoltà di Farmacia – la cui storia viene raccontata in *El doctor Centeno* – che rimaste orfane cadono in miseria, anche se apparentemente sono protette dai Bringas, cugini alla lontana delle due ragazze.

Francisco e Rosalía Bringas, saranno i veri protagonisti del romanzo successivo, *La de Bringas*, ma anticipano il loro protagonismo nell'ultimo capitolo di *Tormento*, discutendo in un acceso dialogo sulla partenza alquanto imbarazzante di Amparo e Agustín da Madrid.

Alcuni riferimenti temporali possono aiutare a determinare la volontà da parte dell'autore di mantenere un rapporto consequenziale fra le due opere. Agustín e Amparo partono per la Francia tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1868, poiché il matrimonio era stato fissato in quel periodo. Alla fine del romanzo, i presentimenti di Bringas sull'avvento di una rivoluzione si fanno sempre più forti.

In *La de Bringas*, la storia si sviluppa in un arco di tempo che va da febbraio a settembre del 1868 e termina con il trionfo della rivoluzione annunciata in *Tormento*. Nonostante *La de Bringas* risulti perfettamente comprensibile anche per chi non abbia letto *Tormento*, il romanzo contiene numerosi riferimenti al testo precedente. All'inizio del capitolo II, il narratore parla del «*nuestro buen Thiers*», e dà per scontato che il lettore sappia che si sta parlando di Francisco Bringas, poiché già in *Tormento* era stato detto che Bringas assomigliava allo storico francese per il suo aspetto fisico. Sempre nello stesso capitolo, si parla di «*Paquito*», presupponendo che il lettore sappia che è il figlio maggiore dei Bringas; un'informazione che è recuperabile solamente dal testo di *Tormento*.

Galdós ha concepito *La de Bringas* come una sorta di approfondimento di *Tormento*, analizzando soprattutto il comportamento di Rosalía e il suo graduale processo di corruzione. La storia che viene raccontata, è quella di una donna che ha una passione sfrenata per gli indumenti – *los trapos*, come dice Montesinos – che diventano il simbolo del potere delle apparenze, poiché rappresentano il lusso e l'eleganza di una classe dominante alla quale Rosalía aspira ad appartenere.

Tormento: un'opera tra realtà e finzione

Alicia G. Andreu [1982], analizzando la struttura intertestuale di *Tormento*, ha constatato che quest'opera contiene due testi principali: il testo «*folletinesco*» e quello *realista*. I codici linguistici e ideologici di entrambi i testi, interagiscono all'interno del romanzo attraverso il dialogo. Nel capitolo I, Ido del Sagrario racconta a Felipe la trama del romanzo che sta scrivendo, i cui personaggi sono due fanciulle, un marchese, una duchessa e un banchiere. I personaggi del testo «*folletinesco*» sono stati inseriti all'interno del testo realista, perdendo quella condizione di anonimato che avevano mantenuto nel romanzo di Ido. Allo stesso tempo però, il capitolo iniziale è qualcosa di più che una satira contro la letteratura «*folletinesca*», poiché diventa un romanzo – quello di Ido del Sagrario – situato all'interno di un altro romanzo – *Tormento* – che sviluppa uno stesso argomento, ma con una prospettiva differente [Elizalde 1988; 176].

Nelle due fanciulle si possono riconoscere le sorelle Amparo e Refugio Emperador, le protagoniste di *Tormento* e su questo Ido non ne fa un mistero anzi, sarà proprio lui a dire a Felipe che per le eroine del suo romanzo si è ispirato a loro:

> «Señoritas Amparo y Refugio.» Si son mis vecinas, si son las dos niñas huérfanas de Sánchez Emperador [...] Si en esa parejita me inspiro para lo que escribo!... (13)[1]

In *Tormento*, la vita delle due ragazze è raccontata in modo realista, mentre nel romanzo romantico e idealista di Ido, la loro vita miserabile e degradante viene trasformata in modello di virtù:

> Como te decía, he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huerfanitas que, solicitadas de tanto goloso, resisten, valientes, y son tan ariscas con todo el que les habla de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día. (11-12)

La visione idealista di Ido trasforma la realtà, cercando di far emergere solamente il lato poetico e rifiutando le prose nefande. Le sue eroine, ad esempio, si dedicano alla costruzione di fiori artificiali e quando il servitore del marchese giunge a casa loro con una busta contenente del denaro, si offendono e lo rifiutano:

> En esto tocan a la puerta. Es un lacayo con una carta llena de billetes de Banco. Las dos niñas bonitas se ponen furiosas; le escriben al marqués en perfumado pliego..., y me le ponen que no hay por dónde cogerlo. Total: que ellas quieren más la palma que el dinero. (12)

Nel testo realista invece, Amparo accetta il denaro che Felipe le ha portato per conto di Agustín e quest'ultimo non assomiglia per niente al marchese, nonostante Ido pensi il contrario quando viene a sapere che Felipe deve consegnare una lettera, per conto del suo padrone, a due ragazze che vivono da sole:

> ¡Felipe!… ¿A dos niñas guapas, solas, honradas! Sin duda, la carta va llena de dinero. Tu amo es banquero, un pillo que quiere deshonrarlas. [...] Fíjate en lo que te digo. ¿Qué apuestas a que te dan con la puerta en los hocicos? ¿Qué apuestas a que vas a ir rodando por la escalera? Capítulo: «De cómo el emisario del marqués le toma la medida a la escalera.» (13)

e insiste sul fatto che secondo lui, la realtà copi la sua immaginazione:

> ¿Ves, ves? La realidad nos persigue. Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia.(14)

Fra i personaggi del romanzo di Ido, vi sono anche un marchese, un banchiere e una duchessa: nella duchessa è facile riconoscere la figura di Rosalía Bringas; nel marchese quella di Pedro Polo e nel banchiere quella di Agustín Caballero [Andreu 1982; 57]. A questo proposito, Ignacio Elizalde [1988; 177]afferma che nel romanzo di Ido, la figura di Pedro Polo non sia rintracciabile in nessun personaggio e che la figura di Agustín si sdoppi, a seconda dei casi, nella personalità del marchese e in quella del banchiere. Per quanto mi riguarda, credo che Alicia G. Andreu abbia visto giusto, perché il proposito da parte del marchese di dare del denaro alle ragazze, potrebbe essere visto come l'aiuto economico che Polo, dopo la morte di Sánchez Emperador, ha dato ad Amparo e Refugio.

Nel testo realista, c'è un riferimento esplicito alle protagoniste del romanzo di Ido, quando Refugio racconta ad Amparo di essere stata a casa dei vicini:

> [...] Antes te diré que ayer por la tarde estuve más de una hora en casa de Ido. El buen señor, muy entusiasmado y con los pelos tiesos, se empeño en leerme un poco de las novelas que está escribiendo. [...] Dice que sus heroínas somos nosotras, dos huérfanas pobres, pobres y honradas, se entiende... Resulta que somos hijas de un señor muy empingorotado... y cosemos, cosemos para ganar la vida..., ¡ah!, y hacemos flores. (68)

Refugio accenna all'abitudine da parte di una delle due protagoniste di scrivere memorie:

> Tú, que eres la más romántica y hablas por lo fino, diciendo unas cosas muy superfirolíticas, te entretienes por la noche en escribir tus memorias... ¡Qué risa! Y vas poniendo en tu diario lo que te pasa y todo lo que piensas y se te ocurre. El figura que copia párrafos, párrafos de tu diario... (68)

Il ritrovamento di un documento scritto era uno degli espedienti più comuni in passato per accrescere la verosimiglianza di quanto veniva scritto nel romanzo. Ido non si sottrae certo a questa tradizione e nel dialogo con Felipe, dice di aver immaginato di trovare un piccolo forziere che conteneva un manoscritto:

> Figuro que, rebuscando en unas ruinas, me encuentro una arqueta. Ábr ola con cuidado, ¿y qué creerás que hallo? Un manuscrito. Leo. ¿Y qué es? Una historia ternísima, un libro de memorias, un diario. (11)

Un altro riferimento al *folletín*, compare nel capitolo XXXVIII: Felipe e Ido discutono sul futuro della povera Amparo e Ido, dopo aver definito il convento come l'unica soluzione per la ragazza, parla a Felipe del suo prossimo romanzo, intitolato *Del lupanar al claustro*.

Se Galdós aveva definito il romanzo realista come l'immagine della vita, il *folletín* non può che rappresentarne l'immagine grossolanamente distorta poiché, nonostante l'opinione di Ido, la realtà non copia i suoi romanzi per poetizzarsi, ma prende spunto da questi per beffarsene e screditarli. Tutti i temi che appartengono al mondo del *folletín*, sono affrontati nel testo realista in modo grottesco, sviluppando una parodia che va a colpire principalmente l'aspetto morale. In altre parole, il bersaglio della parodia diventa quel codice morale che stava alla base dell'istituzione tradizionale e di cui era portatrice la letteratura «*folletinesca*» [Andreu 1982; 57-59]. È facile mettere in rilievo i meccanismi di questa parodia individuando una serie di aspetti sui quali agisce in maniera più evidente.

Benito Pérez Galdós

Uno di essi potrebbe essere la povertà. Infatti, nel testo di Ido, le due fanciulle lavorano molto, sono povere, ma almeno sono felici e virtuose; all'interno del contesto realista, la povertà non solo è portatrice di miseria, ma anche di disonore e infelicità. Refugio, in un discorso con Amparo si lamenta della loro misera condizione:

> ¿Por qué es mala una mujer? Por la pobreza... Tu has dicho: «Si trabajas...» ¿Pues no he trabajado bastante? ¿De qué son mis dedos? Se han vuelto de palo de tanto coser. ¿Y qué he ganado? Miseria y más miseria... Asegúrame la comida, la ropa, y nada tendrás que decir de mí. (81)

L'aspetto su cui agisce con più forza la parodia, è il concetto di "onestà". Le protagoniste del romanzo di Ido, pur essendo povere, avevano saputo mantenere intatto il loro onore, rifiutando i corteggiamenti di alcuni pretendenti; Amparo e Refugio invece risultano di dubbia moralità poiché hanno rinunciato a questa virtù proprio per cercare di uscire dalla povertà, ciascuno a modo proprio. Amparo possiede tutte le caratteristiche del personaggio «*folletinesco*»: è bella, buona e lei stessa riconosce che se aveva qualche merito, era la

propensione al lavoro; ma le manca la virtù morale più importante, la castità. Dopo la morte del padre, Amparo ha una relazione con Pedro Polo – anche se il testo non ne darà mai una conferma esplicita – e quest'ultimo l'aiuta a pagare i debiti e a uscire dalla miseria.

Non c'è alcuna ricompensa per questa eroina: la partenza da Madrid di Amparo e Agustín, come amanti e non come marito e moglie, rinnega il lieto fine del testo «*folletinesco*» [Gold 1985; 41]. La traiettoria che segue Refugio, non è poi tanto migliore di quella di Amparo. Durante un battibecco con quest'ultima, Refugio spiega alla sorella che per vivere fa la modella per alcuni pittori. Il motivo che spinge la ragazza a cercare di avere qualcosa in più di quel che ha, è che:

> ¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes y criada con cierta delicadeza? ¿Se va uno a casar con un mozo de cuerda? ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres?... Y ya sabes: desde que la ven a una tronada y sola, ya no vienen a cosa buena... (81)

In terzo luogo, no è meno evidente il carico parodistico che grava sui nomi: nemmeno essi sfuggono al confronto con il *folletín*[2]. Amparo e Refugio assumono la parodia dello spirito di purezza che caratterizzava le protagoniste di questo sottogenere narrativo. Amparo è il prototipo della donna debole che cerca continuamente un riparo, una protezione negli altri; Refugio, per sopperire alla povertà in cui si trova, cerca un rifugio nel commercio del suo corpo [Andreu 1982; 56]. Ido, a sua volta, è la parodia di tutti gli scrittori di *folletines*, simboleggiata proprio nel suo nome. In *El doctor Centeno*, Pedro Polo era stato definito come un uomo forte e vigoroso, degno titolare di un cognome tanto illustre come quello di Polo y Cortés; in *Tormento*, non è che il ricordo sbiadito della forza e della personalità dei due storici personaggi [Jourdan 1982; 140].

La struttura di Tormento

Quella di *Tormento* è una struttura eterogenea, in quanto è formata da un nucleo centrale narrativo (capp. II-XL), compreso fra due capitoli in forma teatrale e dialogata (capp. I-XLI) e caratterizzato da diversi capitoli sottoforma di monologo (capp. XXXVII-XXXIX) e un capitolo in cui la narrazione tradizionale si mescola con il dialogo immediato (cap. XXXVIII). Il primo capitolo può essere definito come una sorta di prologo o preambolo del romanzo – caratteristica già evidenziata da Ignacio Elizalde [1988; 173] – ma soprattutto svolge una triplice funzione per il suo contenuto e per la sua forma dialogata. In primo luogo vengono presentati due personaggi, Ido e Felipe, che nel romanzo avranno un ruolo secondario, ma la cui presenza permette a Galdós di creare una linea di continuità con il romanzo precedente, *El doctor Centeno*.

Durante la conversazione, Ido informa Felipe sul contenuto del romanzo che sta scrivendo e questo consente a Galdós di preparare il terreno su cui sviluppare successivamente la critica del *folletín*. La terza funzione di questo capitolo iniziale risiede proprio nella sua struttura: *Tormento* è un romanzo che racchiude in sé i concetti di *teatro* e di *teatralità* [Gold 1985; 37].

Il capitolo I ci viene presentato in forma dialogata, come se facesse parte di un copione per la rappresentazione teatrale, con la descrizione del luogo in cui avverrà la scena in forma di didascalia e con i dialoghi dei personaggi scritti come se dovessero essere recitati. Per la sua insolita costruzione, quest'opera è il frutto della combinazione fra teatro e romanzo: un procedimento che permette a Galdós di specificare il contrasto fra l'uso che i personaggi fanno della *teatralità* e l'uso che l'autore fa del *teatro*, avvalendosi delle tecniche e degli espedienti tipici dell'arte drammatica, per arricchire le diverse parti del testo.

I personaggi di *Tormento* conoscono bene il teatro come fenomeno storico-culturale. In questo primo capitolo, i biglietti che Felipe deve portare alle signorine Amparo e Refugio sono per uno spettacolo teatrale; due interi capitoli (VI-VII), sono dedicati ai preparativi dei Bringas per assistere a una rappresentazione, che si terrà al celebre teatro *Príncipe* di Madrid.

Il racconto che il narratore fornisce al lettore in merito alla serata, è a tutti gli effetti un trattato galdosiano sulla stratificazione sociale del pubblico che nel XIX secolo partecipava alle serate mondane nei teatri di Madrid:

> Cuando algún extranjero desconocedor de nuestras costumbres públicas y privadas admira en los teatros a tantas personas que revelan en su cara desdeñosa una gran posición, a tantas damas lujosamente adornadas; cuando oye decir que a la mayor parte de estas familias no se les conoce más renta que un triste y deslucido sueldo, queda sentado un principio económico de nuestra exclusiva pertenencia, al cual se ha de aplicar pronto una voz puramente española, como el vocablo *pronunciamento*, que está dando la vuelta al mundo y anda ya por los antípodas. (49)

Il romanzo propriamente detto inizia nel capitolo II e termina nel capitolo XL, poiché è in questo nucleo centrale che la storia ha inizio, si sviluppa e termina. Amparo è sempre presente nell'opera, direttamente o indirettamente, e costituisce il centro dell'azione. Attorno a lei, ruotano i coniugi Bringas e gli altri due personaggi di rilievo, Agustín Caballero e Pedro Polo; questi ultimi non si incontreranno mai faccia a faccia, ma compariranno al fianco di Amparo alternandosi. In questo nucleo centrale viene descritto l'inizio della relazione tra Amparo e Caballero e i primi tentativi che Agustín fa per cercare di conquistare la ragazza, dichiarandole i propri sentimenti e proponendole una nuova vita. Il passato però irrompe brutalmente nella vita di Amparo con la ricomparsa di Pedro Polo, minacciando quella serenità che la ragazza aveva ritrovato. L'intervento di padre Nones e la partenza di Polo per *El Castañar*, sembrano risollevare l'animo della poverina. Qui, per la prima volta compare il nome «*Tormento*»; quando Amparo fa visita a Polo, il lettore comprende che Amparo e Tormento sono la stessa persona:

> – Alabado sea Dios... ¡Tantos meses sin parecer por aquí! Me hubiera muerto..., quería morirme. ¡Ah Tormento, Tormento!... ¡Abandonarme así, como a un perro; dejarme perecer en esta soledad...! (88)

Al termine della visita, Amparo pronuncia queste parole significative:

> Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre – decía para sí, andando muy aprisa –. (107)

La relazione tra Amparo e Agustín viene ufficializzata, dapprima con la dichiarazione di Agustín ad Amparo, poi con l'annuncio del fidanzamento alla famiglia Bringas. Da qui ha inizio il dramma di Amparo che, un po' per paura e un po' per debolezza, accetta la proposta di matrimonio di Agustín, senza però rivelare il suo passato. Il ritorno improvviso di Polo sviluppa una reazione a catena di eventi che trascineranno Amparo alla disperazione. Il suo segreto è sempre più minacciato dalla presenza dell'uomo. Nel frattempo Agustín scopre il segreto di Amparo, ma quando chiede a Marcelina Polo le prove del fatto – nella fattispecie, due lettere che in passato Amparo aveva scritto a Polo – non ottiene nulla. Amparo, ormai disperata, medita di suicidarsi bevendo un veleno in casa di Agustín.

Gli ultimi capitoli possono essere considerati come una sorta di epilogo: Agustín capisce che non può più sposarsi con Amparo, ma questo non significa che non possa vivere al suo fianco: le propone quindi di seguirlo a Bordeaux. Il penultimo capitolo designa la vera fine del romanzo, con la partenza dei due protagonisti per la Francia. Lo stesso Galdós chiude il romanzo con un'immagine che rivela l'intenzione, da parte dell'autore, di scrivere probabilmente una continuazione:

> Un tren que parte es la cosa del mundo más semejante a un libro que se acaba. Cuando los trenes vuelvan, abríos, páginas nuevas. (251)

L'ultimo capitolo è nuovamente in forma dialogata e così come era avvenuto per il primo, anche in questo caso si costruisce un ponte d'unione con il prossimo romanzo: *La de Bringas*. I personaggi che dialogano sono infatti Rosalía e Francisco Bringas, che saranno i veri protagonisti del romanzo successivo. Le ultime parole di Rosalía lasciano presagire, così come era avvenuto nel capitolo precedente, una probabile continuazione del romanzo:

> ROSALÍA *(Aparte, perdiendo sus miradas en el retrato de don Juan de Pipaón, que está representado con un rollo de papeles en la mano)*: Volverán... ¡Aquí la quiero tener, aquí...! Sanguijuela de aquel bendito, nos veremos las caras. (253)

Un romanzo ironico

All'interno della struttura di *Tormento*, si sviluppano tre romanzi, ciascuno dei quali viene introdotto da un diverso narratore [Gullón 1970; 75-79]. Il primo romanzo è scritto dal narratore onnisciente, che narra un racconto in cui uno dei personaggi è Ido; nel secondo, lo stesso Ido diventa il narratore di una storia inspirata alla realtà, anticipando quello che sarà il terzo romanzo, descritto da un narratore che si identifica come personaggio, in quanto amico dei protagonisti.

Questo tipo di struttura serve a conferire maggior oggettività al romanzo, usufruendo dei diversi punti di vista della narrazione. Il lettore infatti, viene messo al corrente dei fatti attraverso una prospettiva interna, quella del narratore-personaggio; una prospettiva esterna, quella del narratore onnisciente, e una prospettiva che sta a metà fra quella esterna e quella interna, che è data dal racconto di Ido (76).

Con il termine *narratore onnisciente*, German Gullón ha definito colui che, all'interno del racconto, riporta tutti i dialoghi dei personaggi, sottolineando nelle espressioni degli interlocutori, il modo, il tono e l'intenzione con cui si esprimono. Il narratore onnisciente viene ad essere una specie di supervisore, che è a conoscenza non solo di tutti gli eventi che lui stesso narra, ma anche di quello che raccontano gli altri due narratori. Spesso affianca il *narratore-personaggio* nel suo racconto, soprattutto nei suoi momenti di maggior distrazione; a volte interviene sulla narrazione, riportando i dialoghi dei personaggi, laddove ritiene che la semplice narrazione del narratore-personaggio non sia sufficiente. Nel capitolo XXXVIII, ad esempio, quando Ido e Felipe sono nell'ufficio di Agustín, il narratore-personaggio afferma:

> En el cuarto que precedía al despacho, Ido y Centeno se comunicaban sus impresiones sobre los sucesos. (244)

A questo punto, interviene il narratore onnisciente, che riporta direttamente le parole dei personaggi, dando al lettore l'impressione che l'azione si stia realizzando in quel preciso momento.

Il narratore-personaggio inizia il suo racconto a partire dal capitolo II, con la presentazione della famiglia Bringas e lo termina nel capitolo XL. Nel descrivere Francisco Bringas, il narratore diventa un personaggio della storia che sta raccontando, poiché si definisce un suo amico:

> Los que le tratamos entonces, apenas le reconocemos hoy cuando en la calle se nos aparece […] (15)

Con *Tormento* viene offerta al lettore una lettura di tipo ironico. L'ironia nasce dal contrasto fra quello che normalmente dovrebbe accadere seguendo gli stereotipi di ciascun romanzo e quello che realmente si verifica [Gullón 1970; 78-79]. Nel romanzo di Ido, Amparo e Refugio sono presentate come due modelli di virtù, mentre alla fine del romanzo «*folletinesco*», l'opinione di Ido non è più la stessa. Amparo ha commesso un grave errore: alla virtù si è sostituito il peccato e la casa delle due fanciulle, «*la tacita de plata*», è diventata un «*lupanar*».

Anche per il narratore-personaggio è previsto un finale differente da quello progettato. Amparo, disperata, decide di togliersi la vita bevendo un veleno. Il narratore-personaggio descrive, passo per passo, i momenti che precedono la morte della ragazza:

> La demente vertió el agua que estaba en el vaso, y, echando en él la mitad del contenido del frasco, se lo bebió [...] Empieza el malestar, pero es un malestar ligero. [...] De pronto se le nubla la vista. Abre los ojos y lo ve todo negro. Tampoco oye [...] Después se siente desvanecer..., se le van las ideas, se le va el pensamiento, se le va el latir de la sangre, la vida entera, el dolor y el conocimiento, la sensación y el miedo; se desmaya, se duerme, se muere...
>
> «¡Virgen del Carmen – piensa con el último pensamiento que se escapa –, acógeme...!» (225)

Tanto il lettore, quanto il narratore-personaggio, credono che Amparo sia morta e il racconto continua. Solo dopo si scopre l'inganno di Felipe, che ha sostituito il veleno con un tranquillante, sorprendendo non solo il lettore, ma anche il narratore-personaggio, perché l'inganno viene rivelato dal narratore onnisciente, che riporta le parole di Felipe:

> [...] Acercóse con la horrible sospecha de que no había en el cuerpo señales de vida: tan inmóvil estaba... Miró de cerca... La tocó, la llamó... Sí, vivía [...]
>
> – Señor... – balbució llorando Felipe – la medicina, la hice yo...
>
> – ¿Con qué..., perro... asesino?
>
> – No tenga cuidado... El boticario me dijo que era veneno, y entonces yo..., ¡ay, no me pegue!..., me vine a casa, cogí un frasco vacío, lo llené de agua del grifo... y en el agua eché...
>
> – ¿Qué echaste, verdugo?
>
> – Le eché un poco de tintura de guayaco..., de la que trajo doña Marta cuando le dolieron las muelas.

(236)

Il narratore-personaggio è costretto dal narratore onnisciente a realizzare un finale non tragico, facendo partire Amparo insieme ad Agustín:

> Un tren que parte es la cosa del mundo más semejante a un libro que se acaba. Cuando los trenes vuelvan, abríos, páginas nuevas. (151)

Benito Pérez Galdós

Il narratore-personaggio ha terminato la sua storia con l'immagine dei treni che partono, ma al lettore resta ancora un ultimo capitolo da leggere. Il narratore onnisciente conclude il suo romanzo con un finale doppio: la scena finale, che vede la conversazione fra i coniugi Bringas, sviluppa due epiloghi differenti [Gullón 1970; 79]. Il primo si realizza quando Francisco, giunto a casa, dice a Rosalía di essersi indignato con Agustín per la sua partenza da Madrid con Amparo – il lettore sa che non è vero – e teme per l'avvento della rivoluzione; il secondo epilogo, quello più ironico, nasce alla fine di questo romanzo e si sviluppa del tutto nel romanzo successivo, *La de Bringas*. Rosalía, che in quest'ultimo capitolo è indignata per la partenza di Amparo con Agustín, promette vendetta, ma nel romanzo successivo, sarà lei stessa a macchiarsi del peggiore dei peccati: l'adulterio per denaro.

L'ironia si sviluppa quindi a partire dal rimaneggiamento dei finali convenzionali dei tre romanzi: la virtù trionfante, per il romanzo di Ido; il suicidio di Amparo, per il romanzo del narratore-personaggio e l'indignazione dei Bringas, per il romanzo del narratore onnisciente. I tre narratori, con i loro finali convenzionali, presentano al lettore un'opera, *Tormento*, che nasce dall'unione dei tre romanzi.

Il ruolo del lettore: ripetizioni e silenzi in Tormento

Il lettore che si accinge a leggere un testo come *Tormento*, non può fare a meno di scontrarsi con la presenza di tre narratori che, in diversa misura, collaborano per mantenere nascosto il segreto di Amparo [Rodríguez 1989; 69-77]. Il più accanito dei tre, in questa impresa, è il narratore-personaggio che simpatizza per Amparo e la protegge, facendo prevalere l'aspetto virtuoso della ragazza e attribuendo al suo carattere troppo debole la responsabilità dei suoi errori. Anche Ido ostacola il lettore nella piena comprensione del testo, proteggendo la reputazione di Amparo e rifiutandosi di dichiarare apertamente a Felipe il segreto della ragazza.

Tormento diventa quindi un testo discontinuo, per cui il lettore deve creare la continuità riempiendo gli spazi vuoti del testo e cercando sempre di indovinare cosa possa essere successo. Uno dei silenzi più significativi è quello che si addensa tra i personaggi attorno alle incisioni della Bibbia. Una sera i coniugi Bringas vanno a teatro e Agustín si reca nella loro casa a fare visita ad Amparo. Quando entra nella sala da pranzo, nota che la ragazza ha in mano la Bibbia e insieme guardano le incisioni che vi sono raffigurate. Le allusioni al testo biblico possono aiutare in parte il lettore a riempire gli spazi vuoti della narrazione [Urey 1985; 52-53. La prima raffigurazione è quella di un angelo fra due colonne, circondato dalla luce:

> [...] ¿A ver esa lámina?... Un ángel entre dos columnas rodeado de luz... ¿Qué dice? «Y he aquí un varón cuyo aspecto era como el de un bronce.» (52)

Questo sottotitolo che appare nella Bibbia, fa riferimento al testo di Ezechiele (Ez. 40.3), che dice:

> Ed ecco un individuo dall'apparenza bronzea, con in mano una cordicella di lino ed una canna da misura; costui stava in piedi sulla porta.

Nella Bibbia, Ezechiele è considerato il messaggero di Dio e in questo passo, intitolato "*Visione del nuovo tempio*", viene descritta dettagliatamente la costruzione del tempio di Salomone.

La salvezza e la resurrezione che Israele può sperare di ottenere nelle parole proclamate in questo passo da Ezechiele, sono la prefigurazione della salvezza sociale, economica e psicologica che Amparo spera di ottenere in una vita futura accanto ad Agustín. Più volte infatti, Amparo guarda ad Agustín come «la Provvidenza fattasi uomo».

Per quanto riguarda la figura «dell'individuo dall'aspetto bronzeo», il riferimento a Polo è evidente. Quando Amparo, dopo tanto tempo, torna a far visita a Polo, la descrizione che il narratore fa dell'uomo è simile a quella di una figura bronzea:

> Su cara era cual mascarilla fundida en verdoso bronce, y lo blanco de sus ojos amarilleaba al modo del envejecido marfil.(88)

Guardando una seconda raffigurazione, Agustín legge:

> – ¿A ver esa lamina?... Dice: «¿Quién es éste que viene de Edón?...» Pues, señor... (52)

Il sottotitolo in questione, fa parte del testo di Isaia (Is. 63.1), intitolato "*Il pigiatore*", in cui viene descritto il ritorno di una persona che ha trionfato in una battaglia sanguinosa contro i nemici di Dio:

> Chi è costui che arriva da Edom,
> da Bozra con gli abiti di vivo colore?
> Magnifico nel suo ammanto,
> Che procede pieno di forza?
> «Sono io che parlo con giustizia
> e sono grande nel salvare».

Agustín è appena tornato dalle terre selvagge e dovrà combattere una battaglia personale fra l'amore per Amparo e quello che la società – rappresentata dai coniugi Bringas, dai suoi amici e da Felipe e Ido – pensa in merito al comportamento falloso della ragazza.

Questo poema sulla vendetta divina offre un parallelismo anche con la vita di Polo che, come Agustín, dovrà affrontare la sua natura selvaggia e ingaggiare una dolorosa battaglia contro se stesso per guarire da questa sua ossessione nei confronti di Amparo. Né Agustín, né Polo, hanno una prefigurazione biblica completamente angelica o vendicativa; l'ambiguità che deriva dal relazionare i due testi biblici con i due personaggi maschili, rende questi ultimi sorprendentemente simili nei loro desideri e nelle loro angosce [Urey 1985; 52].

Un'ultima immagine, probabilmente quella più esaustiva, riguarda direttamente la vita di Amparo. Durante una pausa riflessiva fra Amparo e Agustín, la ragazza osserva la Bibbia e dopo aver letto poche righe, chiude bruscamente il libro, quasi terrorizzata:

> Amparo dejaba caer perezosamente sus ojos sobre los renglones del libro y leía frases como ésta de los Salmos: «Estoy hundido en cieno profundo donde no hay pie; he venido a abismos de agua, y la corriente me ha anegado.» Cerró bruscamente el libro [...] (61)

Il frammento appartiene al Salmo 69, intitolato "*Preghiera di un sofferente*" (Sm. 69.3), che recita il pianto e la richiesta di aiuto fatti da coloro che ammettono il loro peccato e provando vergogna, chiedono misericordia, salvezza e protezione dai nemici vendicativi:

> Salvami o Dio,
> poiché mi è giunta l'acqua fino alla gola.
> Sono immerso in un pantano profondo
> e non trovo alcun punto d'appoggio.
> Sono sprofondato in una voragine marina
> e la corrente mi stravolge.

Amparo chiude bruscamente la Bibbia perché vuole zittire quella fonte veritiera, che in modo così emblematico, sta raffigurando quello che sarà il suo destino.

Le ripetizioni presenti all'interno del romanzo, conferiscono al lettore quella familiarità con il testo che gli permette di ricostruire quei significati che l'autore ha celato dietro ad una struttura tutt'altro che semplice. Non è difficile individuare alcuni di questi elementi nella struttura interna del testo.

Uno di essi è l'acqua come elemento purificatore. L'idea di annegare nella vergogna, suggerita dal testo biblico nel Salmo 69, evoca l'immagine dell'acqua come elemento purificatore che compare spesse volte all'interno del testo [Urey 1985; 50-51].

Quando Amparo e Prudencia aiutano Rosalía a pulire la nuova casa, il narratore descrive la lotta che le tre donne, a colpi di scopa e a secchiate d'acqua, intraprendono con la polvere. Il passaggio che meglio esprime l'azione purificatrice dell'acqua, è rappresentato dalla descrizione della lotta tra la polvere e l'acqua, che si trasforma in emblema della lotta tra il bene e il male. Questa relazione è definita maggiormente dal passaggio dal tempo imperfetto a quello presente, come se si volesse sottolineare l'immortalità di questa lotta:

> El agua negra del cubo arrastraba todo a lo profundo. Así el polvo envuelve a la tierra después de haber usurpado en los aires el imperio de la luz; pero, ¡ay!, la tierra lo envía de nuevo, desafiando las energías poderosas que lo persiguen, y esta alternativa de infección y purificación es emblema del combate humano contra el mal y de los avances invasores de la materia sobre el hombre, eterna y elemental batalla en que el espíritu sucumbe sin morir o triunfa sin rematar a su enemigo.(21)

In uno dei suoi tanti propositi di confessare la verità ad Agustín, Amparo sente la necessità di pulire freneticamente la casa:

> Levantóse de prisa. [...] Vistióse, y el agua fresca aclaró sus ideas... Estremecida de frío, y después confortada por la reacción, decía: «Me perdonará..., lo estoy viendo.»
>
> Púsose al arreglo de la casa con nerviosa actividad. Se habían duplicado sus aptitudes domésticas, y sentía verdadero frenesí de limpieza, de poner todo en orden.(145)

Questo gesto va letto come un bisogno di purezza, che in questo caso è esterna, ma che riflette la sua condizione interna, dal momento che Amparo ha deciso di confessare tutto, "*de poner todo en orden*", quindi, nei suoi rapporti con Agustín, anche se poi non lo farà.

A partire dal capitolo XXXIII, il segreto di Amparo sarà svelato per gradi e poco alla volta, i personaggi scopriranno la verità; a questa loro presa di coscienza, viene affiancato nel testo l'elemento dell'acqua che sarà sempre più insistente, quanto più il momento della verità si avvicina. In questi ultimi capitoli, gli stati d'animo di Amparo e di Agustín, provati dalla sofferenza, trovano corrispondenza nell'ambiente esterno, soprattutto nelle condizioni atmosferiche. La vicinanza al momento della verità esige un processo di purificazione più intenso che non può essere attuato dalla semplice pulizia casalinga. E' necessaria una purificazione generale, che interessi non solo gli ambienti interni e gli animi dei personaggi, ma tutto l'ambiente esterno: un'impresa simile, può essere portata a termine solamente dalla pioggia:

> Al día siguiente, martes, día de lluvia y tristeza, Agustín pasó toda la mañana dando vueltas en su despacho. Esperaba alguna visita de interés, sin duda [...] (228)

All'inizio del capitolo XXXVI, la pioggia è ancora la protagonista assoluta; Agustín si reca a casa di Marcelina Polo per farsi consegnare le lettere incriminate. Il momento della verità è sempre più vicino e ben presto l'acqua terminerà la sua funzione purificatrice:

> ¡Miércoles!... Digno sucesor del día precedente, fue todo humedad y penumbra, el cielo llorando, la tierra convertida en lago sucio y espeso. (229)

L'acqua scende così intensamente, da modificare l'aspetto delle cose e delle persone:

> Veíase sombreros parecidos a manantiales, y caras semejantes a las de los tritones y náyades de mármol que desempeñan el más húmedo de los papeles en las fuentes públicas. (229-230)

Nel capitolo XXXIX, Agustín va a far visita ad Amparo, in convalescenza dopo il tentato suicidio. Il segreto è stato svelato; oramai l'acqua ha terminato la sua funzione purificatrice e torna il sereno:

> El día era espléndido, y mirando aquel cielo no se comprendía que existiera el fenómeno de la lluvia. (247)

Un altro elemento che compare diverse volte all'interno del testo è il numero tre: basti pensare al triangolo amoroso Polo-Amparo-Caballero [Urey 1985; 56-57]. Nel romanzo sono presenti due tipi di trilogie di personaggi: una femminile e una maschile. La trilogia femminile, composta da Refugio, Marcelina e Rosalía, rappresenta una minaccia per Amparo, perché le tre donne conoscono il suo segreto e potrebbero rivelarlo in qualsiasi momento. La trilogia maschile, rappresentata da Nones, Ido e Francisco, cerca di stabilire il tipo di relazione che lega Amparo a Polo e ad Agustín. L'elemento che accomuna queste due trilogie è che entrambi cercano di scoprire la verità: le donne nella loro malevolenza; Nones nella sua missione di salvatore delle anime; Ido nella sua curiosità di «*folletinista*» e Francisco nella sua benevolenza e nel suo amore per Amparo e Agustín.

Il numero tre, non è solamente un elemento interno al testo di *Tormento*, ma è anche esterno: è rintracciabile tanto nella struttura narrativa, con la presenza dei tre narratori, quanto nel legame che unisce quest'opera con le altre due, dando luogo alla trilogia *El doctor Centeno-Tormento-La de Bringas*.

Amparo/Tormento

Molti dei critici che hanno lavorato su *Tormento*, si sono trovati in disaccordo nel definire il ruolo di Amparo. Alcuni, come Casalduero, hanno sostenuto che in questo romanzo manca un vero e proprio protagonista, dal momento che Amparo non è direttamente responsabile delle sue azioni, ma si lascia condizionare dagli altri [Casalduero 1961; 77]. Pierre Jourdan [1982; 140-141], in uno studio sul personaggio di Tormento, ha identificato in Amparo la protagonista, anche se ha sottolineato il suo stato di dipendenza dagli altri personaggi. Un'attenta lettura permette di notare che Amparo viene presentata sempre sotto una prospettiva, che può essere quella di un personaggio o quella del narratore. La prima volta che appare, è definita dal narratore «un'amica premurosa» di Rosalía; anche il suo nome varia, a seconda dell'interlocutore:

> Difícil es fijar el escalón social que en la casa de Bringas ocupaba Amparo, la Amparo, Amparito, la señorita Amparo, pues de estas cuatro maneras era nombrada. (27)

Amparo appartiene al tipo di donna vittima dell'amore; la sua indole debole e facilmente suggestionabile la rende succube delle angherie di Rosalía e Marcelina e della passione brutale di Polo. Marie-Claire Petit ha stabilito all'interno del testo quattro tappe che definiscono il processo evolutivo del sentimento di colpevolezza di Amparo nei confronti della relazione avuta in passato con Polo e che aiutano il lettore a fondere in un unico personaggio le due personalità di Amparo e di Tormento [Petit 1972; 130-131]. Nella prima tappa, Refugio ricorda alla sorella che il suo disonore non è stato dimenticato:

> Paso a la señorita honrada, al serafín de la casa... ¡Ah!, no quiero hablar, no quiero avergonzarte; pero conste que yo no soy hipócrita, señora hermana. Aunque estamos solas, no quiero decir más..., no quiero que se te ponga la cara del color del terciopelo de ese sillón... Abur. (70)

Nella seconda tappa, Amparo teme che Rosalía sappia qualcosa, quando quest'ultima le dice di aver incontrato Marcelina Polo in chiesa:

> – Hoy estuve en San Marcos – le dijo ésta –, y me encontré a doña Marcelina Polo [...] Me preguntó por ti, y le dije que estabas buena, que quizá entrarías en un convento. ¿Sabes cómo me contestó?
>
> Amparo aguardaba más muerta que viva.
>
> – Pues no me dijo nada; no hizo más que persignarse. (84)

Nella terza tappa, Amparo strappa la lettera che Polo le aveva inviato. Il terrore di essere scoperta, la spinge ad andare a casa dell'uomo, come atto caritatevole, per evitare mali peggiori:

> Suspiros lanzaba que harían estremecer de compasión al que presente estuviera. Después lloraba. ¿Era de rabia, de piedad, de qué...? [...] Medio dormida, medio despierta, oyéronse en la angosta alcoba ayes de dolor, quejidos lastimeros, cual si la infeliz estuviese en una máquina de tormento y le quebrantaran los huesos y le atenazaran las carnes [...] «Debo ir; mi conciencia me dice que vaya, y mi conveniencia también, para evitar mayores males. Voy como si fuera al cadalso.» (85-86)

Nella quarta tappa, Rosalía dice ad Amparo di essere a conoscenza del suo segreto. A questo punto Amparo entra in uno stato patologico di confusione totale, che la condurrà ad optare per il suicidio. Amparo è consapevole della fragilità del suo carattere; lei stessa lo ammette quando esce dalla casa di Pedro Polo, determinata a non tornarvi mai più:

> No volveré más, aunque se hunda el firmamento. Procuraré no volver a ser débil; sí, débil, porque ésa es mi culpa mayor: ser buena y tener mucho miedo... (107)

Il narratore caratterizza Amparo più volte con l'aggettivo «*medrosa*»; in effetti, la paura la trasforma in una persona timorosa e poco loquace, facendola tacere laddove dovrebbe invece parlare [Andreu 1989; 227-232]. Questo suo azzittirsi, si manifesta in diversi modi: attraverso il silenzio, gli svenimenti e attraverso il suicidio, l'ultima delle sue risorse per chiudere definitivamente con il passato. Comunque è possibile osservare nella protagonista due personalità: una più timorosa e fragile, che caratterizza Amparo in tutto il testo; l'altra più forte e sicura di sé, che il lettore attribuisce a Tormento, ma che nel testo non viene rilevata, per cui è piuttosto da considerare come una caratteristica della Tormento del passato.

Il titolo dell'opera, *Tormento*, mette in risalto quell'aspetto della protagonista che in tutto il testo si era cercato di nascondere. La stessa Amparo cerca disperatamente di scindersi da Tormento, rifiutando quel nomignolo che le aveva dato Polo:

> «Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre[...]» (107)

La firma di Tormento, che Agustín riesce a malapena a intravedere nelle lettere bruciate da Marcelina, è uguale alla firma di Amparo che lo stesso Agustín legge nella lettera scritta dalla ragazza prima di avvelenarsi. In entrambe, la "*o*" finale termina con un piccolo uncino e questo sarà l'elemento che incriminerà Amparo, perché testimonia che Amparo e Tormento sono la stessa persona:

> [...] Nada pudo leer sino un nombre que era la firma y decía: *Tormento*. Con la *o* final se enlazaba un garabatito [...]
>
> [...] «Todo es verdad. No merezco perdón, sino lástima.» Después seguía el nombre de *Amparo*, y tras de la *o*, el garabatito [...] (234)

La lettera "*o*", nella sua forma di cerchio, simbolizza una continuità: non c'è un inizio e non c'è una fine. Lo stesso vale per Amparo, che è inscindibile da Tormento: non si riesce a capire dove finisca Amparo e dove cominci Tormento [Urey 1985; 60]. La doppia personalità diventa evidente anche nella firma: nonostante ci siano due firme con due nomi differenti, *Tormento* e *Amparo*, il tratto di unione che raggruppa in un'unica persona queste due caratteristiche individuali, è quel piccolo uncino sulla "*o*" finale.

Un tren que parte es la cosa del mundo
más semejante a un libro que se acaba.
Cuando los trenes vuelvan,
abríos, páginas nuevas.

(151)

Tormento è stato un libro che ha suscitato, da parte della critica, tanti pareri discordi: molti hanno apprezzato lo stile utilizzato da Galdós, ma ne hanno criticato il contenuto e la mancanza di protagonismo da parte di

Amparo; altri hanno sostenuto che il significato più profondo di *Tormento* risiede proprio nella mancata rigenerazione da parte della protagonista, che avrebbe voluto rompere con il passato e crearsi una nuova vita accanto ad Agustín.

La mia opinione è che Amparo sia l'indiscussa protagonista del romanzo, anche se si rivela, in tutti i sensi, una mancata Cenerentola: nonostante abbia avuto la fortuna di incontrare il suo principe azzurro, non è riuscita a realizzare il suo sogno, questo perché non ha avuto il coraggio di affrontare la realtà e confessare l'errore commesso in passato, ovvero la relazione con Pedro Polo. C'è un termine che ritorna spesso in *Tormento* e che Galdós utilizza soprattutto quando parla della protagonista o di alcuni dei personaggi secondari come Rosalía: è la parola «*falsificación*». La falsità di Amparo, è stata proprio quella di aver nascosto la sua relazione illecita con Pedro Polo e aver vissuto nell'apparenza più ingannevole.

La trama di *Tormento* è costruita sulle vicissitudini del triangolo amoroso Caballero-Amparo-Polo, ma sarebbe sbagliato limitare questo conflitto a una sfera individuale; lo scopo che in realtà Galdós sembrerebbe essersi prefisso con questo romanzo è quello di costruire una sottile e geniale critica della «*sociedad contemporánea del quiero y no puedo*», rappresentata degnamente in *Tormento* dal personaggio di Rosalía Bringas. Nel ruolo del narratore-spettatore, Galdós alterna alla narrazione delle riflessioni morali, che non solo caratterizzano il suo stile, ma che, insieme ai personaggi e alle loro storie, delineano un tipo di società che considera fondamentale il saper apparire e non essere mai secondi a nessuno. Questa contrapposizione fra *l'essere*, *il voler essere* e *l'apparire*, permette a Galdós di dar vita a una serie di personaggi, come Rosalía, Amparo, Pedro Polo che avendo scelto di condurre la propria esistenza nella superficialità, nella mediocrità e nell'immoralità, hanno segnato, fin dal principio, le sorti avverse del loro destino.

Pedro Polo, non avendo avuto una vera e propria vocazione religiosa, si ritrova a dover combattere una dura battaglia contro se stesso, per guarire da questa sua ossessione nei confronti di Amparo.

La vanità che caratterizza Rosalía all'inizio del romanzo, si trasformerà alla fine in una passione sfrenata per tutto quello che può conferire lusso e prestigio alla sua persona e per il vestiario, che diventa il simbolo del potere delle apparenze, poiché rappresenta il lusso e l'eleganza della classe dominante alla quale Rosalía aspira ad appartenere.

Agustín è l'unico personaggio su cui Galdós riflette le proprie idee politiche, sociali ed economiche e le proprie speranze. Un uomo come lui può servire da esempio per la formazione di un nuovo ordine sociale in Spagna, poiché ha trascorso la maggior parte della propria vita a contatto con la natura, nella completa anarchia morale e lontano dalla corruzione della civiltà, consentendogli di diventare una persona integra, autentica e sincera.

Attraverso un sottile gioco di prospettive, alcuni dei cui delicati meccanismi ho cercato di evidenziare, Galdós mette a confronto le caratteristiche della società contemporanea madrilena, che, dedita alle apparenze e alla mondanità, ritiene fondamentale avere delle buone conoscenze, con quelle individuali di Agustín, un uomo che si è creato un'ottima posizione economica e sociale senza l'aiuto di nessuno e con il duro lavoro svolto nelle selvagge terre d'America. Agustín, di fronte a una società che non gli permette di stare accanto alla donna che ama, per un errore che lei ha commesso in passato, non può far altro che ribellarsi, rifiutando tutte le regole e le convenzioni sociali, prima fra tutte il matrimonio e decidendo di partire con lei per un altro paese.

Con questo lavoro, nel quale ho cercato di evidenziare certe strategie disposte da Galdos per stimolare una partecipazione attiva del lettore, spero di aver offerto un'altra tessera musiva utile per l'interpretazione di tutti quei silenzi che costituiscono un cardine fondamentale della struttura più profonda di questo romanzo.

Bibliografia

Andreu, Alicia G., (1982)	*El folletín como intertexto en Tormento*, in *Anales galdosianos*, XVII, pp. 55-61.
(1989)	*Tormento: un discurso de amantes*, in *Hispania* 72:2, pp. 226-232
Casalduero, Joaquín, (1961)	*Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.
Elizalde, Ignacio, (1988)	*Pérez Galdós y su novelística*, Deusto, Universidad de Deusto.
Gold, Hazel, (1985)	*Tormento: vivir un dramón, dramatizar una novela*, in *Anales galdosianos*, XX, , pp. 35-45
Gullón, Germán, (1970)	*Tres narradores en busca de un lector*, in *Anales galdosianos*, V, pp. 75-79.
Jourdan, Pierre, (1982)	*Le personnage de Tormento dans le roman de Pérez Galdós*, in *Iris*, 3, pp.137-158
Montesinos, José F., (1980)	*Galdós II*, Madrid, Castalia.
Petit, Marie-Claire, (1972)	*Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris, Les Belles Lettres
Rodríguez, Rodney T., (1989)	*The reader's role in Tormento: a reconstruction of the Amparo-Pedro Polo affair*, in *Anales galdosianos*, XXIV, 1989, pp. 69-77.
Diane F. Urey, (1985)	*Repetition, discontinuity and silence in Galdós' Tormento*, in Anales galdosianos, XX, pp.47-63

Note

[1] Tutte le citazioni del testo si riferiscono all'edizione di Benito Pérez Galdós, *Tormento*, Madrid, Alianza, 1995 della quale si indica solo il numero della pagina tra parentesi.

[2] Naturalmente, nella lingua italiana la parodia dei nomi non è comprensibile perché non c'è una corrispondenza con il loro significato. In spagnolo, la parola "*amparo"* vuol dire *protezione, aiuto, riparo*; la parola "*refugio*" significa *rifugio*; mentre il termine "*ido*" esprime sia il participio passato del verbo *andare*, sia il concetto di *distratto*, *svanito*.

— per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Scholastica, http://www.artifara.com/rivista1/testi/cicuto.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

L'orfana e la ribelle: i percorsi dell'immaginario nell'opera narrativa di Gioconda Belli

Eva Milano

Nota introduttiva

Gioconda Belli

La seguente analisi si propone di seguire i percorsi dell'immaginario personale e collettivo ravvisabili nelle opere narrative di Gioconda Belli (1948), autrice di rilievo nel panorama letterario e politico nicaraguense, al fine di identificare le direttive che guidano la rotta dell'ispirazione dei suoi romanzi e di individuare in che maniera esse mostrino intenzioni di adesione o divergenza rispetto ai canoni della cultura occidentale. In modo particolare lo studio intende rilevare quale posizione Belli occupi nella tradizione letteraria di matrice ispanoamericana riguardo alla fondamentale dicotomia che oppone la civiltà e la barbarie secondo lo schema teorico postulato in *Civilización y barbarie* (1845) da Domingo Faustino Sarmiento, antinomia fondamentale dalla quale le opere d'oltremare non possono trascendere, sintomo di una mai cessata ricerca d'identità a partire dalla scissione. In secondo luogo, l'analisi si propone di sottolineare il ruolo principale che l'opera dell'autrice consacra al dominio incontrastato del materno e verificare quali sono le modalità di rapporto rispetto a tale entità e a quella del maschile, altra fonte di conflitti e al contempo territorio della ricerca di mediazione.

Sebbene l'opera di Gioconda Belli spazi variamente tra molteplici generi letterari, si intende qui analizzare solo quanto concerne le opere narrative in forma di romanzo; infatti, la salda continuità tematica e la scelta compatta dei motivi attraverso cui si costruiscono gli intrecci, rappresentano soddisfacente materiale d'indagine. Si è così proceduto tralasciando l'opera di più recente pubblicazione – della quale peraltro si vuole evidenziare il riferimento –, l'autobiografia dal titolo *El país bajo mi piel* (*Il paese sotto la pelle*, trad. di Margherita D'Amico, ed. e/o, Roma 2000) se non per avvalersene a titolo di verifica e indizio di quanto la ricerca conduce a affermare.

Figlie e orfane

Gioconda Belli, prima che per le sue opere narrative, è presente nel panorama letterario ispanoamericano per la produzione poetica, che riunisce l'ispirazione lirica e quella sociale in cui converge l'essenza delle sue esperienze politiche, sostanzialmente la militanza all'interno del Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale, e l'impegno nei confronti della causa femminista. Il successivo passaggio alla prosa, che si realizza non tanto attraverso un'inversione netta quanto con un'evoluzione lenta ma di peso considerevole, riflette un cambiamento nello stile di vita dell'autrice, caratterizzato soprattutto dall'abbandono dell'attività politica e dal conseguente esilio volontario dal suo paese. Tale trasformazione non coincide, però, con una metamorfosi degli argomenti fondamentali della sua opera. La continuità tematica salda profondamente l'opera autobiografica di recente pubblicazione con le poesie e i romanzi, e questi ultimi si concentrano con immutata enfasi sul mondo visto e vissuto dalla parte delle donne in un'attenzione sempre connessa a un progetto rivoluzionario che modifichi in maniera definitiva i rapporti di forza della società contemporanea.

Sofía de los presagios (*1988*)
El país bajo mi piel (*2000*)

Sofía de los presagios (1988) è la prima opera narrativa pubblicata dall'autrice, e narra la storia dell'omonima protagonista, nata dall'unione di un gitano con una donna bianca, la quale ha lasciato la vita sedentaria per seguire il suo amore nomade. Sofía si ritrova sola nei pressi di un paesino del Diriá la funesta notte in cui, a seguito di una tremenda lite tra i suoi genitori, la madre scappa dal gruppo per non tornare più. La piccola Sofía, sgattaiolata fuori di nascosto dal padre per seguire la donna, inizia quella notte una peregrinazione lunga anni, conservando per molto tempo l'uso a errare su strade che non fanno che condurla fuori di sé. L'armonia interiore è per lei l'ingannevole visione che la beffa deviando il corso delle sue scelte, irrecuperabile perdita avvenuta nel momento in cui colei che le diede la vita la privò della sua dedizione.

Tornare alle origini è un passo fondamentale per la storia di tutte le protagoniste dei romanzi di Gioconda Belli, e invariabilmente i mezzi e le mete hanno a che fare con il mondo della Madre. Che essa brilli per la sua assenza, o che al contrario sia dispensatrice di attenzione e cura, una figura materna è sempre la protagonista assoluta, sia essa genitrice effettiva o sostituta d'elezione. L'espediente che mette in moto l'intreccio narrativo è, in ognuna delle tre opere, il distacco da colei che è fonte di vita, sempre percepita lontana dall'eroina a causa di ferite mai rimarginate. Quando ciò non accade per incoscienza, come nel caso della bella gitana di *Sofía de los presagios*, tale separazione è conseguenza di un'indole anaffettiva e poco incline alla cura del gruppo famigliare, come avviene per la madre naturale di Lavinia ne *La mujer habitada* (1992). Nel caso del romanzo più recente, *Waslala* (1996), in seguito a una scelta ben ponderata e sofferta, colei che genera non manca di abbandonare. E l'abbandono, causa primaria dell'umano vagare, assurge qui a origine di ogni avventura: se, come Propp sostiene nella sua *Morfologia della fiaba*[1] , la Mancanza è una funzione narrativa indispensabile, la scelta dell'autrice non sarebbe potuta cadere su un'istanza più essenziale di questa.

Tale premessa suscita un'osservazione rispetto al significato profondo dell'opera di Gioconda Belli. L'abbandono da parte della madre è un incidente che turba l'equilibrio e la serenità delle protagoniste. Se quell'evento tragico non avesse luogo, non esisterebbe il romanzo. In questo caso, come sempre nel suo universo, l'intervento attivo, sia esso atto di scrittura, percorso di un personaggio o lotta per un ideale, è sempre determinato dalla rottura di un equilibrio già postulato e antecedente; l'azione è sempre un percorso che tende a ristabilire l'ordine ideale, un ritorno. Si tratta di una struttura che Bachtin, formulando la teoria dei cronotopi, situa alle origini stesse della

letteratura, e fa risalire al romanzo greco «d'avventure e di prove» sviluppatosi tra il II e il VI secolo d.C., in cui la narrazione è in sostanza generata da una frattura dovuta a impedimenti che si interpongono nella storia d'amore di due giovani, impedendone il matrimonio. Bachtin constata che tale modalità si esaurisce nella conferma dell'identità immutabile e precedente al tempo dell'avventura, la quale esiste come azione contingente destinata solo a colmare le lacune di un meccanismo inceppato[2]. Non importa, nel caso delle eroine di Gioconda Belli, che l'inizio della loro vita sia già marcato dal segno dell'aberrazione, poiché è ben chiaro nella mente di chi scrive e di chi legge a quale regola anteriore e assoluta il ritorno è diretto. Allo stesso modo non deve stupire il fatto che l'esito delle avventure di queste donne sia una trasformazione definitiva della sorte di tutto il genere femminile. Non stanno inventando un destino nuovo, stanno solamente realizzando quanto nella loro autentica natura è, da sempre, segretamente vivo.

L'argomento dell'abbandono non entra esattamente in rapporto di continuità con la produzione poetica dell'autrice, che pare riservarsi la facoltà di affrontarlo in modo più diretto solo attraverso le opere di *fiction*. Non che l'autrice lo tralasci del tutto; semplicemente i romanzi, a differenza delle poesie, le permettono di svilupparne tutti gli aspetti in maniera estesa, in un tempo e una forma più adatte al momento della riflessione e della rappresentazione diffusa e completa. Una rapida occhiata alle vicende biografiche dell'autrice conferma infatti l'intuizione che su tale sfera della sua esistenza converga gran parte della sua attenzione[3]. L'attività narrativa sembra realizzare il tributo assolutamente dovuto e necessario a quel ruolo della sua vita trascurato in gran parte per essersi dedicata alla causa politica vissuta con tutte le energie che si riservano a una fede incondizionata. E a questo rammarico si assomma forse l'eterno bisogno di sentirsi a sua volta protetta e accompagnata lungo la ripida via della vita, comune a chi, come lei, conosce l'angoscia dell'esploratrice che si inoltra sola in zone da sempre proibite a passi femminili e sceglie di percorrere strade che stanno all'ombra della legge. Voce all'incrocio tra due, tra mille terribili silenzi di una vita, l'opera di Belli rivela essere al tempo stesso la giustificazione delle sue azioni rivolta alle figlie –oltre che a se stessa in prima istanza– e l'espressione dell'angoscia di Gioconda-figlia.

Il culto della madre

Itzá, la guerriera india il cui spirito è celato nell'albero di arance del giardino di Lavinia, protagonista de *La mujer habitada*, può essere considerata a buon diritto la figura più emblematica dell'opera narrativa di Gioconda Belli, poiché in essa si congiungono e si amalgamano armonicamente i motivi che l'autrice considera fondamentali. Lo spirito del personaggio è l'icona che sussume, sotto il dominio del simbolo, l'appartenenza della donna al regno della Natura che, a sua volta, si lega inscindibilmente alla lotta rivoluzionaria intesa come difesa della terra d'appartenenza e si oppone alla fondamentale usurpazione dell'America da parte della civiltà proveniente d'oltremare.

Itzá "parla da sola", non solo in quanto rappresentativa in sé del messaggio globale dell'autrice, ma perché è l'unico personaggio che, all'interno dei tre romanzi pubblicati fino a questo momento da Gioconda Belli, si esprime direttamente con l'uso della prima persona per ampi spazi isolati dedicati esclusivamente a lei, mentre in tutti gli altri casi l'autrice, avvezza all'uso della terza persona narrante, concede raramente voce ai suoi personaggi senza porsi come intermediaria, limitando l'uso degli interventi diretti. Ma soprattutto Itzá è dea, una dea completamente realizzata, che incarna il destino di ogni donna che riesca a trovare dentro di sé il bandolo della matassa della sua vita e che sappia realizzare il suo sogno e la sua indipendenza, una volta giunto il momento di «sustituir el yo por el nosotros» (*La mujer habitada*, p. 131[4]). Il dono dell'ubiquità acquisita con il suo nuovo corpo ne è il primo indizio tangibile e, ad esso inscindibilmente legato è il fatto di fondarsi come un'istanza

naturale, che rivela la natura profondamente animista del culto che incarna. Una eppure molteplice, Itzá è anche in grado di penetrare l'essenza stessa delle cose e delle persone, e sa di suscitare in esse germogli di vita. Come dal suo ingresso nelle fibre dell'arancio scaturiscono i primi frutti che il giovane albero produce, così attraverso i sentimenti rivoluzionari che ancora la fanno fremere, essa stimola le reazioni di Lavinia che arriverà a ripetere il suo sacrificio totale a favore della libertà. L'anima dell'albero è dunque dotata del potere divino della fecondità, che non scaturisce direttamente dalla donna ma deriva dal suo legame con lo spirito vivificante della Madre Terra. In lei s'incarna il mito della Grande Dea, l'immortale madre di ogni essere vivente, archetipo occidentale che si richiama all'idea di un dominio femminile precedente il sistema patriarcale. Erich Neumann, psicanalista junghiano che ha dedicato grande attenzione agli archetipi del materno ed alle loro manifestazioni nelle varie culture, conferma l'esistenza di un legame antichissimo e diffuso tra il carattere femminile e l'albero, di cui quest'ultimo assurge spesso a simbolo. Scrive Neumann: "La Grande Madre Terra, che fa scaturire da sé tutta la vita, è eminentemente la madre di tutta la vegetazione. In tutto il mondo i miti e i rituali di fertilità della terra poggiano su questo contesto archetipico. Il centro di questo simbolismo vegetale è l'albero. L'albero, inteso come albero della vita portatore di frutti, è femminile; genera, trasforma, nutre; allo stesso modo le foglie, i rami e le frasche sono 'contenuti' in esso e dipendono da esso. Il carattere protettivo dell'albero diviene evidente nell' 'albero-tetto', che nasconde in sé i nidi degli uccelli. Ma l'albero, inoltre, è anche, inteso come tronco, un contenitore, 'all'interno' del quale dimora il suo spirito, così come l'anima dimora nel corpo"[5]. La stessa matrice comune da cui derivano i termini latini *materia*, che è la parte dell'albero utilizzabile per la lavorazione, dunque l'elemento per eccellenza, da cui poi l'accezione generale in italiano, e *mater*, testimonia l'antichissimo e saldo legame tra la sfera vegetale e quella della procreazione[6].

Nel romanzo l'adesione all'idea di un atavico dominio del matriarcato non è l'unica a conferire autorità alla sfera femminile; confluisce nella stessa intenzione il riferimento ai culti preispanici, in virtù dello stretto rapporto degli uomini con l'ambito naturale. L'incontro di tali immagini trova compattezza dando luogo a un saldo sincretismo, alimentato anche dal comune destino di naufragio provocato in entrambi i casi dallo stesso nemico: il cristianesimo, frutto della civiltà patriarcale, è la sterile religione che sbarca sulle terre d'America e che getta ombra sul radioso idolo femminile per imporre simboli in grado solo di diffondere l'oscura tristezza di una ritualità fondata sulla privazione, cui segue la punizione di chi infrange tale legge per gratificare l'istanza fondamentale che rende l'uomo creatura terrestre. E dopo secoli di arido oscurantismo solo oggi, secondo l'autrice, grazie alla rivoluzione dei ruoli attuata con particolare forza dalla donne, si realizza nuovamente il miracolo della libera espressione delle pulsioni fisiche e animali degli esseri umani, attraverso cui essi possono trovare l'autentica strada alla realizzazione dell'identità. A patto di rendere alla donna la sua posizione di supremazia in quanto terra creatrice, la quale, ormai libera da ogni inganno e mortificazione, trova possibilità d'espressione nella *Mutterland* –la terra natale è la terra-madre– infine riconquistata.

Un'altra figura femminile, nel romanzo *Sofía de los presagios*, conferma lo stesso approccio. Xintal, una vecchia strega che vive alle falde del vulcano Mombacho, è lo strano personaggio che accoglie la protagonista di in fuga dal marito e dal rigido ruolo di sposa assegnatole. In quella casa situata simbolicamente agli albori della storia, Xintal celebra il divino della femminilità e della dimensione fisica.

Nella descrizione che Adrienne Rich fa del carattere delle raffigurazioni femminili preistoriche sacre è raffigurato anche lo stile delle dee di pietra a cui Xintal porge le sue offerte: "La sua bellezza ha forme che noi abbiamo quasi dimenticato, o che vengono considerate bruttezza. Il suo corpo possiede volume, profondità interiore, calma ed equilibrio. Non sorride; la sua espressione meditativa o estatica, e talvolta i suoi occhi guardano l'infinito. Se, come spesso avviene, ha un

bambino al seno o in grembo lei non è assorta in contemplazione della creatura (l'«Adorazione della Vergine» con il Figlio al centro del mondo, verrà in seguito). Non è particolarmente giovane, o meglio, è del tutto senza età. Appartiene a se stessa, anche quando allatta un neonato e anche quando, come l'immagine di Diana di Efeso, è un idolo xoanico dalle molte mammelle. A volte ha zanne e regge una mazza; altre volte ha dei serpenti attorcigliati attorno al corpo; ma anche nei suoi aspetti più benigni l'antica dea non invita i suoi adoratori. Esiste, non per allettare o rassicurare l'uomo, ma per affermare se stessa"[7].

Si fonda così nella supremazia austera della Dea datrice di vita il legame tra il paradiso alle pendici del Mombacho e il rito che precede la sterilità iniziata il giorno della cacciata di Adamo ed Eva: "Xintal habla de diosas y no de dioses. Para ella, la tierra es la mayor de las divinidades, la madre de todos los frutos y de toda la vida. No cree ella en dioses mezquinos que necesitan templos oscuros donde ser adorados y hombres célibes que cuiden sus casas" (*Sofía de los presagios*, p. 120).

Sofía de los presagios, dunque, come *La mujer habitada*, imposta l'intreccio di eventi e personaggi basandosi su un fondamento che ha l'autorevolezza del mito. Appellandosi a una genealogia di "mujeres emormes", "monumentos", come le chiama la stessa autrice altrove [8] , e conferendo loro il pieno riconoscimento del potere fondamentale della maternità, l'autrice crea una base di indiscutibile preminenza su cui le sue protagoniste possono muoversi elegantemente senza venire scalfite dai colpi della morale patriarcale.

Il punto cruciale

Gioconda Belli

Figlie. Senza eccezione, Gioconda Belli dedica le pagine dei suoi romanzi e tutta la sua attenzione a storie di giovani donne alle soglie dell'età adulta che procedono verso la scelta consapevole del loro destino. Ma, a ben guardare, neanche l'etichetta di figlie appartiene completamente alle protagoniste. L'assenza delle madri le rende al tempo stesso orfane di affetto e d'identità. È così che la Mancanza diventa motore di un'azione anzitutto interiore tesa alla conquista dell'equilibrio minato fin da quel giorno tragico. La bambina, in un momento privata della mano che guida i suoi passi e gettata in un baratro di oscuri incubi destinati a perseguitarla per sempre deve aggiungere, al pianto mai consolato della recisione del cordone ombelicale, la disperazione causata dall'occultamento dell'oggetto dell'amore primario, che è sempre, almeno in parte, complice dell'allontanamento. La struttura, invariata nelle tre opere, è dunque quella del *Bildungsroman*[9], ma in questo caso il raggiungimento dell'età adulta e l'inserimento nella società sono conseguenza di esperienze anzitutto interiori che fondano l'identità a partire dal livello più profondo. La protagonista non ha bisogno di un'educazione, bensì di cure che contribuiscano a rimarginare per quanto possibile quella ferita.

Questo percorso non porta mai ad altro che a guardare la madre negli occhi, cioè a riconoscere con una serenità conquistata a forza di lacrime che il distacco non è mai da parte della madre un atto di non-amore quanto piuttosto un evento ineluttabile, il seme della morte che sta nella stessa origine della vita, la misura della singolarità di ogni essere umano anche rispetto a quanto di più simile esista. Rispecchiatasi in Lei nel confronto che palesa la misura di identità e differenza, la Figlia è finalmente pronta a diventare lei stessa Madre. E qui il racconto finisce.

Ecco il nodo centrale che si raggiunge da qualsiasi punto si decida di partire per dipanare il filo dell'universo immaginario di Gioconda Belli: da domani Sofía potrà dedicarsi al dolore degli altri, domani, quando si sveglierà serena a fianco del suo compagno e volgerà lo sguardo verso la

bambina immersa in sogni quieti. Da domani Melisandra vestirà con pieno merito l'abito lucente di Madre della rivoluzione mentre Lavinia se l'è conquistato già oggi, il giorno del sacrificio, spargendo il suo sangue di figlia, ormai inscindibilmente legato a quello di Itzá, che ne condivide –per due volte- il destino.

La retorica del perdente, ovvero «gli ultimi saranno i primi»

Gli strumenti raccolti nella prima parte di questa analisi si riveleranno funzionali anche all'osservazione del terzo e più recente romanzo della nicaraguense. Già al primo sguardo è facile riconoscere che *Waslala* si concentra sull'intenzione di sovrapporre al consueto elemento marginale –donna, natura e rivoluzione– l'ideale trionfo del Bene, e tale fusione si realizza con l'adesione a un modello retorico famigliare alla tradizione occidentale, fondamento della stessa iconografia cristiana. È il *topos* del perdente che serba il segreto della felicità, del principio positivo ingiustamente trascurato in virtù del potere ufficiale che si catalizza sugli agenti della distruzione e del disfacimento. L'avventura di Melisandra verso la realizzazione del proprio futuro nella città ideale, si svolge sulla linea del fuoco dell'urto tra le luci della Civiltà e le ombre della Natura nelle foreste che serbano la segreta esistenza di Waslala, sognata, costruita e persa, potenziale luogo della felicità svanito perché negletto in virtù di attenzioni convogliate malamente verso un futuro tecnologicamente disumano.

È il prezzo del Progresso. La macchina infernale che corre convulsamente verso il domani, sia esso portatore di gloria o distruzione, si lascia dietro una scia di scarti, oggetti e modi non perfettamente efficienti, troppo cari, lenti o improduttivi. Dis-abili che si trasformano per esigenza di quieto vivere in dis-valori. Ma la fine del secolo, post-atomica perplessa agonia di un millennio, si volge timidamente indietro; i risultati del bilancio non convincono. Ed ecco nascere nella coscienza collettiva un impeto di attenzione per l'Altro divenuto estraneo. L'Occidente diventa umanitario ed ecologista. Figli di un disinteressato amore per il bene comune, ecco i nuovi valori assoluti. Universali per condizione naturale, sono adatti al ruolo di ideale collettivo poiché in grado di raccogliere tutta la gamma dei buoni sentimenti, delle aspettative, delle speranze che animano gli intenti comuni[10]; sono scrigni preziosi e fragili che conservano i segni della fragilità della macchina sociale, le sue angosce, i valori che essa sente venire meno, spazzati via dalla sua logica selettiva.

D'altra parte l'immancabile seppure mesta percezione del trionfo della Civiltà, la cui potenza le conferisce prima il controllo e la possibilità di gestire lo spazio altrui, e poi, in un futuro più o meno lontano, di sterminarlo, circoscrive il tragitto dell'ideale, che nelle stesse inconsce intenzioni dei suoi artefici è destinato a rimanere tale, incorporeo e astratto. Un ideale per essere tale deve restare incompiuto, meta verso cui si tende incessantemente, ma che è irraggiungibile per definizione; la morte "congenita" dei nuovi ideali è il tentativo strenuo di difesa di quel paradiso perduto che va costruendo recinzioni intorno a zone protette che appartengono ormai al passato, la cui unica funzione è ricordare una scelta possibile che non fu intrapresa.

Sintomo di tale panorama di lotte intestine in seno al polo di Cultura, più che elemento attivo nella ridefinizione dei termini della questione, *Waslala* rispecchia e riproduce. L'attenzione per il mondo naturale che l'autrice trasforma in deposito dei rifiuti del mondo delle città, confluisce naturalmente nel suo progetto di scardinare i valori canonici. La comune storia di silenzio salda con un ulteriore vincolo la già stabile unione tra la sfera del femminile e la terra, plasmate a partire dalla stessa materia creatrice, e unite dall'urgenza della riabilitazione in seno alla storiografia ufficiale.

Se, dunque, l'accostamento di voci "deboli" su cui si basa *Waslala* è oggetto di associazioni

alquanto scontate, rivolgeremo lo sguardo altrove per individuarne la cifra dell'originalità.

I romanzi della foresta, testimonianza di un'inversione

Waslala si inserisce in un filone narrativo dotato di una certa coesione e composto da una serie di opere, in gran parte appartenenti alla tradizione letteraria ispanoamericana, che hanno per tema un viaggio nella folta foresta tropicale americana. Sebbene la selva che fa da scena all'avventura di Melisandra non sia l'Amazzonia, bensì un luogo immaginario sotto le cui spoglie si celano le distese silvestri del Nicaragua, una folta serie di costanti narrative e di impliciti legami intertestuali innesca un rapporto di continuità con romanzi come *La Vorágine* (1924) di José Eustasio Rivera, *Canaima* (1935) di Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* (1953) di Alejo Carpentier, *La casa verde* (1965) di Mario Vargas Llosa e molti altri che si susseguono lungo questo secolo tracciando la via che conduce a quest'ultima opera, che ne costituisce il più recente punto di arrivo [11].

Uno sguardo a questa serie di romanzi rivela interessanti indicazioni riguardo ai percorsi dell'immaginario collettivo occidentale e agli atteggiamenti che esso assume rispetto all'alterità. E la foresta, che a causa della difficoltà di penetrazione sembra volontariamente respingere i tentativi degli esploratori, incarna ciò che è Altro per eccellenza, in quanto occupa spazi non colonizzati e accoglie ordini di valori differenti da quelli cui la Civiltà ha scelto di aderire.

Secondo questo punto di vista l'eroe, portavoce dell'autore e della sua versione del mondo al quale appartiene, diventa il sintomo della reazione del proprio creatore rispetto alle evoluzioni dell'immaginario. Arturo Cova –ne *La vorágine*– è interprete dell'idiosincrasia di Rivera rispetto al mondo naturale e a tutto ciò che non appartiene ai modi della cultura metropolitana. Il titolo racchiude il peso dell'influenza nefasta che la selva –sineddoche di ciò che sta sul versante disforico della dicotomia– opera sul Figlio delle Città.

Ma l'avvio catastrofico di Rivera, testimonianza di un approccio diffuso della sua epoca rispetto a tale tema –la letteratura gauchesca è costellata da esempi di questo atteggiamento– non è destinato, nel corso del secolo, a godere di ampio consenso. Già Alejo Carpentier fa del suo anonimo personaggio il promotore dell'inversione, conducendolo alla ricerca di una dimensione autentica dell'esistenza in una foresta dai riflessi edenici. I passi perduti sono quelli di chi non sa più compiere il ritorno verso il luogo dell'origine. Davanti allo sguardo dell'eroe della Cultura si pone il filtro giallognolo della nostalgia: il tropo dell'innocenza perduta, prezzo necessario a percorrere il cammino della Storia e della Cultura[12], si sovrappone così al territorio verde per non abbandonarlo più nelle opere successive. D'ora in poi l'esplorazione del luogo naturale porta sempre con sé lo spettro del rimorso per aver seguito le vie fallaci del Progresso. Un esempio per tutti: *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) di Luís Sepúlveda, dove nella lotta tra l'Uomo d'Occidente e la Bestia della selva un fucile, segno della deviata brama di potere e degli ingegni spesi per creare null'altro che ordigni omicidi, diventa il simbolo dell'incolmabile distanza tra diversi.

Le forze del caos

Questa breve carrellata rivela uno spazio vuoto –a volte esile tanto da essere appena percepito, ma sempre profondo come un precipizio– che divide in maniera irrevocabile l'entità naturale dall'uomo civile nelle rappresentazioni di quest'ultimo. È una cesura palesata fin dalle prime

manifestazioni dell'immaginario occidentale, e la sua presenza nelle fondamenta della nostra cultura giustifica la tenacia con cui resiste nonostante il movimento progressivo di adesione al sogno di natura[13].

Nelle opere citate, il territorio naturale appare come un'entità debole minacciata dalle incursioni degli uomini della civiltà, immancabilmente destinata alla sconfitta. La foresta è spazio "agito" dall'uomo bianco. I romanzi riflettono l'atteggiamento generalizzato della Civiltà, la quale sente di avere nei confronti della selva il potere di salvare o travolgere la massa naturale inerte, incapace di reagire ai colpi subiti, o comunque passiva nel ricevere ausili di sopravvivenza. Nella modalità attraverso cui Gioconda Belli gestisce questa fessura è ravvisabile il seme della novità di *Waslala*. Per la prima volta l'eroe che parte all'esplorazione dello spazio ignoto non giunge da fuori, bensì appartiene allo stesso ambito di Natura; ne risulta che la spinta all'azione deriva dall'impiego di forze interne ad esso. Melisandra è donna, vive protetta dall'egida di istinti e passioni che la condurranno "naturalmente" alla meta del suo viaggio verso l'origine. Prova ne sia il fatto che le avventure "di genere maschile", nessuna esclusa, hanno un epilogo infelice, mentre non ci sono riserve che impediscano il trionfo assoluto dell'eroina e dell'autrice.

La scelta di Gioconda Belli, se si inserisce in maniera originale sulla scia delle opere di mano e tradizione maschile, appare assolutamente conforme ai gusti delle sue colleghe, e non costituisce affatto un'eccezione rispetto alla maggior parte delle loro realizzazioni[14]. Sebbene distinzioni nette riferite al sesso d'appartenenza vadano sempre affrontate con molta cautela, non è complicato intendere il motivo di tali differenze. Si è già ricordato come sia la stessa dicotomia di partenza a porre la donna nel dominio delle forze della natura e del caos, e come sia semplice servirsi di tale modello a vantaggio della sfera del Femminile. È inoltre logico, se non quasi scontato, che per motivi di ordine storico le donne non percepiscano come salda la loro appartenenza alle strutture dell'ordine patriarcale costituito, e si sentano libere dai suoi vincoli. Infine, l'adesione alla sfera materna, favorisce il consenso delle autrici richiamando con urgenza la loro brama di fusionalità, il lato di ogni essere umano in eterno lutto per la prima separazione. In tal senso molte autrici tendono spesso a dimostrare, e il caso nostro non fa eccezione, che in esse la ricerca di comunione non teme la perdita dell'identità personale, prezzo che la maggior parte dei colleghi uomini non sembra disposta a pagare.

La refrattarietà a lasciarsi coinvolgere fino in fondo dal più o meno conscio desiderio di fusione dimostrata senza eccezioni dalle opere della tradizione sembra confermare la tendenza dell'individuo a pensarsi creatura di se stesso, frutto di un umanismo radicato e presente in ogni epoca della storia. Ricongiungersi all'origine significa vivere in simbiosi con un'entità più potente, e dunque perdere l'arbitrio delle proprie azioni. Il prezzo della fine della solitudine è la privazione dell'autonomia. Spesso le autrici, attraverso le protagoniste, non mostrano difficoltà a superare tale scoglio, e si regalano l'opportunità di entrare e uscire dalla zona materna a loro piacimento, infrangendo le regole poste dai loro colleghi. Itzá nell'albero dimostra che la perdita dell'individualità è un prezzo che la donna paga al costo sostenibile della nostalgia, e che consente di partecipare di una forza assoluta e cosmica. Alla stessa maniera il riconoscimento, frutto dell'incontro con la madre da parte delle varie giovani protagoniste dei romanzi di Gioconda Belli, pone la conquista della consapevolezza come il frutto di una previa assimilazione a un'entità più vasta –la madre genetica è la porta d'ingresso in carne e ossa che permette l'accesso all'universo della Dea, al territorio del mito. Le parole di Hélène Cixous possono ben spiegare la radice del bizzarro meccanismo secondo il quale ciò che da' luogo all'individuo è uno spostamento verso la sfera della passività. "En elle, latente, toujours prête, il y a source; et lieu pour l'autre. La mêre aussi est une métaphore: il faut, il suffit qu'à la femme soit donné par une autre le meilleur d'elle même pour que la femme puisse s'aimer et rendre en amour le corps qui lui est *né*"[15]–. Rispecchiarsi nell'altra simile a sé significa ammettere come radice dell'identità una comunione con il simbolo, e l'atto

passivo della caduta, muta e incomunicabile sconfitta dell'identità separata, ma seme dell'armonia e fonte dell'estasi è un'esperienza alla quale il sesso femminile appare intimamente legato. Clarice Lispector, la brasiliana autrice de *A paixão segundo G.H.* (1964), la descrive così: "Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me votando a minha queda, depessoal, sem voz própria, finalmente sem mim – vivo, quanto mais perco o meu nome mais ma chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro"[16].

Exempla e mirabilia

"In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again"[17]. Il lettore, membro della civiltà del progresso, entra nella foresta di *Waslala* come Alice nella tana del Coniglio Bianco. Un tuffo nel Paese in cui ci si meraviglia. Gioconda Belli guida colui che decide di risalire il fiume delle sue parole ammaliandolo di stupore: tra le emozioni quella da lei scelta per generare il vacillare delle certezze. Il diverso sistema di valori che viene promosso necessita, prima ancora che di un moto di adesione, della disposizione d'animo necessaria a consentire la sospensione del giudizio corrente indotto dall'abitudine a filtrare l'esperienza attraverso le griglie della cultura ufficiale. Campanello d'allarme rispetto all'esperienza del Diverso, la meraviglia coglie chi se ne lascia conquistare e proietta in una dimensione nuova che disorienta e sbalordisce. Ma *Waslala* non è il mondo popolato di animali fatati e carte da gioco corazzate della fantasia di Carroll. Qui gli eventi non sono carenti di verosimiglianza, gli animali non sono affetti da prosopopea né gli esseri umani sono colpiti da inconsulte manie di onnipotenza. È la "luce" che viene irraggiata sulla foresta la responsabile del dubbio: Gioconda Belli ha ben appreso la lezione del realismo magico e sfrutta con scioltezza quella linea di confine dove i colori della realtà si sfumano o assumono tinte strabilianti, dove si rimane attoniti di fronte a ciò che le percezioni comunicano, e utilizza quei giochi per introdurre il pubblico nel suo paradiso d'origine imbrattato eppure ammaliatore. Ed è soprattutto Raphael, l'eroe urbano della tradizione letteraria retrocesso a un ruolo secondario, lo strumento attraverso cui i lettori si inseriscono in un vortice di sinestesie e impressioni contraddette. Sta a lui il compito di guidarli attraverso le sue reazioni, essendo in prima persona impegnato nell'incomodo conflitto tra la necessità di canoni razionali e la tentazione di abbandono alle seducenti allucinazioni.

Vargas Llosa, in *Cartas a un joven novelista*, sostiene che "il potere di persuasione di un romanzo mira (...) a accorciare la distanza che divide la finzione dalla realtà e, cancellando quella frontiera, far vivere al lettore quella menzogna come se fosse la più imperitura delle verità, quella illusione la più consistente e solida descrizione del reale"[18] (p. 24-5). Questa stessa intenzione per Gioconda Belli diventa il mezzo per realizzare il suo progetto "politico". La *fiction* entra al servizio di una sommossa che prende piede nel campo dei principi. L'atmosfera mitica che pervade la donna e il suo regno è volta a ottenere un'inversione di tendenza nei parametri dell'azione degli individui. Così l'illusione, dopo aver sollevato il lettore dal peso della verità quotidiana, ve lo rituffa alla fine del percorso, dopo avergli presentato un nuovo punto di vista. *Mirabilia* –motivi di stupore– come veicoli di *exempla* –modelli di comportamento–. L'istanza mitica nelle opere di Gioconda Belli che aleggia sulla casa di Xintal e tra le fronde dell'albero di arance è qualcosa di diverso da un semplice riferimento che genera autorevolezza. Vigorosamente salda fin nelle fondamenta della struttura narrativa, essa richiama intenzioni e mete nati in tempi lontani, fissando in maniera ancor più solida il legame con il passato per produrre cambiamenti radicali nel mondo di domani.

Un giorno per riscattare una vita: il tentativo di un compromesso

La luce mitica di cui rifulgono i mondi immaginari di Gioconda Belli, comunque, non comporta il sacrificio dell'elemento quotidiano, il quale anzi, secondo il progetto onnicomprensivo dell'autrice, acquisisce magnificenza proprio grazie all'enorme potere affidato all'ideale. Waslala è il suolo sacro in cui il prodigioso incontro si compie. La visita di Melisandra è fortemente caratterizzata dalla presenza di elementi quotidiani. Nella "ranura en el tiempo", come talvolta è definito il luogo in cui si trova la città ideale, il ritmo dei giorni si mantiene scandito dai gesti abituali che si susseguono con meticolosa precisione. La madre di Melisandra gestisce i riti quotidiani con cura, non permette che l'impazienza turbi l'armonia della vita che scorre senza singhiozzi. La giovane, raggiunta l'unica casa che sembra abitata nel paese, entra e si addormenta. L'incontro avviene proprio in quel luogo, che si rivela essere la casa della madre. Questo particolare costituisce una caratteristica significativa poiché l'ambiente che configura il primo incontro istituisce il legame tra la figura materna e l'ambito domestico, che è il nucleo del suo dominio. La Madre –nel romanzo non le viene assegnato un nome proprio, e questo particolare intensifica la valenza archetipica del suo personaggio– si incontra nella Casa. La voce che sveglia Melisandra chiamandola per nome si inserisce naturalmente, come se tale gesto fosse assolutamente abituale e consueto. Il primo contatto in assoluto viene stabilito attraverso un atto che non presenta la carica di tensione riservata agli eventi eccezionali. Solo in seguito verranno gli abbracci e le lacrime.

Un'associazione simbolica antichissima collega l'utero con la casa, poiché il ventre materno è per ogni essere vivente l'originaria e più piacevole dimora, ma nella tradizione culturale occidentale l'immagine della madre come regina dello spazio domestico non si limita a essere solo una figura ricorrente. Essa è infatti oggetto di forti tensioni poiché su di essa poggiano in buona parte le fondamenta degli schemi culturali del patriarcato: la donna rappresenta "in sé" il valore domestico, staticamente ne perpetua il significato attraverso i riti compiuti ogni giorno; questi non possono essere definiti come azioni, poiché non sono legati a una logica di sviluppo, ma sono interamente votati a ribadire la loro stessa esistenza per l'eternità. Tale immagine corrisponde adeguatamente alle riflessioni sulla ritualità in quanto atto di comunicazione delineate da Caprettini a proposito della definizione di Argyle, secondo cui "per rituali vengono intesi dei modelli standardizzati di comportamento sociale che sono soprattutto simbolici più che strumentali"[19]: "Ciò che è rituale non tiene conto dei *criteri di efficienza*; ciò che è rituale, nella comunicazione, non si propone nemmeno di verificarne il contenuto e lo scopo, ma si colloca all'interno dello scambio comunicativo come una sorta di abito, come una cornice o come tutto ciò che correda la comunicazione stessa, ma che in senso stretto non fa parte del suo significato (...). In tutto ciò che c'è di "rituale" non si manifesta una vera e propria intenzione comunicativa ma piuttosto una tacita *intenzione pre-comunicativa* ma anche *meta-comunicativa*; gli elementi rituali stanno lì per significare agli attori dello scambio che è in corso una precisa prestazione sulla natura della quale vi è mutuo accordo"[20].

La figura della madre di Melisandra sotto questo e altri aspetti aderisce perfettamente a una concezione statica, soprattutto per ciò che riguarda la sua collocazione spaziale e concettuale, poiché essa esiste solo nell'ambito mitico, in un luogo ideale slegato da qualsiasi laccio con la realtà, rinnegando addirittura l'impedimento al sogno prodotto dalla focalizzazione sui vincoli dell'imperfezione umana: "¿Por qué descartar lo ideal, Melisandra? Por qué descalificar el valor que tienen los sueños? Es en la búsqueda de sueños donde la humanidad se ha construido. En la tensión perenne entre lo que puede ser y lo que es estriba el crecimiento. La razón por la que yo sigo aquí es porque pienso que Waslala, como mito, como aspiración, justifica su existencia. Es más, considero que es imperativo que exista, que vuelva a ser, que continúe generando leyendas" (p.319). La madre semplicemente "è", e questo è il suo compito: non dà spiegazioni alla figlia per la sua assenza, le

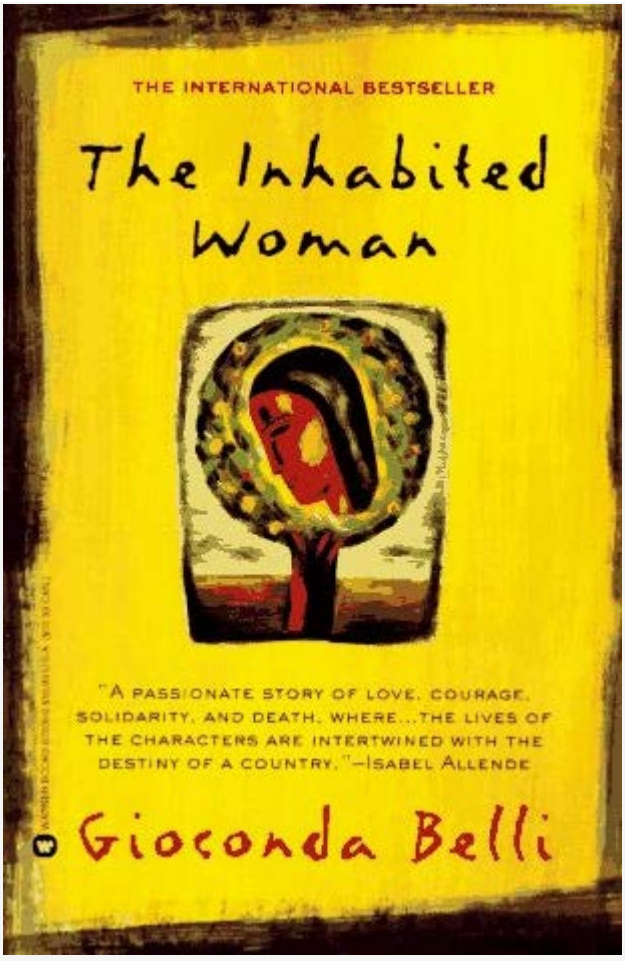
giustificazioni non concordano con la sua indole. Il suo è il racconto di una vita, non la ricerca di perdono. Essa, attraverso i gesti e le parole consumati in quella circostanza caratterizzata dalla sospensione di tempo e spazio, riesce a conquistare il giusto spazio simbolico presso Melisandra e le rende l'equilibrio interiore. Un momento di rivelazione per colmare l'assenza di una vita.

Molte autrici hanno affrontato nelle loro opere saggistiche e narrative lo spinoso argomento del rapporto con l'entità materna. Questo è stato ed è tuttora da esse percepito come uno tra i punti più delicati della vita della donna. A una questione di ordine culturale –la complessa necessità di trovare un ruolo proprio entra in conflitto con la figura di una madre i cui atteggiamenti sono legati, per adesione incondizionata o per dissonanze che rivelano lotte irrisolte, agli schemi patriarcali– se ne aggiunge un'altra la cui valenza è di ordine psicologico e personale, e implica la fatica di ogni essere umano per la conquista della consapevolezza della sua unicità e di quella della madre, l'armonia tra le necessità affettive e l'autonomia[21]. In entrambi i casi si tratta di una lotta per l'acquisizione dell'indipendenza simbolica rispetto al gruppo dei significati trasmessi con il latte materno. Questo conflitto che ha luogo nel campo dei rapporti socioculturali e psicosociali scaturisce dalla già menzionata questione della separazione imposta, dove forze inverse di simbiosi e allontanamento agiscono contemporaneamente a creare confusione nelle immagini mentali generando rapporti privi di equilibrio e dispensatori di sofferenze.

Melisandra combatte la sua battaglia su entrambi i fronti. Gioconda Belli, attraverso il valore assegnato alla figura materna come simbolo del quotidiano, le accorda nuova vita nello spazio mitico rivalutandone il ruolo nella storia, assegnandole un posto d'onore tra i valori riconosciuti come positivi, e non rinunciando all'immagine tradizionale di amore materno. In un certo senso è proprio a causa dell'adesione a quella versione canonica della perfetta madre che Melisandra non riesce a trovare pace dentro di sé, la fonte del suo dolore: la donna che le diede vita rifiutò di concederle calore nella quotidianità. L'opera pare così fondarsi su una contraddizione di base, causa dell'atto di scrittura, conflitto personale che prende corpo e cerca soluzione; due imperativi ugualmente irrinunciabili ma inconciliabili cercano una tregua. La figlia non deve essere abbandonata; la madre deve essere libera di scegliere la sua strada, anche se la porta lontano dalla sua creatura. *Waslala* è il risultato di un tentativo di accordo e di accettazione: "Lo duro era comprobar, a estas alturas, que el hallazgo de su madre no resolvía nada. Para ella, su madre siempre estaría ausente. Los lazos no se podían remendar. No sentía resentimiento, ni reproche. Eran seres aparte desde que les cercenaran el cordón umbilical. Pero quería entenderla. Era necesario que la entendiera para quedar libre del dolor que la unía a ella" (p. 312).

Il prezzo della riconciliazione

Nell'universo narrativo di Gioconda Belli che si è delineato finora si è trascurata una componente fondamentale, la quale sottende un altro motivo di forti tensioni. Si tratta del rapporto con l'entità maschile, colmo di una forte carica ansiogena soprattutto nel primo romanzo dell'autrice. In *Sofía de los presagios* la tragedia della protagonista scaturisce direttamente da un conflitto di ordine sentimentale tra i genitori e produce una difficoltà di rapporto con l'altro sesso che si riflette in tutto il corso della sua storia, e soprattutto con il marito René, immagine canonica del machismo. Così l'uomo diventa parte in causa che condivide la responsabilità dell'infelicità della donna, sia essa figlia o compagna.



The Inhabited woman, *trad. di* La mujer habitada (*1992*)

Ne *La mujer habitada* il rapporto con la sfera maschile continua a essere motivo di forte tensione, ma questa volta non viene rivestito della carica deflagrante che si insinua alle radici dell'identità stessa della protagonista. La contesa si svolge piuttosto nel campo dei ruoli aderenti agli schemi tradizionali; Lavinia, nel suo percorso verso l'indipendenza, si scontra con i bisogni di Felipe che tende a trattenerla attraverso il filo classico dei compromessi camuffati da esigenze d'ordine affettivo. «Vos sos la ribera de mi río», le dice, «si nadaramos juntos, ¿qué orilla nos recibiría?» (p. 100). La protagonista non lotta con se stessa per acquisire una posizione autentica rispetto alle richieste di Felipe, né, come Sofía, si oppone a spada tratta senza badare al suo equilibrio interiore. Se è titubante nei confronti dell'adesione alla rivolta clandestina, davanti all'amante, Lavinia è determinata, senza dubbi di sorta, a non lasciarsi condizionare; l'unico rimorso sta nell'impossibilità naturale di colmare il vuoto della distanza. Scrive Belli: «Se sentía sola aun cuando él la acompañara; sola con una soledad existencial, cámara de vacío» (p. 101).

L'ultimo romanzo conferma e amplifica i segnali della tregua. L'epilogo di *Waslala* promette l'avvio di un rapporto sereno tra i due sessi. Ma le condizioni sono pesanti per l'entità maschile. Qui il ruolo femminile sviluppa completamente quanto in embrione la logica dell'eroina già conteneva. L'autrice conferisce ora senza tante esitazioni al suo sesso non solo il beneficio di un ruolo attivo ma lo stesso primato del valore del contributo alle cause comuni. Non è un semplice caso se l'epilogo lascia presagire che Raphael seguirà l'amata nel suo compito a Faguas e in nessun caso succederà il contrario. Il fatto che al compagno di Melisandra venga affidato un ruolo definitivamente secondario e dipendente –oltre a necessitare di una guida femminile, e dunque a non essere autosufficiente al momento dell'incontro con l'irrazionale, a Raphael viene anche negata la facoltà di scelta del suo destino, anch'esso assegnato alle decisioni della donna– assume conseguenze di peso rilevante. Il destino che Melisandra sceglie per sé, quello di sostituire Engracia alla guida dei cineriani, è tanto importante e necessario quanto il sacrificio di Lavinia e mantiene rispetto ad esso la valenza di dono di vita, ma perde il tratto del sacrificio definitivo e finale per assumere quello dell'atto d'amore quotidiano e costante. *Waslala* è in questo senso anche la traccia di un cammino di formazione, sulla base dell'esperienza di Raphael, per preparare tutti gli uomini, o uno solo, l'uomo ideale secondo Gioconda Belli, alla vita a due secondo un metodo e un punto di vista nuovo e diverso.

L'avvicendarsi delle opere di Gioconda Belli mostra, secondo due prospettive parallele quali la pacificazione rispetto alla figura materna e la riconciliazione con l'emisfero maschile, la traccia di un

percorso teso alla conquista di una pacificazione interiore, in cui ristabilire l'equilibrio simbolico è il passo fondamentale. I due termini di rapporto che sono stati analizzati sono sufficienti a definire i margini del problema dell'acquisizione dell'identità poiché in essi è racchiuso quanto è essenziale. La madre rappresenta il confronto rispetto all'ordine dell'identità : la madre è specchio. "La negazione della relazione primaria, scrivono le autrici di *Mai come lei*, provoca la mancanza di memoria, di un luogo in cui collocarsi e, senza memoria, non c'è storia, non c'è identità"[22], mentre l'uomo sussume e configura l'alterità.

Ripercorrendo i passi del primo (e primario) conflitto: rispetto al precedente *Sofía de los presagios*, *La mujer habitada* sembra il frutto di lunghe riflessioni finalizzate a realizzare un metodo infallibile per consentire all'eroina di risolvere il problema dell'abbandono. *Sofía* per molti aspetti rispecchia una guerra interiore *in fieri*, assolutamente estranea alla quiete serena dell'equilibrio; è una storia di fughe e inseguimenti, dove gli incessanti richiami della Grande Madre non riescono mai a raggiungere il cuore della ragazza, troppo tormentata per ascoltare altre voci che non siano quelle delle sue ossessioni. Per quanto forte, l'incantesimo ha effetto solamente se la volontà del soggetto lo consente, mentre il succo delle arance di Lavinia scorre senza incontrare resistenze e compenetra l'essenza della donna. Risolvere i disturbi della comunicazione è possibile solo se ci si avvicina quanto più possibile alla modalità della fusione. E se Sofia rifiuta, e Lavinia inconsciamente accetta, *Waslala* ammette la contrattazione consapevole, non priva di compromessi.

Quest'analisi rivela che in tutti i casi è comunque la protagonista che attivamente si confronta e definisce in base alla figura materna, fissa e immutabile. Non così accade per quel che concerne i compagni. *Waslala* attua il progetto di una vera e propria educazione sentimentale per il prescelto, e ripercorre lo schema della *quest*[23]: le prove imposte a Raphael sono consecutive, e fallire il superamento anche soltanto di una comprometterebbe inesorabilmente il suo destino accanto all'eroina. Alle lezioni, inoltre, si affianca il severo giudizio di un'entità superiore che può in ogni momento compromettere le sorti, non della coppia, bensì solo del protagonista.

In fin dei conti, dunque, quanto in questa sede è stato rilevato non fa che rispecchiare l'esistenza mai superata di un abisso che rende impossibile l'incontro tra Diversi: ben vivo è il taglio netto presente fin dalle origini, quello che sancì l'inimicizia ancestrale tra i due sessi, la mela che fu la causa di ogni discordia e provocò la separazione di Adamo da Dio e dalla sua simbiotica compagna. L'unione tra il Logos e l'Eros, sogno antico di armonia perfetta, continua ad essere un'illusione di fronte alla deriva dei due mondi. La postulazione del conflitto e l'ideale della riconciliazione, archetipi fondamentali della cultura occidentale, conservano vitalità e si rafforzano anche ai giorni dell'emancipazione della donna. Si scambiano di ruolo attori e comparse: il confronto non conduce che parzialmente alla mutua conoscenza, che si riduce all'accettazione di ciò che dell'altro è simile a sé. Il mondo dell'immaginario continua a viaggiare oggi come cento anni fa sui binari della dialettica; sotto questa luce Gioconda Belli e Rivera sono prodotti della stessa cultura, appartenenti a un mondo dove l'alterità è sinonimo di opposizione.

Bibliografia narrativa di Gioconda Belli

Sofía de los presagios, Emecé, Buenos Aires 1988.
La mujer habitada, Emecé, Buenos Aires 1992
Waslala, Emecé, Buenos Aires 1996.

Note

[1] Utilizzo la versione italiana curata da Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966.

[2] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 233-258.

[3] Cfr. G. Belli, *Il paese sotto la pelle,* op. cit.

[4] La pagina indicata, per quanto riguarda questo e gli altri romanzi di Gioconda Belli, si riferisce all'edizione indicata in calce al testo.

[5] E. Neumann, *La grande Madre*, Astrolabio, Roma, 1981, p. 57.

[6] Annota Adrienne Rich: " Il pensiero prepatriarcale ginecomorfizzava ogni cosa. Dall'utero-terra usciva vegetazione e nutrimento, così come il bambino esce dal corpo della donna. Le parole per madre e materia (la materia di cui è composto ilo pianeta) sono molto simili in diverse lingue: *mater, mutter, mother, matter, moeder, ,modder*. Il termine "Madre Terra" viene tuttora usato, anche se, fatto significativo, ai nostri tempi ha acquistato un sapore antiquato, arcaico, sentimentale. In inverno la vegetazione si ritira nell'utero-terra; e con la morte anche il corpo umano ritorna in quel grembo, in attesa della resurrezione". (*Nato di donna*, Garzanti, Milano 1996, pp. 170-1).

[7] A. Rich, *op. cit.*, p. 150.

[8] G. Belli, *Apogeo*, Ediciones Centroamericanas, Managua 1997, p. 32.

[9] Sul romanzo di formazione, le sue origini, il percorso storico e il significato simbolico cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999. Scrive poi Bachtin, a proposito della netta impronta sociale di questo genere letterario: "L'uomo diviene insieme col mondo, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo. (…) L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica" (M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo.* Einaudi, Torino 1988, pp. 210-11).

[10] Commenta Felice Perussia: "Un primo dato eclatante del pensiero verde consiste nell'apparente unanimità dei suoi seguaci. Siamo tutti d'accordo, sulle linee più generali e generiche. Ed è difficile per gli eventuali oppositori identificare un modo efficace attraverso cui esprimere la propria contrarietà. Proporsi contro l'ecologia è come dichiararsi contro i bambini, o contro le mamme, o contro la pace. (...) Tutti noi troviamo qualche punto d'appoggio nell'ecologia, per il fatto che nell'ecologia si può trovare di tutto. La sensibilità ambientale tende a funzionare da parafulmine per qualsiasi disagio. Il pensiero verde è in effetti un *patchwork*, o un abito di arlecchino, in cui ciascuno può riconoscere la sua riscossa". (*Pensare verde*, Guerini, Milano 1989, p. 129-30).

[11] Il filone narrativo in causa non è ravvisabile in una cosciente e sistematica tradizione letteraria, poiché non esiste continuità diretta tra i testi, né in molti casi un rapporto di intertestualità volontaria. Ma un confronto trasversale rivela un profondo legame, come mostra uno studio di Angelo Morino, che ne *Le americane* (La Rosa, Torino 1984) dedica a tale argomento un articolo dal titolo *L'Eden nella foresta*. Le costanti che l'autore evidenzia per identificare le opere riferibili a tale indirizzo sono tre fondamentali: un viaggio, percorso dallo spazio conosciuto verso l'ignoto, un eroe urbano, protagonista dello spostamento da un luogo di Cultura e diretto verso il regno in cui domina incontrastata la forza della Natura, e la Foresta Amazzonica, punto di destinazione. Il filtro attraverso il quale viene effettuata l'analisi è la dicotomia di civiltà e barbarie che l'argentino Domingo Faustino Sarmiento ha ripreso da una modellizzazione profondamente occidentale e rielaborato adattandola al territorio latinoamericano nel romanzo *Civilización y barbarie* (1845). Solo dalla metropoli, fondata sugli ideali e i modi europei, può realizzarsi uno sviluppo positivo e un uso funzionale del territorio, e lo spazio naturale, che per Sarmiento sono le *pampas* in quanto luogo di origine del suo avversario politico il tiranno Juan Manuel Rosas, è il luogo selvaggio che impedisce l'esercizio della legge e esercita un'influenza nefasta sull'uomo, destinato a un'irrimediabile degenerazione. Nel suo lavoro, Morino identifica un percorso di sviluppo che si muove dal totale consenso alla cultura importata dall'Europa, implicante l'assegnazione di un valore nettamente negativo all'elemento naturale, fino alla dissidenza rispetto all'ideale di civiltà, in seguito all'evoluzione dell'immaginario collettivo verso le nuove tendenze ecologiste della seconda metà del secolo. Uno spostamento che per le opere di matrice latinoamericana è rappresentativo del profondo e mai risolto conflitto d'identità del continente. Il secolare travaglio che accompagna il riconoscimento dei figli e dei nipoti d'Europa nella terra d'America come continente d'origine subisce l'influenza del problematico rapporto con l'ideale urbano, poiché aderirvi dà luogo a un tradimento su cui non può fondarsi l'identità individuale e collettiva.

[12] Secondo Marcello Veneziani: "Per molti versi questa tendenza "nostalgica" potrebbe ricondursi ad un archetipo che potremmo definire la letteratura del Ritorno, che si oppone specularmente alla letteratura della Terra promessa. La prima potrebbe anche dirsi la letteratura dell'esilio, è una letteratura di viaggio ma nel senso di un ritorno alle origini, un percorso a ritroso, per ritrovare i paradisi perduti, le età dell'oro, l'infanzia smarrita nei labirinti del tempo, la terra dei padri lasciata alle spalle. Non si viaggia che per ritornare, dice il novalisiano Enrico di Ofterdingen. L'Esiliato è colui che vive il dolore della scissione, della separazione, e che invoca le Origini. Per certi versi potrebbe dirsi una letteratura aristocratica, perché suppone non la conquista di un nuovo status ma il ritorno alla nobiltà delle origini. La letteratura della Terra promessa non assegna invece valore alla provenienza ma all'approdo: nelle sue origini religiose, e segnatamente nella tradizione ebraica, la letteratura della "terra promessa" è una letteratura escatologica, palingenetica, proiettata in una dimensione teleologica della storia. Reputa la storia come un procedere indefinito verso la meta finale, rispetto alla quale si è pronti a rinunciare alla propria appartenenza e alla propria identità radicale in vista del Mondo Nuovo. Quella letteratura, spogliata dell'attesa messianica, laicizzata e secolarizzata, si è fatta letteratura del Progresso, ricerca ansiosa del futuro, oblio del passato, e anche cultura del *parvenu* e del *self-made man*, desiderio permanente del Nuovo, del Migliore, del Mutamento. E' l'altra faccia dell'Occidente, quella del finalismo storico, dell'Ebreo errante, e del faustismo inteso come un irrequieto andare". (*Processo all'Occidente*, Sugarco, Milano 1990, p. 128).

[13] Cfr. R. P. Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano 1992.

[14] Mi riferisco in particolare alla produzione letteraria ispanoamericana –ma il discorso potrebbe riferirsi a uno spettro più ampio– sviluppatasi negli ultimi decenni, nata da un'esigenza di autoespressione (che non di rado sfocia in un'autoglorificazione) della donna. Tale tendenza sta vivendo un periodo di auge in America Latina grazie alla diffusione dei romanzi delle nuove autrici, Isabel Allende in testa, e comprende le opere di artiste come Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Marcela Serrano, Laura Restrepo, Rosario Ferré e la stessa Gioconda Belli.

[15] H. Cixous, "Le rire de la méduse", *L'Arc*, 61 (1975), pag. 44.

[16] Clarice Lispector, *A paixâo segundo G.H.*, UFSC, São Paulo 1988, p. 114.

[17] L. Carrol, *Alice's adventures in Wonderland*, Macmillan, London 1909, p. 3.

[18] M. Vargas Llosa, *Lettere a un aspirante romanziere*, trad. it. Glauco Felici, Einaudi, Torino 1998, p. 24 – 5.

[19] M. Argyle, *Il corpo e il suo linguaggio*, Einaudi, Torino 1978, p. 222.

[20] G. P. Caprettini, *Comunicazione e scienza dei segni*, CUSL, Torino 1992, pp. 93-5.

[21] Confessa Adrienne Rich: "Era troppo semplice per noi, all'inizio, di questa nuova ondata di femminismo, analizzare l'oppressione delle nostre madri, capire "razionalmente" e correttamente perché la nostre madri non ci abbiano insegnato a essere amazzoni, perché ci abbiano fasciato i piedi o semplicemente abbandonate. Quell'analisi era esatta e persino radicale; eppure come tutte le analisi ristrette presupponeva che la conoscenza razionale fosse tutto. C'era e c'è, in gran parte di noi, una donna-bambina che desidera ancora le cure, la tenerezza e l'approvazione di una donna, le braccia protettrici di una donna attorno a noi nei momenti di paura e di dolore. (…) Non era sufficiente *capire* le nostre madri; nel nostro sforzo di conoscere la nostra forza di donne avevamo più che mai *bisogno* di loro. Il grido di questa donna-bambina in noi non è necessariamente un fatto regressivo di cui vergognarsi; è solo il germe del nostro desiderio di creare un mondo dove madri e figlie forti non costituiscano eccezioni". (*op. cit.*, pp. 322-3).

[22] G. Ponzio, A. Marranca, *Mai come lei*, La Tartaruga, Milano 1996, p. 10.

[23] Giovanna Capone, introducendo l'edizione dell'edizione italiana de *La scrittura secolare* di N. Frye, ampia trattazione sul genere del *romance*, scrive che in esso "L'elemento essenziale della trama è l'avventura a significare che si tratta di una forma continuata a sviluppo progressivo, che pertanto presceglie la narrativa anche se coglie numerosi esempi epici e del teatro. L'avventura fondamentale è la ricerca: la *quest*. È' intesa, nel *romance* medievale, come la ricerca dell'eroe o cavaliere e insieme la lotta di questi contro il nemico malvagio e la sua realizzazione finale: *quest* per eccellenza è la ricerca del santo Graal. Si tratta di vagare alla volta del ritrovamento delle propria identità, materiale, s'intende" (N. Frye, *La scrittura secolare*, trad. it. Amleto Lorenzini, Il Mulino, Bologna 1978, p. 10-1).

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Scholastica, http://www.artifara.com/rivista1/testi/Milano.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Sulla(s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia

Barbara Destefanis

Una brutta traduzione

Si meraviglierà, forse, il lettore italiano informato, scorrendo le pagine centrali dell'edizione critica dell'opera completa di Juan Rulfo, pubblicata dalla Colección Archivos nel 1992. Nella lunga rassegna di titoli e nomi di traduzioni e traduttori tedeschi, inglesi, francesi, svedesi, norvegesi, polacchi, russi, sloveni, portoghesi, inserita nella "Cronología", scoprirà, infatti, una strana assenza. Quasi che *Pedro Páramo* non fosse mai stato tradotto nel nostro Paese, non viene lì menzionato alcun nome italiano[1].

Eppure, solo tre anni prima, nel 1989, era comparsa, nelle nostre librerie, una ristampa della seconda versione italiana del romanzo pubblicata, per la prima volta, nel 1977[2]. La traduzione era firmata da Francisca Perujo - scrittrice di origini spagnole[3] - e seguiva di diciassette anni l'esordio del romanzo in Italia, proposto, nel settembre del 1960, dall'allora giovanissima casa editrice milanese Feltrinelli[4].

In realtà, quell'assenza fra le pagine della "Cronología" sembra essere, più che una svista dei redattori, un'eloquente conferma dello sfortunato e curioso destino delle edizioni italiane di *Pedro Páramo*. Per quanto tale romanzo sia riconosciuto come un capolavoro indiscusso di una narrativa - quella latino-americana - assai letta ed apprezzata in tutto il mondo e per quanto sia stato pubblicato in due diversi momenti della nostra storia culturale e da due importanti case editrici, il suo autore è tuttora quasi sconosciuto nel nostro Paese.

È facile intuire le ragioni dell'insuccesso della seconda edizione del romanzo: chi avesse comprato e letto, negli anni Settanta, quel *Pedro Páramo* avrebbe avuto, fin dalle prime pagine, una spiacevole sorpresa. La traduzione di Francisca Perujo è un testo dietro i cui numerosi errori, i frequenti calchi delle strutture linguistiche spagnole, gli innumerevoli periodi prosaici e snaturanti, il romanzo originale è a malapena riconoscibile.

I personaggi reinventati dalla traduttrice parlano spesso un linguaggio non idiomatico. Così, per le vie polverose che conducono a Comala, incontreremo, per esempio, un Juan Preciado che afferma di voler andare a "vedere"[5] - invece che a "trovare" - suo padre, mentre Eduviges Dyada, la locandiera, lo inviterà, poco dopo, "a prendere un boccone"[6], parlando poi, lei come gli altri personaggi di questa sfortunata versione, uno strano linguaggio gravato da frequenti errori nella scelta delle preposizioni, nella *concordatio temporis* di coordinate e subordinate, nella selezione del registro e del lessico[7]. A volte, poi, gli errori di traduzione faranno persino cadere nel ridicolo alcuni dei momenti più intensi dell'opera, come quando Susana San Juan affermerà di aver pianto la morte dell'amato Florencio fino a "sciacquare"[8] (*enjuagar*)[9] la sua angoscia o, quando, nelle splendide evocazioni della Comala del passato, lì dove Dolores afferma che "si vorrebbe viverci per l'eternità"[10] *(allí uno quisiera vivir para la eternidad*)[11], leggiamo di un sole che "cavava luce alle pietre"[12] *(sacaba luz a las piedras)*[13]. E così, dopo aver accumulato, in questa faticosa lettura, un insieme vastissimo di esempi e controesempi della poca perizia della traduttrice, si arriva, esausti, alle pagine finali del romanzo, dove un Pedro Páramo morente condensa il suo sogno d'amore in una frase che annienta l'efficacia dell'equivalente spagnolo: "Aspettai trent'anni che tu tornassi, Susana. Aspettavo ad avere tutto"[14] *(Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo)*[15].

La forza evocativa del linguaggio rulfiano, la poesia racchiusa fra le pagine del romanzo, tutti i principali stilemi dell'autore – le ripetizioni formali, per esempio -, così come le forme più tipiche della lingua spagnola, vengono rinchiusi dalla traduttrice in una rete intricata di periodi poco naturali e artificiosi, che stonano, stridono, infastidiscono il lettore italiano.

Pertanto, se negli anni Sessanta il romanzo di Rulfo era passato quasi inosservato in Italia, nel decennio successivo i critici ne avrebbero invece parlato, ma, come fece Dario Puccini nel 1990, non certo in termini lusinghieri[16]. La versione di Francisca Perujo era, a suo dire, un "equivoco grossolano"[17], destinato a segnare una seconda tappa dello sfortunato destino dello scrittore messicano nel nostro Paese. Grossolano era, secondo l'ispanista, l'equivoco commesso dalla casa editrice responsabile della riproposta, che, in una stagione di grandi entusiasmi per la narrativa latino-americana, aveva affidato la traduzione di un testo letterario estremamente complesso a Francisca Perujo, ovvero ad una scrittrice di madre lingua spagnola. Infranto, così, uno dei principi o delle leggi fondamentali della traduttologia, secondo cui il buon traduttore deve lavorare sempre e soltanto nella sua lingua d'uso abituale[18], il risultato era, inevitabilmente, un testo di lettura faticosa, redatto in uno stile oscuro, che celava le ricchezze stilistiche del testo di partenza dietro una vera selva di costruzioni goffe, di forme linguistiche ibride e di errori lessicali, sintattici, idiomatici. Tradita la verità poetica del romanzo di Rulfo, se ne comprometteva la stessa intelligibilità.

Se, come affermava Dario Puccini in quell'occasione, "certo è assai arduo tradurre Rulfo"[19], è logico che lo fosse ancor di più per una scrittrice che, vissuta per gran parte della sua esistenza fra Messico, Francia e Spagna, ignorava "totalmente la lingua italiana e la sua grammatica, la sua sintassi, per non parlare delle tante sue sfumature, ivi comprese le forme semi dialettali e popolaresche, idioletti e simili"[20]. Il linguaggio di *Pedro Páramo*, con il suo alto grado di verità poetica - che lo rende in certo modo resistente alla traduzione - ed il suo complesso spettro di registri linguistici, non si prestava ad essere tradotto in modo adeguato da una bilingue. Critica intelligente ed "agguerrita"[21] dell'opera rulfiana, di cui, grazie alle sue stesse origini, era indubbiamente avvantaggiata nell'interpretarne ogni risvolto formale, Francisca Perujo non poteva però essere in grado di riprodurre, con la stessa abilità, i vari scarti linguistici individuati nel testo originale. In quel suo curioso "italiolo"[22] - lingua mista a metà strada fra quella di partenza e quella di arrivo – la traduzione proposta nel 1977 condannava Juan Rulfo ad un lungo oblio, da cui, attende, ancor oggi, di essere riscattato.

La prima versione

Quasi assoluta era stata, invece, l'indifferenza dei nostri lettori nei confronti del primo *Pedro Páramo* italiano. Per quanto nella breve nota di un suo saggio del 1979 Dario Puccini estenderà parte delle sue critiche anche alla versione di Emilia Mancuso[23], non ci pare lecito affermare che, anche in quel caso, fu la scadente qualità della traduzione a determinare l'insuccesso dell'opera. Se è vero che, come affermava l'ispanista italiano, ad una lettura attenta la versione di Emilia Mancuso rivela alcuni gravi difetti, è però indubbio che si tratta di un testo di qualità nettamente superiore rispetto a quello proposto nel decennio successivo.

Nonostante le sue imperfezioni - riassumibili in una tendenza costante all'addomesticamento linguistico e culturale, con il fine di produrre nel lettore un effetto di massima intelligibilità e naturalezza[24] – la traduzione di Emilia Mancuso soddisfaceva le aspettative del lettore medio dell'epoca. Non avendo modo di confrontarsi, volta per volta, con il testo originale, il pubblico italiano non avrebbe potuto individuare facilmente la presenza di quegli errori. Nel contempo scopriva, contrariamente a quanto avverrà nel decennio successivo, il conforto di un'opera che non denunciava apertamente, nelle sue forme linguistiche ibride, di essere nata come testo tradotto[25].

Se non furono, quindi, fattori testuali, legati alla forma interna della versione, a determinare la prima sfortuna del romanzo in Italia, le cause vanno ricercate altrove, in fattori che, antiteticamente, potremmo definire esterni: circostanze letterarie, culturali, ideologiche, che si frapposero, nei primi anni Sessanta, fra il pubblico ed il complesso universo narrativo rulfiano, compromettendone fruizione e

comprensione.

Pedro Páramo prima del "Boom"

Quando, nel settembre del 1960, *Pedro Páramo* compariva nelle nostre librerie, i tempi – per questo come per gli altri romanzi latino-americani allora pubblicati in Italia - "erano ancora in qualche modo non maturi perché il caso si creasse"[26], cosicché era facile prevedere che l'opera non avrebbe riscosso un grande successo di pubblico. Come scrisse Giuseppe Bellini nel 1978, recensendo la versione di Francisca Perujo, si era allora "ben lungi dal prevedere il 'boom' della letteratura ispano-americana, del romanzo soprattutto […]. Purtroppo il nostro pubblico non era ancora preparato alla letteratura dell'America latina"[27] e fu per questo che, nei primi anni Sessanta, *Pedro Páramo* "ebbe poca risonanza e trovò scarsi lettori"[28].

Il "boom" non era ancora cominciato, nonostante i visibili segni di rinnovamento e di fermento culturale che caratterizzavano, da alcuni decenni ormai, il mondo latino-americano. Se già prima del successo straordinario e coinvolgente di *Cien años de soledad*, quella narrativa, di fatto, "esisteva e veniva tradotta"[29] in Italia, non era però ancora accolta con l'entusiasmo che avrebbe caratterizzato di lì a poco il nostro pubblico.

Da un lato è vero che, già a partire dagli anni Quaranta, alcune opere latino-americane apparvero in Italia. In quel decennio il lettore interessato poteva accedere a prestigiose traduzioni di molti autori ormai classici all'interno di quei Paesi, mentre, nell'immediato dopoguerra, si sarebbero succedute le versioni dei romanzi di Jorge Amado, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Jorge Icaza, finché, nella prima metà degli anni Sessanta, sarebbero apparsi già alcuni titoli importanti di Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo. D'altro lato, però, in un periodo in cui, all'interno dello stesso continente latino-americano - come conseguenza dell'*insularismo* entro cui erano arginate le singole culture nazionali -, fama e diffusione dei giovani autori erano estremamente ristrette[30], quelle opere circolavano oppresse da gravi limiti di diffusione e numerosi equivoci di lettura.

Lo dimostra il destino della prima traduzione italiana di *Pedro Páramo*, passata a tal punto inosservata che qualcuno presenterà quella del 1977 come il vero debutto italiano dell'autore[31]. Spesso mal pubblicizzate, a volte mal tradotte, talora gettate sul mercato senza adeguate premesse culturali, molte di queste opere non solo non riscuotevano successo di pubblico, ma spesso non raggiungevano neppure, prima del "boom", l'élite, dovendo così attendere il decennio successivo per essere riscoperte[32]. È questo quanto avveniva soprattutto con la giovane generazione di narratori: in un periodo della nostra storia culturale ancora molto vincolato ad estetiche di tipo neorealista, sono soprattutto gli scrittori più tradizionali, quali Icaza, Gallegos e Revueltas - spesso ascritti, con una lettura discutibile, a quelle correnti narrative - i quasi assoluti protagonisti delle principali iniziative volte a promuovere la conoscenza delle letterature d'oltreoceano nel nostro Paese. Accanto a loro figurano solo pochi nomi di alcuni fra i più celebri poeti del Nuovo Mondo, privilegiati dalla nostra editoria e dalla nostra industria culturale rispetto ai più giovani narratori, in un periodo di effettiva vivacità della lirica latino-americana, ma anche di visibile impermeabilità dei lettori europei rispetto alle suggestioni narrative provenienti dall'altrove.

Spesso casuale, sporadica, occasionale, la nostra conoscenza della realtà latino-americana - in un frangente in cui, all'interno degli studi cosiddetti iberici, la cultura della penisola è assolutamente privilegiata rispetto a quella d'oltreoceano - sarà anche, fino al "boom", estremamente lacunosa[33]. Archetipi ed antecedenti di alcune delle opere più lette ed apprezzate, nel successivo decennio, dai nostri lettori, provenienti da uno spazio ancora molto trascurato - al di là di poche eccezioni - dalla nostra industria culturale, i romanzi pubblicati nei primi anni Sessanta non potevano ancora contare su quel fermento critico che avrebbe presto consentito di leggerli in modo più approfondito e contestuale.

A questi limiti effettivi della nostra conoscenza del mondo letterario latino-americano, si sommava - nuovo ostacolo ad un'equa comprensione e valutazione di quelle opere - il perdurare di certi pregiudizi

culturali. La crisi della creatività artistica occidentale, benché alle porte, non era ancora esplosa e l'individuo europeo si sentiva ancora il centro o punto di vista. Anche nel caso degli autori allora più noti ed apprezzati è possibile rintracciare, fra la critica dell'epoca, certi errori o equivoci di lettura, giudizi spesso superficiali e di scarso spessore, che, se non danno conto del reale significato e del valore effettivo di quelle opere, ci informano, invece, sul perdurare del nostro eurocentrismo. I territori extraeuropei - eccezion fatta, ovviamente per gli Stati Uniti - erano ancora, per noi, colonie o periferie culturali dell'Occidente. Ora letti come abili derivazioni del genio metropolitano, ora come gustosi frutti esotici, apprezzati per la loro alterità[34], quei romanzi, privi di adeguate premesse che spiegassero la loro posizione in rapporto alla tormentata storia culturale del continente, passavano così, prima che la pubblicazione di *Cien años de soledad* mutasse i nostri modi di lettura di quella narrativa, spesso inosservati agli occhi del vasto pubblico.

Le recensioni degli anni sessanta

Juan Rulfo

Dotato di pochi strumenti critici per avvicinare il romanzo di Rulfo, il lettore italiano, nei primi anni Sessanta -in un momento in cui la realtà culturale, storica, politica dell'America Latina era lontana dai suoi orizzonti- non poteva che affidarsi alle proprie intuizioni ed alle scarse informazioni offerte dalle recensioni. In queste, tuttavia, più che utili mediazioni per avvicinare l'opera, avrebbe trovato conferma degli stessi limiti entro cui erano rinchiuse le sue conoscenze di quei mondi lontani. Schiacciata fra i giudizi espressi dai recensori e quelli del lettore inesperto, in un'asfissiante cerchia di equivoci e contraddizioni, un capolavoro della narrativa latino-americana del Novecento figurava come un romanzetto curioso e stravagante, privo di trascendenza e di scarso valore letterario.

Era questa l'immagine dell'opera che scaturiva dalle pagine delle recensioni in cui, rinchiuso sotto rubriche o classificazioni specifiche –"Narrativa Ispano-Americana"[35], letteratura messicana–, *Pedro Páramo* altro non è che uno dei "pochi capolavori della letteratura ibero-americana candidati a uno scaffale semivuoto della nostra biblioteca"[36]. Con un procedimento niente affatto casuale, ma generalizzato fra la critica europea del tempo, e che comporterebbe, secondo José Donoso, una forma di esclusione[37], il romanzo di Juan Rulfo non è mai posto, nei primi anni Sessanta, accanto alle opere del resto del mondo, ma è sempre rinchiuso entro i confini ristretti della *peculiare* letteratura messicana. Posizione scomoda, che non consentirà di leggerlo come quello che in realtà è, né di individuare la presenza, fra le sue brevi pagine, dei grandi temi della narrativa universale. In quel decennio, il linguaggio parlato da Juan Rulfo è ancora un idioma di cui non si sapevano riconoscere le straordinarie potenzialità poetiche[38].

Opera di un autore che, per quanto nato e cresciuto "in paesi un po' estranei alle correnti principali della cultura, e quasi affatto privi di rispettabili tradizioni narrative"[39] era riuscito, da quella posizione periferica, a "scrivere un prodotto perfettamente in linea con le più moderne esigenze tecniche"[40], *Pedro Páramo* non sarà celebrato tanto per la sua originalità ed autonomia, quanto per le sue presunte corrispondenze con alcune opere maestre della narrativa occidentale contemporanea. I recensori italiani ci dipingeranno l'autore, volta per volta, come un Faulkner[41], un Poe[42], un Beckett[43], un Masters[44], un Thornton Wilder[45] o un Malaparte messicano[46], mentre il suo romanzo, descritto ora come una "ballata narrativa in prosa"[47], un "*roman demeublé*"[48], un *cantar de gesta*[49], ora come "l'ultimo Don Giovanni della letteratura di lingua spagnola"[50], saprà "evocare alla lontana certi macabri racconti del terrore di Ossian o le pagine meno deteriori del Romanticismo"[51]. In anni in cui José Martí era, agli occhi della critica europea, un "Garibaldi cubano"[52], Lezama Lima un "Valéry tropical"[53] e *Rayuela* "un chef d'œuvre du Nouveau roman"[54], era quasi inevitabile che lo scrittore

messicano fosse un abile manipolatore di forme e modelli inventati nei principali centri della cultura: quelli occidentali. Nell'incapacità di scorgere tratti autentici nella sua opera, si stentava ad individuare le radici autoctone del suo discorso ed i numerosi elementi di originalità in esso racchiusi. La modernità formale del romanzo veniva letta come frutto della sola adesione dell'autore alle correnti letterarie occidentali. Mai si evidenziava la convivenza in *Pedro Páramo* –come nella storia culturale del continente- di due diverse matrici, quella "letteraria ma anche filosofica europea, insieme alla riconquista dei valori indigeni, più endemici delle regioni sudamericane"[55].

Si estendevano, così, con questa tendenza assimilativa -assai diffusa fra la critica dell'epoca- all'opera del romanziere, giudizi di valore che sarebbe stato lecito, almeno in parte, formulare su molte opere scritte in quelle contrade fino a qualche anno prima. Ora, tuttavia, applicati a *Pedro Páramo*, quei giudizi non davano conto del suo effettivo ruolo all'interno del processo di affrancamento che prelude al "boom" degli anni Sessanta. Se è vero che, per lungo tempo, la letteratura latino-americana, come conseguenza della spoliazione culturale messa in atto dal colonialismo, "ha fatto il possibile per avvalorare questo giudizio di essere semplicemente una proiezione, magari tardiva, della centralità europea"[56], è comunque innegabile che Juan Rulfo, al pari degli altri romanzieri della sua generazione, appartiene già ad una nuova fase letteraria del continente.

Quel lontano e assurdo Messico...

Ultimo capitolo di una lunga cronaca di errori ed incomprensioni[57], la ricezione italiana di *Pedro Páramo* conferma la scarsa capacità di analisi della critica europea rispetto ai processi interni alla storia culturale del continente latino-americano, dal periodo di assoggettamento coloniale fino alla fase, successiva, di riappropriazione di un'identità. Riflesso, in primo luogo, della lentezza con cui mutano mentalità ed ideologie –tanto più lente a perire, quando, come nel caso del nostro etnocentrismo, vantano un'esistenza plurisecolare–, questi errori di lettura, confermano, anche, i limiti delle nostre conoscenze sulle nuove potenzialità creative di quei lontani spazi. Conseguenza –lo si è visto– della scarsa diffusione *effettiva*, prima del "boom", di molte opere della nuova generazione di scrittori latino-americani, quei limiti erano, in realtà, solo un aspetto di una ben più ampia ignoranza rispetto a piaghe e mali di un universo ancora poco esplorato.

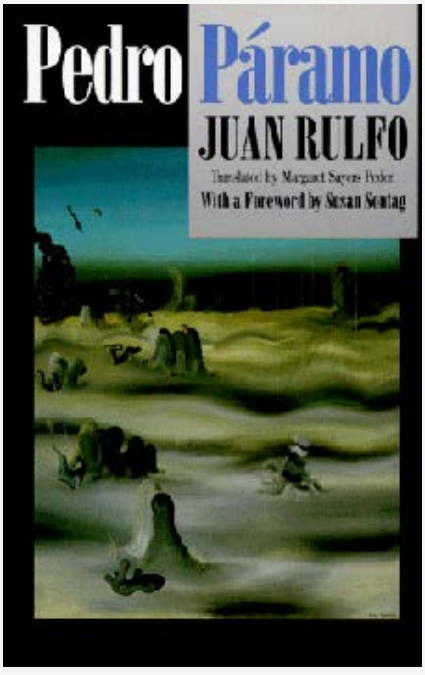
Órganos en hilera, Estado de Hidalgo *ca. 1950, Fotografia di Juan Rulfo*

Prima che la rivoluzione cubana, la crisi internazionale legata allo sbarco statunitense nella Baia dei Porci, il sacrificio del Che, l'esperimento socialista di Allende in Cile[58], il narcotraffico della Colombia[59] lo portassero alla ribalta, l'universo latino-americano non sarebbe stato altro, per noi, che una mappa confusa, dai confini sfuocati, estranea, al di là di pochi e fuorvianti stereotipi, dai nostri orizzonti di conoscenza. Ma sarebbero presto scoppiati, nella seconda metà di quel decennio, due diversi "boom": quello del romanzo latino-americano e quello dell'economia occidentale. Entrambi avrebbero contribuito, sia pure per ragioni diverse, a modificare i nostri modi di ricezione di quella narrativa. Pur attraverso il filtro dell'invenzione romanzesca, i vari racconti di tiranni e cacicchi avrebbero allora divulgato la complessa realtà sociale, ma anche geografica ed economica del continente. Nel contempo, la maggior diffusione di beni e servizi, fino allora prodotti esclusivamente per ristrette minoranze, avrebbe consentito lo sviluppo di un vero e proprio turismo tropicale di massa, avvicinando, anche fisicamente, quei luoghi lontani[60], di cui, del resto, la tv, entrata allora prepotentemente nelle nostre case e destinata a trasformare rapidamente il mondo in un "villaggio globale"[61], iniziò a diffondere fedeli e frequenti immagini.

Ma, nei primi anni Sessanta, i processi di decolonizzazione dovevano ancora concludersi e, per quanto prossimi ormai, non erano ancora esplosi quei movimenti di condanna dei valori borghesi, che

tanto avrebbero facilitato, con la loro critica dell'omologazione culturale imposta dal capitalismo, lo stesso successo di *Cien años de soledad*. Come vedremo, era in certo modo inevitabile che, fin quando quei processi non si fossero esauriti, i nostri lettori non fossero capaci di scoprire i richiami vivi alla realtà concreta del Messico che Juan Rulfo mal celava dietro l'impianto affabulativo del suo romanzo. Se, alla fine di quel decennio, la Colombia di Márquez era ancora "un paese che la maggior parte delle persone colte nel mondo sviluppato faceva fatica persino a trovare su un atlante"[62], era inevitabile che, dieci anni prima, quella descrizione così cupa della condizione dei contadini messicani, racchiusa fra le pagine di *Pedro Páramo*, paresse, nella sua abnorme tragicità, una caricatura. Il romanzo di Juan Rulfo non poteva essere altro, per noi, che una favola, un fantastico ed allucinante gioco letterario[63]. Quella Comala che fa da teatro a tutta l'azione romanzesca era solo un "immaginario regno dei morti"[64], una città inventata dalla fantasia di uno scrittore dotato di forte immaginazione, che, a nostro dire, collocava il suo romanzo in un'epoca priva di ogni determinazione storica, senza fornire riferimenti, al di là di pochi e colorati stereotipi[65], sulla realtà reale del Messico.

Pedro Páramo ed il "Boom"



Pedro Páramo, *edizione in lingua inglese*

"El boom no había comenzado"[66], ma sarebbe esploso di lì a poco. Terzomondismi e paternalismi della nostra intellighenzia avrebbero, allora, spinto la nostra attenzione –come suggerisce l'assegnazione, nel 1967, del premio Nobel ad Asturias– verso culture non europee, avvicinate con entusiasmo, in quegli anni, dagli studenti in rivolta, prima generazione a dar prova, con il suo rifiuto dell'etnocentrismo e con la sua lotta contro la discriminazione razziale, di una profonda apertura mentale nei confronti delle manifestazioni artistiche provenienti dall'altrove.

Sarà anche grazie a questo nuovo clima ideologico se *Cien años de soledad* otterrà quel successo "escandalosamente sin precedentes"[67] destinato a modificare rapidamente, in Italia come nel resto del mondo, modalità di lettura e di ricezione della letteratura latino-americana. Titoli e nomi si moltiplicheranno, allora, contribuendo a modificare, insieme alle cifre, anche i tempi di pubblicazione di quella narrativa[68]. Ad una fase anteriore in cui, fra l'edizione in lingua spagnola e quella italiana, intercorre sempre un lungo periodo di decantazione, "che non è mai inferiore ai dieci anni e sovente oltrepassa i venti"[69], succede una nuova tappa in cui la traduzione spesso segue immediatamente la versione originale. Si attiva, nel contempo, in quegli anni, sull'onda del successo delle *nuevas novelas*, anche un "boom" diverso, "de signo retrospectivo"[70], che indurrà i principali editori italiani a riproporre all'attenzione del nostro pubblico tanto i maestri quanto le opere prime dei romanzieri allora in voga.

In un momento di grande ricettività nei confronti della letteratura dell'America Latina - entrata, ormai, come riflesso dei successi degli ultimi anni Sessanta, in modo prepotente nelle università di tutti i continenti, acquistando spazio ed identità propri all'interno degli studi iberici[71] -, *Pedro Páramo* è allora riproposto, strategicamente, all'attenzione dei lettori italiani. Maestro di una narrativa che è ormai oggetto - nei sempre più numerosi ed attivi dipartimenti di lingua e letteratura ispano-americana - di studi monografici e di seminari, Juan Rulfo non solo entra, accanto ai principali scrittori a lui contemporanei, in tutte le maggiori storie letterarie dell'America Latina, allora scritte in Italia, ma è anche, spesso, al centro delle attività culturali promosse dai nostri atenei[72].

In un periodo in cui il lettore dispone, ormai, di molteplici canali per avvicinare l'opera dello scrittore messicano, in realtà già le sole recensioni –spesso redatte da importanti rappresentanti della cultura italiana– gli offrivano mediazioni, se non esaurienti, certo utili, per avvicinare il romanzo, mostrando come i vecchi pregiudizi fossero, ormai, in larga parte, periti.

Le recensioni degli anni settanta

Nei ben più numerosi articoli pubblicati nella stampa italiana fra il 1977 ed il 1978, *Pedro Páramo* non sarebbe stato più rinchiuso, come nel decennio precedente, nell'ambito ristretto della *peculiare* letteratura messicana. In un'epoca in cui nulla "nella inventiva europea era tanto elettrizzante da opporsi a quella apertura come una polarità contraria"[73], l'opera sarebbe stata, invece, decantata –insieme agli altri romanzi del "boom"– come un classico di una letteratura destinata a giocare un ruolo di primo piano nel rinnovamento del genere narrativo.

La crisi delle arti occidentali avrebbe, del resto, in quegli stessi anni, trascinato con sé la morte di quell'eurocentrismo, "che era stato sempre indiscusso e criterio fondante della nostra cultura"[74], consentendo di leggere senza pregiudizi le opere che giungevano dall'altrove. In un momento in cui "la letteratura e le arti di qua dall'Atlantico si arrangiavano per lo più con i loro sofismi"[75], era più facile, per noi, riconoscere freschezza e vitalità di una cultura che offriva, con le sue opere, un'attraente alternativa all'arido formalismo degli scrittori occidentali. Da soggetto passivo, ricettacolo di forme ed invenzioni coniate nelle aree metropolitane, la narrativa latino-americana assurgeva, ora, a protagonista della storia letteraria contemporanea. Un suo archetipo e modello, *Pedro Páramo,* poteva essere, quindi, definito come un "classico"[76] *tout court*, capace di raggiungere, come tutti i classici, antichi e moderni, con il suo linguaggio universale[77], i lettori di ogni spazio e di ogni tempo.

Ora, nel proliferare degli entusiasmi per Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Carlos Fuentes, era facile esaltare e difendere l'originalità e l'autenticità di quelle opere. Oltre la superficie - in cui paiono riproporre gli stessi accostamenti individuati nelle critiche degli anni Sessanta[78] -, quegli articoli esalteranno sempre le matrici autoctone del discorso rulfiano, affermandovi la presenza, al di là dei presunti modelli letterari occidentali, dello "stesso humus popolare e leggendario del Messico indolatino"[79]. Ricondotta alle corrette dimensioni, la lezione degli scrittori europei e statunitensi, che certo ha contato –come scrisse Carlo Bo– nel modellare l'opera dell'autore, non veniva più descritta come un ostacolo alla simultanea riscoperta della realtà e della cultura autoctona[80].

Sulla stessa scia di scoperte e rivendicazioni dell'originalità dell'opera, dopo aver letto con entusiasmo i tanti romanzi ideologicamente corretti e politicamente impegnati[81] che, dopo il successo di *Cien años de soledad*, invadevano le nostre librerie –da *La muerte de Artemio Cruz* a *El señor Presidente*, da *Gracias por el fuego* a *El otoño del patriarca*–, sapevamo anche scoprire i riferimenti concreti alla realtà del Messico che, al di là del suo impianto affabulativo, l'opera conteneva. Adesso il linguaggio è completamente mutato rispetto all'epoca precedente: *Pedro Páramo* non appariva più ai lettori italiani come una favola, ma era un'opera fortemente ancorata alla realtà. Metafora "della condizione nera, sempre respinta fuori dalla Storia"[82], del Messico, il romanzo di Juan Rulfo offriva una radiografia esatta della realtà del suo Paese ed una condanna della spoliazione, culturale e fisica, di cui erano state vittime quelle terre. Comala non era più una città immaginaria, ma era innanzitutto un paese dell'altopiano messicano[83], comune denominatore, pur nella rivisitazione simbolica, di tanti altri *pueblos* latino-americani, abbandonati al loro destino di sfruttamento e sopraffazione. Educati da queste letture, ma anche dalle numerose opere di denuncia dei mali dei Paesi del Terzo Mondo pubblicate in Italia da Einaudi, Feltrinelli, Editori Riuniti, Savelli, all'indomani dei processi di decolonizzazione[84]; istruiti dai viaggi, dalla televisione e dalle informazioni, sempre più numerose, che ci giungevano da quei mondi lontani, dal momento in cui la storia li fece emergere sullo scenario politico internazionale, i nostri lettori potevano ormai fare allusione all'imperialismo nordamericano, alla rivoluzione del 1910, a *caciques* e povertà, senza bisogno di dilungarsi in inutili spiegazioni su mali e piaghe sociali del Messico.

Errori passati, auspici futuri

Negli anni Settanta tutto lasciava prevedere un vasto successo per l'opera di Juan Rulfo. Adeguato era tanto il momento quanto la forma materiale, esterna in cui venne offerto il libro[85], così come la campagna pubblicitaria allora promossa da Einaudi. Sfruttando voga e fama delle *nuevas nove*las, i

recensori mettevano costantemente in atto certe strategie descrittive che paiono pensate con il preciso proposito di attrarre l'attenzione del vasto pubblico verso il romanzo messicano. Ora descritto come un maestro dei fautori del "boom", ora come l'autore di uno degli archetipi delle opere allora in voga, Juan Rulfo era spesso presentato come il fondatore della corrente del realismo-magico, entro cui si ascrivono alcuni dei romanzi latino-americani prediletti in Italia. Richiamate, così, alla memoria del lettore alcune delle opere e degli autori a lui più cari, si suggeriva che *Pedro Páramo* avrebbe pienamente appagato le sue aspettative, in quanto fruitore di quella narrativa.

Eppure il successo anche questa volta non venne, né sarebbe giunto al tramonto del decennio successivo, quando, nella stessa veste linguistica fuorviante proposta da Francisca Perujo, *Pedro Páramo* sarà ristampato da Einaudi. A questo grave errore di presentazione dell'opera, si sommava –in un momento in cui proliferano ancora grandi entusiasmi per quella narrativa– un'altra mancanza delle nostre case editrici destinata a pregiudicarne la fortuna italiana. Come dimostra l'esiguità degli interventi apparsi sulla stampa in quell'occasione, non si fece molto, allora, per pubblicizzare il libro.

Si chiudeva così la cronaca della "sfortuna nera"[86] di Juan Rulfo nel nostro Paese, inaugurata, nel 1960, da un errore che altro non era se non un campione di uno dei difetti costituzionali dell'editoria italiana. In un periodo in cui –come si è visto– il lettore medio del tempo non disponeva di altri canali per avvicinare il complesso romanzo messicano, Feltrinelli, non offrendo adeguate premesse che funzionassero come "veicolo efficace della diffusione"[87] per il libro, ripeteva ed anticipava certe tendenze che avrebbero avuto lunga vita in Italia nel proporre titoli e nomi latino-americani.

Si svela, al termine di questa lunga cronaca di errori e mancanze della nostra editoria nel proporre il romanzo, l'apparente mistero dell'assenza –segnalata all'inizio di queste pagine– di titoli italiani all'interno dell'edizione completa dell'opera di Juan Rulfo pubblicata a Madrid nel 1992. Meno curioso parrà, forse, ora il destino di *Pedro Páramo*, apparso più volte, sì, nel nostro Paese, eppure ignoto perché sempre privato di una circolazione effettiva. Non resta che augurarsi che una nuova, accurata edizione del romanzo riscatti finalmente il suo autore dall'oblio, consentendone una prossima, reale fortuna italiana.

Note

[1] Cfr. Juan Rulfo, *Toda la obra*, Colección Archivos, Madrid 1992, pp. 407-415.

[2] Juan Rulfo, *Pedro Páramo,* a cura di Francisca Perujo, Einaudi, Torino 1977.

[3] Scrittrice e traduttrice, Francisca Perujo vive attualmente fra Italia e Spagna. Figlia di esuli spagnoli in Messico, matura la sua formazione culturale in America ed Europa, in Francia soprattutto, riconoscendo tuttora il suo forte legame affettivo con la lingua francese. Conobbe personalmente Juan Rulfo, di cui tradusse, per esplicita richiesta, l'opera in Italia. Modesta e schiva, rifugge oggi qualsiasi contatto con gli ambienti accademici, approfondendo per suo interesse personale tematiche relative al cinquecento americano (cfr. le edizioni da lei curate di: Gemelli Careri - Giovanni Francesco, *Viaje a la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1976 e Francesco Carletti, *Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo*, ivi 1976). Fra le sue traduzioni è da segnalare anche la versione spagnola di *Una vita* di Italo Svevo, edita da Barral negli stessi anni in cui compariva in Italia l'edizione Einaudi di *Pedro Páramo* (cfr. Italo Svevo, *Una vida*, Barral Editores, Madrid 1978).

[4]Juan Rulfo, *Pedro Páramo,* traduzione di Emilia Mancuso, Feltrinelli, Milano 1960. Traduttrice e ricercatrice presso il dipartimento di spagnolo della Facoltà di Magistero di Roma, Emilia Mancuso collaborò, con Carmelo Samonà e Lore Terracini, ad una collana di studi di letteratura spagnola diretta da Guido Mancini.

[5] Op. cit., p. 4.

[6] Ivi, p.11.

[7] Prendendo come campione le venti pagine iniziali della seconda versione italiana del romanzo – decisive nell'invitare o meno il pubblico alla lettura dell'opera – è possibile stilare una tipologia degli errori commessi dalla traduttrice. Dopo aver distinto, in primo luogo, gli errori sintattici da quelli lessicali ed idiomatici, possiamo individuare, all'interno del primo gruppo, errori nella costruzione delle coordinate, delle impersonali e delle infinitive, nella scelta delle preposizioni, di correlazione e di accordo di tempi e modi verbali nelle subordinate, oltreché un uso spesso pleonastico dei pronomi personali. Frequenti sono anche le scelte discutibili, da parte della traduttrice, rispetto alla punteggiatura, come pure le frasi che, con la loro ineleganza ed il loro prosaicismo, compromettono il grande potenziale poetico ed evocativo dell'opera. Un esempio eloquente, con cui potrà facilmente confrontarsi il nostro lettore, è rappresentato dalla traduzione del primo, celeberrimo frammento del romanzo, dove le scelte di registro e l'incapacità della traduttrice di trovare forme d'uso equivalente annientano l'equilibrio del testo spagnolo.

[8] Op. cit., p. 99.

[9] Juan Rulfo, "Pedro Páramo", in *Toda la obra*, cit., p. 279.

[10] Op. cit., p.57.

[11] Juan Rulfo, "Pedro Páramo", in *Toda la obra*, cit., p. 235.

[12] Op. cit., p.11.

[13] Juan Rulfo, "Pedro Páramo", in *Toda la obra*, cit., p. 188.

[14] Op. cit., p. 80.

[15] Juan Rulfo, "Pedro Páramo", in *Toda la obra*, cit., p. 188. Per ulteriori esempi, rinvio alla mia tesi di laurea *(Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e 'Pedro Páramo' in Italia)*, discussa il 25 ottobre 2001 con Angelo Morino e Vittoria Martinetto, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino.

[16] Cfr. Dario Puccini, "La traduzione. Metti Rulfo in italiolo", in "L'Indice dei libri del mese", ottobre 1990.

[17] Ivi.

[18] Cfr. Peter Newmark, *La traduzione. Problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1988, p. 220.

[19] Art. cit.

[20] Ivi.

[21] Ivi.

[22] Ivi.

[23] Cfr. Dario Puccini, "Quattro proposte di lettura del 'Pedro Páramo' di Juan Rulfo", in *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*, a cura di Angelo Morino, La Rosa, Torino 1979, p.64.

[24] L'approccio metodologico di Emilia Mancuso, se si rivelava estremamente adeguato nel trattamento del linguaggio codificato ed idiomatico del testo di partenza, spesso tradiva, invece, l'originalità del linguaggio poetico dell'autore nella traduzione, troppo libera, di metafore, immagini e stilemi rulfiani. Dario Puccini, criticando, nel 1979, entrambe le versioni in lingua italiana del romanzo messicano, indicava, a nostro parere, il difetto principale della traduzione di Emilia Mancuso, scrivendo che essa non aderiva "sufficientemente e correttamente, al dettato preciso, asciutto e scarno dell'originale" (cfr. Ivi). Con la sua tendenza alla dilatazione, all'esplicitazione, alla linearità e alla ricerca di forme espressive piane e naturali, la traduttrice finiva per tradire il laconismo e l'economia stilistica tipiche della scrittura di Rulfo.

[25] Anche in questo caso, per ulteriori osservazioni, rinvio alla mia tesi di laurea, cit.

[26] Giuliano Manacorda, "Gli scrittori latinoamericani nella collana dei David", in A.A.V.V., *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, Istituto Italo-latinoamericano, Roma 1978, p. 59.

[27] Giuseppe Bellini, "Voci dall'America Latina", in "Corriere del Ticino", 11 febbraio 1978.

[28] Ivi.

[29] Angelo Morino, "Non vediamo al di là di Márquez", in "L'Espresso", 5 agosto 1994.

[30] Cfr. José Donoso, *Historia personal del "boom"*, Sudamericana - Planeta, Buenos Aires 1984, p. 36.

[31] In Anonimo, "Una ricerca d'identità" ("Il Giorno", 31 agosto 1977) si dice che "*Pedro Páramo* compare solo oggi in versione italiana" e, qualche mese dopo, Mario Portalupi, "Un Messico fra finzione e realtà" ("La Notte", 4 ottobre 1977), scriverà: "Questo romanzo, pure uscito in Messico più di vent'anni fa, solo ora tradotto in italiano".

[32] Lo dimostra una citazione estrapolata da una recensione di Mario Luzi del 1967. Il poeta italiano, celebrando in quell'occasione "la vitale, drammatica fioritura poetica e narrativa dell'ispano America", cita, fra i "nomi arrivati fino alla nostra ignoranza", solo quelli di Azuela, Gallegos, Eustasio Rivera, Icaza, Alegría. Denunciava, così, la sua disinformazione rispetto a molte delle iniziative allora già promosse dall'industria editoriale italiana (cfr. Mario Luzi, *Cronache dell'altro mondo*, Marietti, Genova 1989, p.84).

[33] Per averne una conferma, è sufficiente confrontare, nell'intervallo cronologico qui considerato, la voce "Notiziario", all'interno della rivista specializzata "Quaderni ibero-americani". Si scoprirà, allora, che, dai primi anni Cinquanta agli ultimi anni Sessanta, la cultura spagnola e portoghese sono assolutamente privilegiate rispetto a quelle d'oltreoceano. Allo studio delle prime è volto gran parte dell'interesse della critica. Indagata nei suoi più diversi aspetti – dalle arti plastiche alla pittura, dal cinema al teatro – la cultura spagnola è, a volte, anche al centro di iniziative volte a promuoverne la diffusione fra il vasto pubblico. Per quanto riguarda, invece, la cultura del continente latino-americano certa costanza di incontri si individua, forse unicamente, per il cinema e la pittura, anche se l'impressione generale che se ne ricava è quella del confronto occasionale e saltuario. Privata di una propria specificità, la letteratura latino-americana è spesso descritta, in questo arco di tempo, come una semplice branca di quella iberica.

[34] Cfr. Angelo Morino, "Dal rifiuto alla ricerca dell'alterità", in *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana,* cit., pp. 7-9.

[35] Cfr. Dario Puccini, "Narrativa Ispano-Americana", in "Paese Sera", 3 febbraio 1961.

[36] Anonimo, "Un Dongiovanni messicano", in "A.B.C.", 2 ottobre 1960.

[37] Op. cit., p. 55.

[38] Lo avrebbe fatto, invece, Mario Luzi nel decennio successivo, scrivendo: "La letteratura dell'America Latina non è 'primitiva' ma superadulta […]. Per quanto radicato in una realtà ben definita dal luogo e dal tempo, il suo linguaggio non è un idioma". Op. cit., p. 147.

[39] Anonimo, "Juan Rulfo. *Pedro Páramo*", "Il Mulino", settembre 1961.

[40] Ivi.

[41] Cfr. Anonimo, "Allucinante viaggio messicano in un immaginario regno dei morti", in "La Notte", 20 settembre 1960; Anonimo, "*Pedro Páramo*", in "Giornale del Mattino", 21 settembre 1960; Anonimo, "Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*", in "Il Ragguaglio Librario", febbraio 1961; Anonimo, "La cometa di Rulfo", in "L'Europa letteraria", dicembre 1960.

[42] Cfr. "Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*", cit.

[43] Cfr. "*Pedro Páramo*", in "Giornale del Mattino", cit; "La cometa de Juan Rulfo", cit.; "Allucinante viaggio messicano in un immaginario regno dei morti", cit.

[44] Cfr. Anonimo, "Dialoghi tra vivi e morti nel sogno di un messicano", in "Lo specchio", 18 dicembre 1960; Anonimo, "Juan Rulfo, *Pedro Páramo*", in "Il Mulino", cit.

[45] Cfr. "Dialoghi tra vivi e morti nel sogno di un messicano", cit.

[46] Cfr. Anonimo, "Il turno degli spagnoli", in "La Nazione", 21 febbraio 1961.

[47] "Un Dongiovanni messicano", cit.

[48] Ivi.

[49] Cfr. Ivi.

[50] Ivi.

[51] Ivi.

[52] Antonio Melis, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit, p. 160.

[53] Cfr. Florence Delay, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit, p.107.

[54] Ivi. Nella stessa pagina Florence Delay definisce questo "raisonnement associatif" o "par analogie" una delle tante "fausses idées" diffuse fra la critica letteraria europea del Novecento. Idee che la studiosa definisce "fausses" perché nasconderebbero, dietro la loro apparente neutralità, "un préjugé ou une idéologie qui veut rester dissimulée".

[55] Mario Luzi, *Dialogo. Un colloquio con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999, p. 168.

[56] Ivi, p. 166.

[57] Alcune tappe di questa storia degli errori di lettura della critica europea prima del "boom", sono rappresentate, per esempio, dall'interpretazione dell'opera di autori come Alejo Carpentier o Jorge Luís Borges. Come spiega Angelo Morino, dinanzi ai loro romanzi, in cui è chiaramente visibile la predilezione per la cultura occidentale rispetto a quella autoctona, la nostra critica, invece di interrogarsi sulle ragioni storiche di quella alienazione, si è, per lungo tempo, limitata a celebrarne il carattere europeo, come se di "traumi provocati da un discutibile passato coloniale nessuno voglia saperne". Angelo Morino, "Dal rifiuto alla ricerca dell'alterità", cit., p.8.

[58] Cfr. Dario Puccini, in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit., p.121.

[59] Cfr. Eric Hobsbawn, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995, p. 594.

[60] Cfr. Ivi, p. 310.

[61] Cit. da Bruno Bongiovanni, "Società di massa, mondo giovanile e crisi di valori. La contestazione del '68", in *La storia*, a cura di M. Firpo e N. Tranfaglia, vol. VII, Utet, Torino 1988, p. 676.

[62] Eric Hobsbawm, op. cit., p. 593-594.

[63] Si vedano, a questo proposito, le definizioni date del romanzo in due delle quattordici recensioni che accompagnarono il suo esordio italiano: "La realtà assurda del lontano e colorato Messico" (Ugo Redanò, "Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*", in "L'Italia che scrive", luglio 1961) e "Allucinante viaggio messicano in un immaginario regno dei morti", titolo di un già citato articolo apparso fra le pagine de "La Notte". Cogliamo l'occasione per sottolineare come le tre *costanti di lettura* individuate all'interno delle recensioni degli anni 1960-1961, erano, in qualche modo, già implicite nella forma esterna, materiale in cui venne presentato il romanzo dalla casa editrice Feltrinelli. L'illustrazione della prima pagina di copertina – rappresentante uno scheletro sul dorso di un cavallo-fantasma - enfatizzava la dimensione fantastica del testo fin dal primo contatto, quello visivo, con il libro. Nel breve commento, contenuto sulla quarta pagina di copertina, si anticipavano, poi, tutte le definizioni entro cui sarebbe stato rinchiuso *Pedro Páramo* nelle prime letture italiane: già in quel contesto si proponeva, infatti, l'accostamento fra lo stile di Juan Rulfo e quello di Faulkner e Poe, aprendo così la strada a quelle tendenze assimilative che si spingeranno, negli articoli, fino all'approssimazione arbitraria ed illegittima. E ancora: già la casa editrice milanese ci descrisse Comala come regno dei morti e ci definì il racconto di Juan Rulfo come una favola, favola della quale non si evidenziavano a sufficienza i forti legami con la realtà storica e sociale del Messico.

[64] Ivi.

[65] Significativa l'osservazione contenuta nell'articolo, già citato, apparso fra le pagine de "Il Mulino". L'autore afferma che Rulfo riproduce nel suo romanzo "la civiltà contadina bigotta, le estati riarse, la necrofilia": entro questi pochi stereotipi era racchiusa la nostra conoscenza di quel mondo complesso.

[66] José Donoso, op. cit., p. 36.

[67] Ivi, p.74.

[68] Cfr. Roberto Paoli, "Letteratura peruviana: diffusione e malintesi", in *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, cit., pp. 46-56.

[69] Ivi, p. 46.

[70] Luís Saínz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo),* Taurus Ediciones, España 1992, p. 333.

[71] Cfr. José Donoso, op. cit., p. 143. A partire dalla fine di quel decennio, le attività promosse dalla nostra industria culturale per favorire l'incontro con la vivace realtà latino-americana si moltiplicano rispetto all'epoca precedente. Nel 1968 viene bandito in Italia il primo concorso ad una cattedra di lingua e letteratura ispano-americana e, nel corso del decennio successivo, quella letteratura andrà progressivamente acquistando spazio ed identità propri all'interno degli studi ispanici. Nel 1972 gli interventi culturali a favore dell'ispano America, segnalati fra le pagine della rubrica "Notiziario" dalla rivista "Quaderni ibero–americani", sono già il doppio rispetto a quelli sulla letteratura spagnola, mentre, nell'anno seguente, il fermento dell'editoria e degli atenei italiani a favore del continente avrà ormai assunto tale evidenza da essere celebrato come una "realidad sin más".

[72] Fra il 1978 e il 1979 Dario Puccini organizzò, per esempio, per gli studenti dell'Università di Roma, un seminario il cui oggetto di studio era l'opera di Juan Rulfo.

[73] Mario Luzi, *Cronache dell'altro mondo*, cit., p. 142.

[74] Mario Luzi, *Colloquio*, cit., p.165.

[75] Mario Luzi, *Cronache dell'altro mondo*, cit., p. 142.

[76] Angela Bianchini, "Paese di fantasmi", in "La Stampa", 10 giugno 1977. Significativa è anche l'espressione con cui, all'interno di questo stesso articolo, *Pedro Páramo* è presentato ai lettori: "Dal Messico un capolavoro".

[77] Cfr. Enzo Fabiani, "Una sorpresa dal Messico", in "Gente", 1 ottobre 1977.

[78] Ad un primo livello, si ripropone, infatti, negli stessi termini che nel decennio anteriore, un'equivalenza fra l'opera di Juan Rulfo e quella di numerosi scrittori europei e statunitensi: così *Pedro Páramo* è, di nuovo, nel 1977 come nel 1960, una "Spoon River" messicana, in cui Juan Preciado, moderno Telemaco, "inizia una impossibile controodissea", mentre Pedro Páramo, con il suo romantico amore per Susana San Juan, evoca "i deliri delle eroine di Emily Brontë". Ma, come accennato, la corrispondenza è solo apparente e, nel momento stesso in cui viene suggerita, è poi subito rinnegata. Così, in un secondo momento - introdotto quasi sempre da un *ma* avversativo o da un *invece* - si scoprono le differenze fra il romanzo del nostro scrittore e quei presunti modelli: l'originalità del discorso rulfiano ne risulterà, allora, inevitabilmente esaltata (cfr. Giovanni Allegra, "'Spoon River' dal Messico", in "Il tempo", 14 aprile 1978; Angela Bianchini, art. cit; Nicola Bottiglieri, "Ricerca del padre", in "L'Unità", 27 luglio 1977; Lucio D'Arcangelo, "La nostalgia dell'amore", in "L'Osservatore romano", 26 aprile 1978; Enzo Fabiani, art. cit.).

[79] Giovanni Allegra, art. cit.

[80] Cfr. Carlo Bo, "Col proposito di raccontare una favola", in "L'Europeo", 9 settembre 1977.

[81] Cfr. Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, Venezia 1988, p. 18.

[82] Pietro Cimatti, "Il potere e la polvere", in "Il Messaggero", 22 maggio 1977.

[83] Cfr. Anonimo, "Juan Rulfo. *Pedro Páramo*", in "Giornale di Brescia", 22 ottobre 1977.

[84] Sollecitata, in parte, dalle stesse tendenze ideologiche allora predominanti, in parte dalla nuova congiuntura politica internazionale, l'industria editoriale proponeva una lunga serie di saggi sui problemi sociali e politici, ma anche sulla cultura e l'arte, di popoli troppo a lungo rigettati fuori dalla storia. Per quanto riguarda l'editoria italiana, il momento di massimo impulso a questo tipo di pubblicazioni si ha fra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo: alcune case editrici ci offrirono, per esempio, la possibilità di leggere, nel 1967, gli scritti del Che e quelli di Fidel Castro, oltre che alcuni importanti contributi storici come il volume *L'America latina dal '500 a oggi* di Marcello Carmagnani o la *Storia dell'America latina* di Halperin Donghi che serviranno a rodere, poco per volta, la nostra ignoranza e la nostra indifferenza verso i problemi di quel Terzo Mondo. Fra il 1967 ed il 1975 - citiamo a caso dai cataloghi storici di Einaudi e Feltrinelli - il lettore interessato poteva trovare in libreria titoli del tipo *Capitalismo e sottosviluppo in America Latina* (1969), *Formazione economica del Brasile* (1970), *Il nuovo marxismo latinoamericano* (1970), *America Latina: sottosviluppo o rivoluzione* (1971), *Dipendenza e sviluppo in America Latina* (1971), *Il capitalismo asservito dell'America Latina* (1974), *Brasile: violazione dei diritti dell'uomo* (1975), oltre ad altri importanti testi che, da una prospettiva più ampia, affrontavano problemi politici comuni a tutti i paesi sottosviluppati. Questi dati confermano la tesi che, in quel frangente compreso fra gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta, il lettore italiano disponeva di maggiori strumenti, rispetto al periodo anteriore, per percepire la dimensione sociale del nostro romanzo e per collocarlo nel suo giusto contesto storico e culturale.

[85] Per illustrare la prima pagina di copertina, la casa editrice optava per una scelta completamente diversa rispetto a quella di Feltrinelli: una fotografia del Messico, che spostava l'attenzione del lettore verso l'aspetto referenziale del romanzo. Alle stesse strategie obbedivano le note contenute sulla quarta pagina di copertina, dove si trovavano, sintetizzate, quelle *nuove costanti di lettura* che abbiamo visto emergere nelle recensioni degli anni Settanta.

[86] Dario Puccini, "La traduzione", cit.

[87] Antonio Melis, op. cit, p. 166.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Scholastica, http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Un pensamiento triste para bailar

Angelo Morino

Manuel Puig, Tango delle ore piccole, *a cura di Angelo Morino, Torino, Einaudi, 1993*

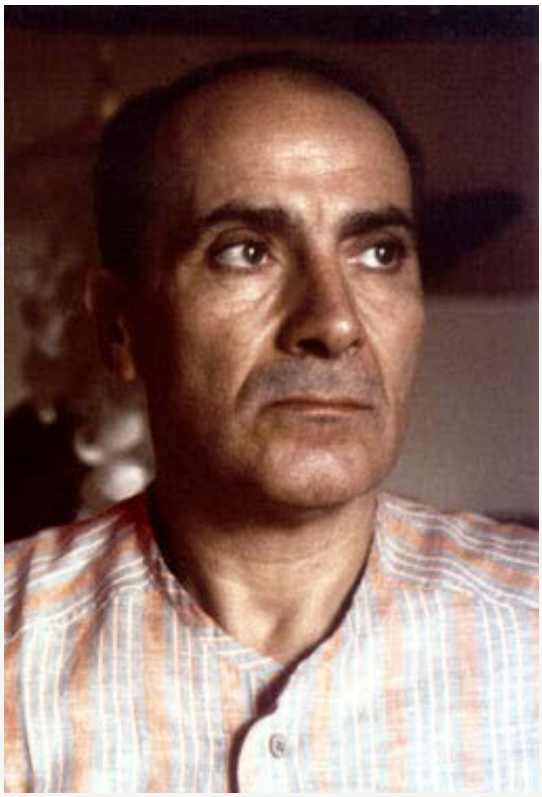
De alguna manera, el encuentro entre Manuel Puig y Carlos Gardel estaba predestinado y, de tal predestinación, se pueden identificar los signos que la predispusieron. En cuanto a la forma en la cual el evento tomó cuerpo en la densidad de un texto, no se trata -como podría parecer en un primer momento- de una ulterior etapa del interés manifestado por Puig hacia el teatro a partir de 1981. Que es el año en el cual la novela *El beso de la mujer araña* (1976) se estrenó en los escenarios adaptada por el autor y es también el año que marcó el inicio de una producción específicamente teatral que se concretaría en tres comedias: *Bajo un manto de estrellas* (1982), *Triste golondrina macho* (1985) y *Misterio del ramo de rosas* (1987). Ya entre 1974 y 1975, mientras residía en México y trabajaba en la redacción de *El beso de la mujer araña* como novela, Puig se había interesado por el teatro, escribiendo precisamente dos comedias musicales: *Amor del bueno* y *Muy señor mío*, que hasta ahora no fueron nunca representadas. Así que, a la luz de estos antecedentes, hay que considerar la aparición de *Gardel, uma lembrança* (1987) no tanto como una aventura en un terreno nuevo, sino como un regreso a los orígenes. A lo que hay que añadir el hecho de que, también en los orígenes, en el caso de *Amor del bueno*, la acción escénica se organizaba alrededor de la figura de un cantante de música popular y de su repertorio. Si ahora le toca a Carlos Gardel y al tango, anteriormente le había tocado al mexicano José Alfredo Jiménez y a sus canciones, catalogables en el género ranchero… Más allá de la forma en la cual se tradujo el encuentro con Gardel, en la obra de Puig se hallan marcados signos de afinidad entre un universo y otro. El ejemplo más clarificador lo ofrece la segunda novela -*Boquitas pintadas* (1969)- cuyo título está tomado de un verso de la canción *Rubias de New York*, escrita por Gardel y por su letrista Alfredo Le Pera para la película *El tango en Broadway* (1934). Es, ésta, una primera señal que sugiere la existencia de un nexo, de una antigua correspondencia entre dos mundos. En todo caso, bajo el tan vistoso signo del título que se coge prestado, toda la estructura narrativa de *Boquitas pintadas* se entrelaza, como en los textos del tango, con el hilo de un recuerdo desde los tonos grisáceos del presente a las bellas tintas del pasado. No es casual que la novela esté dividida en dos partes -*Boquitas pintadas de rojo carmesí* y *Boquitas azules, violáceas, negras*- que, desde el mismo significado del título, se contraponen para sugerir una especie de búsqueda del tiempo perdido, un vano intento de la memoria para imponer el recuerdo de las alegrías vividas por encima del abandono más inmediato. En *Boquitas pintadas*, como en todo tango, el argumento habla de días pasados que adquieren el colorido de gratas luminescencias y de cuya pérdida nada puede, en el presente, compensar el vacío. La historia de amor entre los dos protagonistas se expone íntegramente cuando los hechos son ya lejanos y,

precisamente por estar relegados al pasado, se han transformado en una bella reliquia, sin más desarmonías. «Vivir / con el alma aferrada / a un dulce recuerdo / que lloro otra vez», canta uno de los más famosos tangos de Gardel, como sintetizando la actitud por la cual la belleza del vivir reside en abandonarse a un recordar que siempre resulta agradable y generador de placer…

En el caso de *Boquitas pintadas*, la alusión a la filosofía cantada del tango se hace explícita con especial nitidez. Y, en esta labor de apelación fácilmente perceptible, actúan también - además del título y del planteamiento narrativo de la novela- los versos colocados en la apertura de cada capítulo, casi todos tomados de los más célebres textos que el mismo Le Pera compuso con música de Gardel. Pero, si pretendemos identificar los antecedentes de la correspondencia entre Puig y el más conocido intérprete de tango, no hallaremos sólo *Boquitas pintadas*. En el conjunto de las ocho novelas legadas -*La traición de Rita Hayworth* (1968), *The Buenos Aires Affair* (1973), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988), además de las ya citadas *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña*-, se contemplan personajes principales y secundarios, todos ellos pobres en grandezas ejemplares, implicados en pasiones cotidianas, con una ternura que evoca intensamente aquélla que envuelve a los hombres y mujeres cantados por Gardel. En la nota de apertura a su comedia musical, Puig escribió, mostrando la simpatía que le provocaba: «Su universo está poblado, sobre todo, por criaturas derrotadas, por traiciones perdonadas y por el regreso al primer amor. No hay rencor que dure demasiado en su mundo, porque mira a la gente con comprensión y de igual a igual, Nunca se coloca por encima de los demás.» Palabras similares, usadas por Puig para describir la actitud de Gardel respecto a los personajes de sus canciones, pueden ser fácilmente trasladadas para definir el modo en que Puig mismo ha plasmado en la página la humanidad reflejada en sus novelas. En ambos casos, hay -junto a la ternura- una preferencia por los asuntos que se consuman en silencio ante cualquiera, que permanecen ajenos frecuentemente a la atención y a la inserción en alguna de las formas artísticas posibles, que viven de un imaginario tan difundido y compartido como injustamente descuidado y despreciado… Pasando ahora a lo específico de *Gardel, uma lembrança*, hay que decir, en primer lugar, que Puig actuó con miras a humanizar -y, por lo tanto, también aquí a observar con ternura- un personaje encorsetado por leyendas mediatizadas y cristalizadas inmediatamente después de su desaparición. El Gardel puesto en escena no es un personaje triunfador, inaccesible, seguro de sí. Es, en todo caso, un personaje que, al ser reconstruido con fidelidad frente a lo que se expresa en sus canciones, vive libre de un estereotipado anecdotario que se acumuló en torno a él. A propósito de esto, en el curso de una entrevista, Puig había precisado así su intención: «Carlos Gardel es una figura mítica en Argentina, y no sólo en Argentina. Ha sido un cantante de tango muy famoso, muerto en el 35 en un accidente aéreo, y ha escrito él muchas de sus canciones de éxito. Se habla mucho también por el misterio absoluto de su vida sentimental: nunca se supo nada de sus amores. Pero no es en este punto que quise indagar. Para mi comedia musical, inventé una historia que podría ser la contada en una de sus canciones. Busqué su mundo poético, no el misterio de su vida». Con esto, sin embargo, no se excluye que el Gardel propuesto por Puig no tenga relación con la que fue su realidad constatada. Es más, en tal sentido, no escasean puntuales indicaciones en el tejido de la comedia musical…

«Carlos… Carlos Gardel», responde el protagonista cuando, en el primer acto, se le pregunta cómo se llama. Y, junto al nombre, este protagonista demuestra llevar tras de sí una historia bien delineada, un pasado que -si bien sólo aludido, fragmentario- puntualmente lo conduce hacia la persona real de la que lleva el signo onomástico. Nació en Francia y, con la madre Berta, se trasladó de muy joven a Argentina. Aquí, pasó su infancia y adolescencia en el barrio bonaerense del Abasto, donde se encontraban los mercados generales, siempre junto a la madre que ejercitaba el oficio de lavandera. Y aquí también, en los

ambientes populares de la capital, entre la variada fauna de la mala vida, inició su carrera de cantante de tango. Todos éstos son datos que coinciden con lo que se sabe de la vida de Gardel. Es cierto que a su vez tales informes sobre sus orígenes han sido puestos en duda y tachados de ser fruto de una leyenda tan improvisada como calculada. En especial, no faltan motivos para sostener que, en realidad, Gardel no nació en Tolosa (Francia), sino en Tacuarembó (Uruguay), y no en 1890, sino en 1883. En todo caso, más allá de rectificaciones y desmentidas, las versiones más corrientes dicen que Gardel nació en territorio francés



Manuel Puig

y se transfirió de joven al argentino. Y a éstas se adecua Puig, cuya intención explícita fue la de buscar «su mundo poético, no el misterio de su vida»… Pasando al segundo acto, donde el protagonista es puesto en escena durante los postreros días de su vida, también aquí el personaje de la comedia musical está relacionada con la figura de la realidad. Conseguida ya la fama en su patria, en 1928 Gardel inicia su auténtica carrera internacional y va a París, donde se exhibe junto a Joséphine Baker, graba discos y frecuenta a la aristocracia. A París, le sucede New York, con las suntuosidades del Hotel Waldorf Astoria y del Beaux Arts. Cada vez menos presente en Argentina, Gardel transcurre los últimos años en una triunfante peregrinación entre Estados Unidos y Francia, hasta la trágica e imprevista desaparición cuando -el 24 de junio de 1935, en Medellín, Colombia- su avión en fase de despegue choca con otro estacionado en la pista del aeródromo. Éstos también son datos que afloran entre los parlamentos del texto y que señalan la precisa y puntual alusión a la realidad histórica. Y con todo, en su integridad, la comedia musical de Puig expone un asunto del que no se encuentra rastro en ninguna de las numerosísimas biografías de Gardel. Es la historia de un amor adolescente que, interrumpido durante largos años, se reaviva e induce a los dos protagonistas a volcarse con nostalgia hacia senderos recorridos en juventud. Y es aquí, en el nivel de la anécdota, donde la creación de Puig pasa de la vida de Gardel a su mundo poético, eligiendo alejarse de la realidad de una existencia y privilegiar -como si fueran fragmentos autobiográficos- los productos del imaginario de esa misma existencia…

«No existe información documentada sobre la vida de Carlos Gardel. No tenemos datos ciertos sobre posibles amores, hijos naturales, lutos y otros incidentes que no faltaron a los artistas de su época», escribió Puig en la premisa al texto de la comedia musical. La ausencia de episodios amorosos es fenómeno común en la trayectoria de muchos divos de la canción y del cine, sobre todo en años en los que imperaba el modelo hollywoodiano y, en cumplimiento de rígidas cláusulas contractuales, ciertos personajes del espectáculo no podían casarse. De este modo, el ídolo era presentado disponible a las fantasías de su público, libre de relaciones sentimentales y, en consecuencia, fácilmente transferible a los sueños de quien lo mirara con deseo. Pero es fenómeno igualmente común el hecho de que, más allá de la imagen viril de conquistador de corazones y cuerpos femeninos, el divo sin una vida sentimental que exhibir escondiera una naturaleza homosexual y que, aquí, hubiera que buscar el motivo auténtico de su soledad amorosa percibida por las multitudes. Los ejemplos no escasean e implican nombres de fama, desde Rodolfo Valentino hasta el más reciente Rock Hudson. Eran años en los que un personaje público no podía permitirse el enajenarse las simpatías de sus

propios admiradores mostrando conducir una existencia que se saliese de la norma. Por lo que a Gardel se refiere, Puig creía que su caso era ejemplar en este sentido, que su rol de gran amador de mujeres -consumado únicamente sobre el escenario- estaba ahí superpuesto sólo para impedir que trascendiese una diversidad que no le habría sido perdonada. Pero, aún en esta circunstancia, por parte de Puig hubo un consciente rechazo de dilucidar el «misterio de la vida». Hasta tal punto que la anécdota representada en *Gardel, uma lembrança*, se articula sobre el filón de una historia de amor entre el protagonista y Nadia, una joven polaca emigrada en Argentina y recluida en un burdel de Buenos Aires, que -unos veinte años después del primer encuentro- reaparecerá en Montecarlo como una rica condesa divorciada… La operación de Puig se explica justamente por el declarado intento de permanecer fiel a un mundo poético y mantenerse ajeno a una realidad que, en su tiempo, se había ocultado voluntariamente. Y, en esta elección, de nuevo hay un acto de ternura: esta vez de Puig hacia Gardel, transformado en un personaje suyo. Una construcción de su propia imagen destinada a impedir la aparición de signos inquietantes -como podían ser los de la homosexualidad en un ambiente hostil como era la Argentina de los primeros decenios del pasado siglo- es signo de una empresa ardua y dolorosa. Una trayectoria de este tipo habla, sobre todo, de una vida inducida a transcurrir en el malestar de la escisión entre una superficie expuesta al público y una sustancia segregada en el privado más oculto. De aquí, sobre todo, la ternura de Puig respecto a Gardel y, en consecuencia con la ternura, la decisión de respetar la imagen construida para salvaguardarse de la inclemencia y de los rigores, proponiéndola en los términos un poco irreales de un tango modulado con tristeza soñadora…

Gardel, uma lembrança pretende, en primer lugar, como desde el título se sugiere, repasar la vida de un determinado personaje de la cultura popular argentina del siglo XX. Pero, además de esto, es también una ilustración de la historia del tango desde su fase incipiente hasta los primeros éxitos internacionales. No podría haber sido de otra manera, si es que es cierto que el tango es un género musical estrechamente relacionado con la figura de Gardel, el intérprete que más contribuyó a difundir sus primeros ritmos y textos fuera de los confines originarios. La ambientación del primer acto en un burdel es seguramente funcional para caracterizar al protagonista, cuya carrera en la realidad -como ya se señalaba- se inició en los ambientes marginales de los suburbios de Buenos Aires. Pero no se trata sólo de esto, porque, más allá de Gardel, es el tango mismo el que comenzó a moverse en los lugares pobres y degradados de la metrópolis argentina. Por muy numerosas que hayan sido las versiones sobre sus orígenes, después de haber indicado los ritmos preexistentes -milonga, cante flamenco, habanera, candombe y otros-que habrían incidido más, contribuyendo al nacimiento de nuevo uno nuevo, todas ven en el tango el fruto de un híbrido. En resumen, las masas de inmigrantes que se trasladaron del Viejo al Nuevo Mundo sobre todo a partir de 1860 y los varios grupos desde hacía tiempo establecidos ya en el lado más meridional del suelo americano, se habrían amalgamado dando lugar a una forma de mestizaje cultural, cuya expresión más conseguida es el tango… Escribió Ernesto Sábato, en su breve e intenso ensayo *Tango. Discusión y clave* (1963): «Hacia fines del siglo, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. En los boliches y prostíbulos hace vida social ese mazacote de estibadores y cantinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetas: se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios recíprocos, se juega a la taba y a las bochas, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute y se pelea. El compadre es el rey de este submundo. Mezcla de gaucho malo y de delincuente siciliano, viene a ser el arquetipo envidiable de la nueva sociedad: es rencoroso y corajudo, jactancioso y macho. La pupila es su pareja en este *ballet* malevo; juntos bailan una especie de *pas-de-deux* sobrador, provocativo y espectacular. Es el baile híbrido de gente híbrida: tiene algo de habanera traída por los marineros, restos de milonga y luego mucho de música italiana. Todo entreverado, como los músicos que lo inventan: criollos como Ponzio y gringos como Zambonini. Artistas sin pretensiones que no sabían que estaban haciendo historia». Pero, quizás, quien mejor supo sintetizar el tango es Enrique Santos Discépolo -uno de sus máximos creadores-, que lo definió así con la eficacia de una sola frase: «Es un pensamiento triste que se baila». Y la tristeza, aquí, es el sentimiento que se forma en la lejanía absoluta, más allá de un océano que se interpone

separando a un individuo de su entorno afectivo, de la tierra materna de los orígenes…

Los títulos de los primeros tangos -que no preveían la inclusión de la letra y que, por lo tanto, eran sólo instrumentales- no dan lugar a dudas sobre su proveniencia prostibular. Eran títulos *solemnes* como *La clavada*, *El choclo*, *Che, sacámele el molde*, *Dame la lata*, *Con qué trompieza que no entra*, *La concha de la lora* e *Tocámela que me gusta.* Sin embargo, cuando a las músicas comenzarán a superponerse o a unirse los textos, el tango no estará allí para cantar distracciones eróticas: cantará a menudo -y a menudo con gran delicadeza- el tiempo perdido, lugares y rostros del pasado, nostalgias lacerantes. El fenómeno no tiene por qué asombrar demasiado y, en *Gardel, uma lembrança*, halla su justa ilustración. El burdel es lugar donde se encuentra la manera de satisfacer con inmediatez y facilidad la necesidad sexual y, precisamente por esto, todo lo que esté relacionado con el deseo no se traduce en un problema que pueda prolongarse por mucho tiempo y adquirir contornos obsesivos. Así que para individuos de Europa emplazados en América, cercenados de la afectividad de su pasado, cautivos a la deriva de un porvenir demasiado vacío, el prostíbulo era un espacio que -una vez satisfecho el deseo del cuerpo- favorecía el que surgiesen añoranzas más sentimentales. Decía un conocido tango: «En mi vida tuve muchas, muchas minas, / pero nunca una mujer»… Solidario con esta situación, el burdel donde tiene lugar el primer acto de la comedia musical de Puig se presenta libre de demasiado evidentes signos de fisicidad, envuelto en cansancios y melancolías. Nadia y las otras prostitutas, sus compañeras, aparecen en la escena antes o después de sus prestaciones, nunca durante ellas. Y, antes o después de éstas, el ejercicio de la sexualidad se consuma en veloces, sumarias alusiones, para dejar su espacio a tristezas y nostalgias que nada tienen que ver con las urgentes necesidades del cuerpo. En cuanto al protagonista -elemento masculino en tránsito por la casa de placer-, está allí buscando el amor perdido de su primerísima juventud, el recuerdo de la muchacha desaparecida del barrio en una invernal noche de niebla, y no efusiones o goces sexuales. Así, escuchando a las nostálgicas prostitutas cantar una canción de su lejana Polonia, el joven Gardel tiene el acierto de adaptar el ritmo al del tango y construir un nuevo texto que habla de la pureza mancillada por el adverso destino y que promete una recompensa en nombre del idilio del pasado. Y así, como Gardel, Puig tiene el acierto de representar el nacimiento del tango, en su pasaje de formas musicales importadas de varios países europeos a la nueva forma híbridamente madurada en tierras argentinas…

A Enrique Larreta –el autor de la novela *La gloria de don Ramiro* (1908)- le importaba precisar, mientras era embajador de Argentina en París: «El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de la peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables». Pero, cuando Larreta escribía estas palabras estigmatizantes, el tango -a partir de los primeros años del siglo- había cruzado el océano y había sido adoptado con impetuoso entusiasmo sobre todo en París. Respecto a Francia, el intelectual argentino sufrió siempre una intensa fascinación, que durante largo tiempo se resolvió en una sometida adhesión a los modelos elaborados en su capital. Recorriendo infancia y adolescencia entre finales del XVII e inicios del XIX, Victoria Ocampo recordaba de manera ejemplar en sus *Testimonios*: «Mi institutriz era francesa. He sido castigada en francés. He jugado en francés. He comenzado a leer en francés… a llorar y reír en francés. Y más tarde, los bellos versos fueron franceses, y las novelas donde por primera vez leía palabras de amor, también… en fin, todas las palabras fueron para mí palabras francesas. […] En mi medio y en mi generación las mujeres leían exclusivamente en francés, y mi habla, mi español, era primitivo y salvaje. […] El español era un idioma impropio para expresar lo que no constituía el lado puramente material, práctico de la vida. […] El francés era para nosotros la lengua en que podía expresarse todo sin parecer un advenedizo»… Criatura nacida en los ambientes más populares, donde el español entraba en conmistión con las varias lenguas de los inmigrantes, el tango se presentaba mísero de valor a los ojos de la aristocracia y burguesía bonaerense. Pero, después de haber sido adoptado en los círculos más exclusivos de París, no tardó en ser acogido con gran favor justamente por aquellos que lo habían rechazado con desprecio y en transformase en el

símbolo mismo de la argentinidad, digno de representar al país para el cual había sido causa -si no de vergüenza- de aprieto. Había sido necesario que el tango fuera apreciado desde otro punto de vista, desde afuera, y le confiriera decoro para que, en su patria, se llegara a adquirir consciente orgullo de la propia creación. La coyuntura es típica, no sólo de Argentina, sino de todos los países con un pasado colonial a sus espaldas, de todos los territorios inducidos a albergar profundas dudas a la hora de creerse capaces de elaborar autónomamente productos culturales de trascendencia…

El segundo acto de *Gardel, uma lembrança* ilustra la fase triunfante de la internacionalización del tango: del burdel de un barrio popular de Buenos Aires al escenario del Casino de Montecarlo. Ahora, Gardel no es más un oscuro cantante que se exhibe en ambientes equívocos: es un divo de la canción que - gracias al favor con el cual el público acoge su repertorio - se presenta en los teatros más renombrados de Francia y Estados Unidos. Y con todo, en este momento de gloria, el personaje de la comedia musical está ensombrecido por el descontento y la insatisfacción que no le permiten vivir con plenitud y serenidad en el presente. Igualmente sucede a Nadia, aún encontrándose en condiciones mucho más ventajosas respecto a las transcurridas, cuando -en lugar de condesa, rica y libre- era una joven muchacha polaca que emigró a Buenos Aires y se vio obligada a prostituirse. Ambos personajes se reúnen e, inmediatamente, se abandonan a la añoranza de un pasado fácil de idealizar, así como habían hecho ya en la época del primer encuentro. Ha cambiado el tiempo objeto de sus nostalgias, pero continúa la misma actitud por la cual todo presente resulta exento de atractivos colores y los años pasados contienen bellezas vividas que nada puede ofuscar. El texto de Puig se cierra sobre Nadia que, saliendo de una nostalgia soñadora, así se despide: «No hay más futuro para mí, ni presente. Quedó sólo el pasado… Pero en ese pasado tengo una casa toda para mí»… Junto a una historia del tango, Puig ha propuesto e ilustrado su filosofía. Que no expresa una concepción de la vida modelada sobre un gratuito deseo de sumisión, sobre una ociosa incapacidad de integrarse a los desarrollos y maduraciones del tiempo que pasa. La nostalgia del tango se relaciona al desarraigo sufrido por las masas de inmigrantes que se transfirieron de Europa al Río de la Plata, perdidas en la vastedad de una metrópolis que se desflecaba en la lejanía, reducidos a sobrevivir abrazados a sus pobres tradiciones y pequeños recuerdos. De nuevo escribe Sábato, en perspectiva totalmente argentina: «Nos plazca o no (generalmente, no) por él nos conocieron en Europa, y el tango era la Argentina por antonomasia, como España eran los toros. Y, nos plazca o no, también es cierto que esa esquematización encierra algo profundamente verdadero, pues el tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad»…

Además de lo expuesto hasta ahora, hay -por debajo- otro punto de correspondencia entre el universo de Puig y el de Gardel. Se trata, en este caso, de una afinidad que actúa directamente entre una y otra biografía, entre las vidas mismas de las que dependen las dos obras aunadas por una similar visión del mundo. Inmediatamente después del desastre aéreo en Medellín, en cuanto la noticia de la desaparición se difundió por Buenos Aires, comienzan a cuajar en torno a Gardel talismanes y cristalizaciones que lo transforman -veloz e irreversiblemente- en una figura mítica, en un objeto de culto idolatrante y fanático. Así, junto a Hipólito Yrigoyen y a Eva Perón, el cantor de tangos pasa a formar parte de una tríada que, aun en la diversidad de sus integrantes, expresa la esencia misma de Argentina. Sin embargo, en los últimos años de vida, cuando su fama estaba difundiéndose más en Europa y Estados Unidos, en su patria Gardel había sido objeto de reservas y críticas muy malintencionadas. Anota Horacio Salas en su estudio *El tango* (1986): «Pese a su éxito internacional, cuando en marzo de 1933 se estrena en el teatro Nacional de Buenos Aires la revista *De Gabino a Gardel*, cuya duración estaba prevista para un mes, se la levanta de cartel a los quince días por falta de público. Y tanto los diarios porteños como los de Montevideo sostienen que su voz ya es inaudible sin la ayuda de los micrófonos que utiliza en sus filmes. En el Río de la Plata tampoco le perdonan lo que juzgan la reiteración de un repertorio que no se renueva»… Más allá del mito surgido después de su muerte, en vida Gardel debió sufrir un rechazo por parte de su país, como si en Argentina hubiera sido difícil perdonarle el éxito alcanzado

al exterior y la consiguiente áurea de cosmopolitismo que se condensó en torno a él. Es por apego a la realidad por lo que, en el segundo acto de la comedia musical a él dedicada, el protagonista repite frecuentemente frases de amargura cuando habla de su patria lejana, mostrándose como una especie de exiliado voluntario, sin ningún deseo que lo anime a regresar…

No es muy osado esgrimir la hipótesis de que la simpatía de Puig hacia Gardel haya sido alimentada también por haber encontrado cierta afinidad con esta parte de su biografía. No obstante el éxito de público que acompañó incluso en Argentina la aparición de las dos primera novelas - *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* -, Puig es un escritor cuya notoriedad gozó de reconocimiento preponderantemente fuera de los confines de su país de origen. Es cierto también que sus libros tuvieron durante largos años, desde el último gobierno de Perón hasta la caída de la dictadura militar, una difusión difícil, cuando no imposible, en territorio argentino. En 1973, *The Buenos Aires Affair* fue retirado de las librerías poniendo como pretexto la acusación de pornografía y, en el mismo año, Puig -sintiéndose persona no grata al régimen- consideró oportuno alejarse de la patria, para trasladarse primero a México y luego a New York. Hay que señalar que ni sus novelas tuvieron después de la restauración del orden democrático una aceptación comparable a la que obtuvieron en el exterior, ni Puig volvió a Argentina. Mientras *El beso de la mujer araña* y los sucesivos títulos imponían el nombre de su autor como el de uno de los más apreciables entre los provenientes de América Latina, en Buenos Aires se prefería recordarlo sólo por *La traición de Rita Hayworth* y por *Boquitas pintadas*. Al respecto, se escuchaba frecuentemente decir con aires de suficiencia que las novelas posteriores no habían mantenido las expectativas creadas por las primeras. Como en cierto modo le había pasado a Gardel en los años de la internacionalización de su repertorio, Puig era acusado de ser repetitivo y de haber perdido brillo. En todo caso, también por lo que concierne a las primeras dos obras, el éxito de público no había mantenido correspondencia con el éxito de crítica. Ya entonces, existía la tendencia a detectar en esas novelas un escaso valor literario, sin tener en cuenta el hecho de que -en el mismo período- el diario parisino «Le Monde» incluía *La traición de Rita Hayworth* entre las cinco mejores obras narrativas extranjeras aparecidas en el bienio 1968-69… En este fenómeno integralmente por parte argentina, actuó el desagrado de quien ve representada su propia realidad sin embellecimientos confortantes, reproducida en su pobreza más inerme. A diferencia de otros escritores argentinos amados y celebrados en su patria, Puig no faltó nunca a una íntima vocación de denunciar, a través de sus novelas, la indigencia de una vida sometida a manipulaciones enajenantes, anclada en modelos que nutren las formas menos prestigiosas de la cultura popular. Personajes como los que aparecen en las novelas que van desde *La traición de Rita Hayworth* hasta *Cae la noche tropical*, no exhiben grandezas tomadas de los mejores libros de las culturas europeas. Están allí para recordar existencias marginales, peripecias cotidianas que obtienen consuelo en una película o en una canción, pequeños esplendores y grandes miserias de un país desde siempre desgarrado en su búsqueda de identidad. Por esta sustancial característica suya, Puig no puede ser catalogado -a diferencia de Borges- como un escritor colonial. Su obra no es fruto de indiscutible fascinación respecto a los modelos elaborados en los centros productores del Viejo Mundo. Es, con gran diferencia, radiografía de un espacio sin seguridades en sí mismo, demasiado hechizado por Europa y de ese sucedáneo del imperialismo político y cultural de Europa que son los Estados Unidos. En esta especificidad hay que buscar el motivo del rechazo o, al menos, de la difícil aceptación de la que fueron objeto en su patria las novelas de Puig…

Al final de la dictadura militar, después de los años oscuros del horror y de la atrocidad, ningún obstáculo se interponía para impedir un retorno de Puig a Argentina. Así y todo, el exilio se prolongó hasta la muerte sin siquiera la concesión de una breve visita. A diferencia del caso de Gardel, el país natal fue rechazado en modo definitivo, como si le hubiera suscitado una aversión insuperable. Este alejamiento continuo se resolvió además en un cierto desapego respecto a la lengua materna, inmediatamente detectable en la comedia musical *Gardel, uma lembrança*. El texto fue escrito directamente en portugués o, mejor, en ese portugués con coloraciones y modismos típicos de Río de Janeiro, donde Puig residía en esa época. A este fenómeno contribuyó seguramente

el hecho de que el trabajo fuera solicitado por un productor brasileño para ser puesto en escena en Brasil. Así como contribuyó -a hacer posible e impecable el resultado- el hecho de que Puig fuera un individuo extremadamente receptivo al aprendizaje de otras lenguas y capaz de dominarlas hablando o escribiendo. De todos modos, el caso de *Gardel, uma lembrança* no es una experiencia aislada en esos años… En 1986, Puig había escrito -por encargo del productor David Weisman, responsable de la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña*- la escenografía de *The Seven Tropical Sins*, directamente escrita en inglés, sin previa redacción en español. Y, entre 1989 y 1990, se habían publicado siete breves cuentos en italiano para la revista «Chorus», luego reunidos en un volumen con el título *Gli occhi di Greta Garbo*, y -también en italiano- una escenografía sobre la vida de Vivaldi. Considerando globalmente estas circunstancias, se tiene la impresión que la escritura de Puig estaba sujeta, en los últimos tiempos, a desarrollos difíciles de prever, en todo caso, abocados hacia formas de cosmopolitismo que interesan ya no sólo las tramas de las historias a relatar. El alejamiento de la lengua materna es experiencia común para el individuo que se encuentra viviendo un dilatado exilio, lejos de la creación y transformación del habla cotidiana con la cual nació y se formó. En el caso de Puig, la última parte de su producción literaria -sobre todo desde *Sangre de amor correspondido* en adelante, pero con antecedentes ya a partir de *Pubis angelical*, primera novela después de dejar Argentina- remite a una progresiva dirección hacia nuevos territorios y nuevas realidades. En el centro de esta parte de la obra, *Gardel, uma lembrança* -comedia musical de argumento argentino por excelencia, pero escrita en portugués- deja vívida huella de un deseo que seguía, en todo caso, sobreviviendo. Era el deseo de permanecer unido a los temas de su propia cultura natal aún cuando, en la distancia que se había interpuesto, cada vez más la lengua originaria fuera arrollada por palabras y voces de otros idiomas. Y, eligiendo a Gardel como protagonista de un texto suyo, Puig había decidido -con mayor o menor conciencia- trabajar sobre la esencia de lo argentino. Había elegido reflejarse en la figura que más encarnaba los efectos del desarraigo sobre el cual, entre nostalgias y rencores, se fundó un país de exiliados perennes. Allí donde la música nació como un pensamiento triste que se baila…

(Traducción del italiano de Silvia Gambarotto)

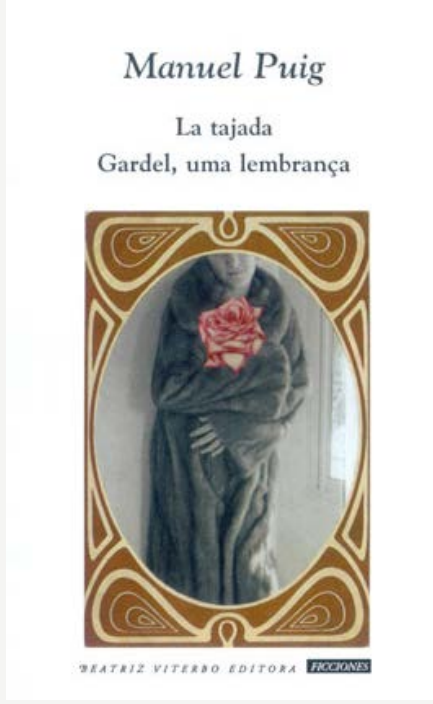
Gardel, uma lembrança

Manuel Puig

Edizione critica di Silvia Gambarotto

Nota preliminar

El escritor argentino Manuel Puig (1932-1990) escribió su comedia musical *Gardel, uma lembrança* en 1987 en portugués durante su estadía en Río de Janeiro (Brasil). La obra se estrenó en agosto de ese mismo año en el Teatro Galeria de la ciudad carioca. Inmediatamente, el autor pensó en una traducción de la misma en italiano. Con vistas a esta versión, poseemos múltiples indicaciones de mano de Puig, especialmente las enviadas por correspondencia a Marco Mattolini, empresario teatral italiano que se habría encargado de la puesta en escena y destinatario también de los textos de algunas de las canciones que Puig mismo había traducido "aproximadamente" del portugués al nuevo idioma. Es evidente que lo que se proponía el autor no era hacer una traducción cuidada en la forma y cantable, sino transmitir el contenido, dejando al traductor la labor de hacer la adaptación final del texto a la música. La primera traducción de *Gardel, uma lembrança* la realizó Vittoria Martinetto (estudiosa de literatura hispanoamericana y amiga del autor), labor que si bien no fue totalmente concluida, había comenzado a ser revisada por Manuel Puig, que seguía con interés este proyecto. Fue Angelo Morino (traductor) quien definitivamente llevó a cabo la tarea que fue publicada por Einaudi en 1993 con el título -creado por Puig- *Tango delle ore piccole*. Resulta que en esta obra -por lo que se refiere a su génesis y al período inmediatamente posterior- se combinan tres idiomas, a saber, portugués, castellano e italiano. En portugués está escrito el texto original, en castellano se han mantenido las letras de algunos tangos, y en italiano tenemos la larga serie de añadidos posteriores hechos por Puig más el texto de alguna canción. La presencia de un texto original base con las posteriores modificaciones, añadidos y cortes hechos por el autor, nos han estimulado a preparar la presente edición crítica que permite al lector atento observar la evolución de la obra. A nadie quepa la menor duda que, de no haber sido por su prematura desaparición, Puig habría seguido puliendo y ajustando este texto y -quién sabe- además de revisar personalmente la versión en italiano hasta su finalización, habría preparado una en castellano de puño y letra. A esta última tarea nos hemos dedicado con Angelo Morino durante los años 1994-95.



Manuel Puig, La tajada. Gardel, uma lembrança, *Rosario, Beatriz Viterbo, 1998*

Manuel Puig

El lector que lea de corrido la presente obra se encontrará con el texto como quedó fijado en vida del autor. En nota, evitando ulteriores especificaciones salvo las estrictamente necesarias, proponemos la primera y, a veces, la segunda redacción -cuando la hubo-. Hemos querido incluir algunas anotaciones que nos parecieron significativas hechas por el escritor mientras revisaba la primitiva traducción en italiano efectuada por Vittoria Martinetto y que como signo de reconocimento hemos indicado con | |. Señalamos también en nota la versión correcta de algunas palabras o expresiones cuyo uso en el texto es erróneo, pero nos tomamos la libertad de corregir pequeños defectos ortográficos y/o de puntuación que aparecen en el original, adoptando algunos criterios de homologación en lo relativo a las acotaciones, que en nada afectan al contenido y desarrollo de la obra.

Queremos expresar nuestro especial agradecimiento a Marco Mattolini, quien, generosamente, nos facilitó todo el material del que disponía, y a Vera Lúcia de Mello Rodrigues, quien nos asistió a lo largo de todo el trabajo.

Silvia Gambarotto

L'Aquila, Italia, septiembre 1995

PRIMEIRO ATO

ABERTURA. Música de tango («Don Juan» seguido de «El entrerriano»). Pano preto, entram pela esquerda dançando MADAME YVETTE (velha Madame) e SANTIAGO (velho rufião) seguem eles [1] seis prostitutas dançando também o tango, mas em fila feito Rockettes. Roupas de 1915. Parando de dançar.

ELE

Esse tango, meu carinho,
é quem [2] a lei do amor faz,
eu avanço direitinho
e você só vai prá traz [3] .

M.YVETTE

A lei do amor ensina
que o prazer da mulher
é navegar à deriva, nos braços...
daquele que lhe [4] quiser. [5]
(*voltam a dançar*)

PROSTITUTA I

Mil novecentos e quinze
Tango! proibido dançar
e prá mulher está proibido
avançar senão prá trás.

ELE

(*parando de dançar*)
Essa moça fala a toa
mas eu vou lhe ensinar
que a emoção mais profunda
é deixar-se dominar.
(*pega a PROSTITUTA I e dançam*)

PROSTITUTA II

É ele que [6] marca o passo
ela... recua sem olhar
a vertigem do perigo
faz ela se arrepiar.

PROSTITUTA III

Eu também quero uma prova

dessa profunda emoção
o tango é dança nova
mas velha é a exploração.

ELE (*parando de dançar*)
Aqui estou prá servi-la,
quem fala em exploração?
você trabalha tranqüila
que eu faço a administração.
(*Dança com PROSTITUTA II*)

M. YVETTE Ele administra o dinheiro,
e administra o amor,
esse é o homen que eu quero,
meu ídolo e meu senhor.

PROSTITUTA IV Tudo bem, dancemos mesmo,
eu recuo sem olhar,
mas o que é que acontece
se eu paro de trabalhar?

ELE (*para de dançar*)
Nesse caso, minha flor,
eu vou te administrar...
fome, sim, daquela pior
e medo, sim, de arrepiar.

PROSTITUTA V Eu já estou arrepiada, [7]
que é o ponto principal,
pena que o tango é proibido
por ordem presidencial.

ELE (*volta a dançar com MADAME YVETTE*)
Esse tango, meu carinho,
é quem [8] a lei do amor faz,
eu avanço direitinho,
e você só vai prá trás.

M.YVETTE e TODAS A lei do amor ensina
que o prazer da mulher,
é navegar à deriva, nos braços...
daquele que a quiser!
(*saem dançando pela direita*)

Fim da ABERTURA

Levanta-se o pano.

CENÁRIO. Sala de bordel de categoria, porém não muito sofisticado. Penumbra. A luz vem do fundo, de onde se ouve [9] ainda os sons do tango, insinuando que a dança continua. Entram, sub-repticiamente dois jovens -Carlos e Aurélio- com seus violões.

AURÉLIO — Não acenda a luz, que vão nos chutar daqui.

CARLOS — Cale a boca e vê se encontra alguma comida. Você tem faro de bicho.

AURÉLIO — (*procurando*) É a última vez que deixo por sua conta acertar o nosso cachê. Daqui por diante eu sou o teu empresário.

CARLOS — (*abrindo e fechando gavetas*) Nessa casa ninguém come [10] nada.

AURÉLIO — O comércio não dá tempo a elas. [11]

CARLOS — Mas essas mulheres estão bem cheinhas. De ar é que elas não vivem.

AURÉLIO — Vou direto [12] prá cozinha. Você fica aqui. E se vier alguém, me avisa.

CARLOS — Se manda rápido. Estou morrendo de fome.

AURÉLIO sai pela esquerda. Volta rápido.

AURÉLIO — Tem cachorro lá. Por sorte não acordou.

CARLOS — Que azar! Também, vou te contar. Que grande idéia essa de minha mãe de vir para a Argentina! Porra desse país. [13]

AURÉLIO — Que conversa [14] é essa! Aqui não falta comida prá ninguém.

CARLOS — Só prá nós, naõ é?

AURÉLIO — (*descobrindo um prato de frutas em cima de um móvel alto*) Nem tanto, olha isso.

CARLOS — (*tomando uma fruta pequena*) É. Migalhas não faltam. (*Pequena pausa*) Mas (*batendo no peito*) alguém que saiba apreciar o que é uma boa voz, isso sim, está faltando.

AURÉLIO — (*comendo*) Volta prá terra de sua mãe, então. Vai prá França. Lá tem uma beleza de guerra. Entre uma bomba e a outra [15] , que vem logo depois, todo mundo vai apreciar muito a tua voz. Na Argentina pelo menos temos a paz [16] .

CARLOS — Deixa alguma coisa prá mim, companheiro.

Ouvem-se passos e vozes que se aproximam. CARLOS e AURÉLIO se escondem. Entram o homem e a mulher -SANTIAGO e MADAME YVETTE-.

SANTIAGO — (*de mau humor*) Não me faças [17] repetir uma ordem na frente dos outros. Você está afogada em vinho.

M.YVETTE — (*um tanto bêbada, mas em tom irônico*) Foi o tango. Dançar com você me sobe à cabeça que nem o álcool.

SANTIAGO — Escuta. Essas são as ordens. Veem [18] de cima e são bem precisas. O Chefe não gostou nada da idéia de tirar essa mulher doente daqui. Com essa peste, mas [19] do que contagiosa.

M.YVETTE — Mas a polaca vai morrer. A tísica é uma doença que mata.

SANTIAGO — Prá mim tanto faz. E fale com a Nádia [20] que não me amole mais com essa estória de tirar a amiga doente daqui. Não quer morrer no bordel, mas gostava de viver aqui. [21]

M.YVETTE — A Nádia prometeu tirar ela daqui sem ninguém perceber. A outra quer morrer lá fora, ter a sepultura em terra abençoada.

SANTIAGO — O Chefe já ordenou, e eu com ele não discuto.

M.YVETTE — Mas você é homem, não é? E homem não tem medo de homem.

SANTIAGO — É que o Chefe e eu pensamos sempre da mesma maneira. Nunca temos diferença de opinião. (*Em tom violento*). Compreendeu?

M.YVETTE — (*submissa*) Compreendi. (*Pequena pausa*) E o cantor? Não devo mesmo pagar nada a ele?

SANTIAGO — Já disse que não. O pessoal aqui não gosta de tango cantado. Isso é uma novidade boba prá tirar grana dos otários. Tango cantado... quem já ouviu falar nisso?

M.YVETTE — Me falaram que cantava bem. [22] Por isso deixei ele entrar quando bateu na porta.

SANTIAGO — Mas já viu que a freguesia não deixou ele cantar. Esses bêbados só querem passar a mão legal nas polacas [23] , dançando. (*Pausa*) E agora me sirva um senhor bife. Estou com fome.

M.YVETTE — A essa hora?

SANTIAGO — (*saindo em direção à cozinha*) A essa hora! Você agora só sabe discutir. Não se esqueça [24] que [25] fui eu que te escolhi para dirigir essa casa. Ou você quer voltar para onde estava? [26]

M.YVETTE — (*entre tímida e irônica*) É o efeito do tango que está passando. Mas deixa prá lá. [27] Nós dois [28] nunca temos diferença de opinião. (*Saem*).

AURÉLIO e CARLOS saindo do esconderijo.

AURÉLIO — Tinha bife lá! Só que cru.

CARLOS — Mas agora vão fritar. Daqui a pouco vamos sentir o cheirinho.

AURÉLIO — Fruta é mais saudável. (*Pausa*).

CARLOS — Você ouviu o que diziam da moça? Será que é uma daquelas polacas que os jornais falaram?

AURÉLIO — Não leio notícia policial. Só política internacional.

CARLOS — Você não sabe ler, isso sim.

AURÉLIO — Não, um belo dia leio a notícia que pegaram você, e aí vou ter que levar cigarros na cadeia.

CARLOS — Sem brincadeira. Parece que chegaram muitas garotas de lá, enganadas. [29] Chegavam até com contrato de casamento. Um cara ia lá arrumava tudo na Europa, onde tinha muita moça no campo, refugiadas, sei lá, na Rússia. E aqui, o que tinham era esse trabalho.

AURÉLIO — E daí?

CARLOS — Daí é que quando elas chegavam, a polícia entregava elas para esses tipos. Tudo combinado.

Ouvem-se vozes de mulheres aproximando [30] . A música que havia ao fundo -na cena do baile- vai abaixando mais ainda o volume. CARLOS e AURÉLIO voltam a se esconder.

PROSTITUTA I — Adoro o tango. Os sujeitos cansam logo e vão prá casa cedo.

PROSTITUTA II — (*se atira logo sobre um sofá*) Aniuska, você acha cedo mesmo? Eu estou arrebentada.

PROSTITUTA III — É que você dá muita conversa prá fregues. Falar mentiras cansa mais que tudo.

PROSTITUTA II — Katiuska bela. Essa é a minha especialidade. Sou a romântica da casa.

PROSTITUTA III — Como pode te sair algo que não seja um palavrão para esses infelizes. Argentinos não merecem nada. (*CARLOS tem um movimento de reação. AURÉLIO o contém*).

PROSTITUTA I — Se vai falar, fala a verdade. Homem nenhum merece nada.

PROSTITUTA III — O que está falando, sua metida. Você só conhece macho argentino. Na nossa terra a vida foi bem outra.

PROSTITUTA II — (*á PROSTITUTA I*) Deixa a Katiuska dizer besteira. O tango lhe faz sempre mal, como esse vinho daqui. (*À PROSTITUTA II*) Assim como tudo o que é daqui a nós todas...

PROSTITUTA I — Eu não conheço só argentino. Aqui tem passado muito oficial da marinha do rei tal e da porra dos reis todos. Quanto mais escalão eles têm, pior [31] ficam. Velho dá mais trabalho. Homem não presta, mas paga.

PROSTITUTA III — Escuta Anya. Argentino é o pior mesmo. São metidos a mandões como todos os outros e prá completar o negócio te fazem dançar o tango, correndo prá trás feito carangueijo sem jeito.

PROSTITUTA IV — Às vezes eu acho gostoso, isso de ficar quase sentada no chão.

PROSTITUTA II — (*á PROSTITUTA IV*) A Katiuska tem razão. Argentino é metido a mandar. Gosta do tango porque te leva assim prá trás, sem você saber onde vai cair no fim. Não gosta de dançar, nem de cantar.

CARLOS — (*aparecendo*) Mentira, companheira.

PROSTITUTA V — E você, quem é?

PROSTITUTA III — Vai dando o fora. Essa é nossa hora de descanso, moço [32] .

CARLOS — Você não tem direito de falar assim. (*Pausa. Buscando um argumento*). Aqui pelo menos não falta comida prá ninguém. Voltem prá terra de vocês, se não estão gostando daqui. Lá tem uma beleza de guerra, entre uma bomba e a outra [33] que vem logo depois, todo mundo vai cantar direitinho.

PROSTITUTA I — Já manjei [34] . É o cantor que a Madame Yvette não deixou pegar no violão.

PROSTITUTA II — Coitado...

PROSTITUTA III — Se canta, então não é argentino.

CARLOS — Sou. E canto também...

AURÉLIO (*aparecendo*) Só que não prá vocês. Ele só canta se alguém pagar.

PROSTITUTA II Olha isso. Ele tem empresário, como nós, meninas.

CARLOS (a AURÉLIO) Mas acontece que estou com vontade de cantar.

PROSTITUTA I Taí garoto, eu fiquei curiosa. O que você canta?

CARLOS Tango.

PROSTITUTA III Nossa Senhora...

PROSTITUTA V E o empresário dança comigo. (*Rindo*). Mas eu só aceito se me deixar ir prá frente. [35]

CARLOS Nada disso, o empresário vai é pegar no violão. [36] (*A AURÉLIO*). Vamos lá.

Começam a tocar.

CARLOS (*só fala no começo*) Você pidiu prá min [37] cantar, eu me recuso, tango só dá prá dançar... Não vou cantar, eu não vou não, homem não canta, argentino ainda mais. (*Cantando* «Si soy así»)

Você pidiu prá min cantar
eu me recuso, tango só dá prá dançar.
Não vou cantar, eu não vou não,
homem não canta, argentino ainda mais.

O argentino cuida sua fama [38] de macho
e jamais na vida eu acho
ele escuta o coração.

O coração, só tem que ser,
aquela bomba que o sangue faz mexer.

Nós os homens dessa terra,
garantimos a vocês,
maus tratos, chicotada e porrada,
cassetada [39] , punhalada,
tapa, soco e ponta pé.

E o que é isso de cantar que nem um galo?
Nem galo nem passarinho
nem coruja quero ser,
me respeite como homem
prá esse papo começar. [40]

As PROSTITUTAS batem palmas.
Durante a canção NÁDIA aparece no alto de uma escada com um freguês, fica

escutando o cantor, manda embora o freguês, se mostra impressionada, mas toma uma máscara zombeteiramente hostil.

NÁDIA — A gente trabalha [41] e os ricos se divertem.

PROSTITUTA I — Nádia Alexandrova, não brinque, você é rica também.

PROSTITUTA II — Pelo menos como nós. (*Pausa*). Olha menina, ele é argentino e assim mesmo canta.

NÁDIA — Canta, sim, mas prá frente, como o homem dança o tango. Na vida as vezes canta-se... recuando. [42]

CARLOS — Não comprendi bem. [43]

NÁDIA — Estou falando [44] comigo, eu me compreendo e chega.

CARLOS — (*um tanto pensativo*) Tenho outras canções, bem mais tristes. Até uma que fala [45] da garota que acredita num rapaz que depois a abandona e ela acaba caindo na vida.

NÁDIA — É verdade! (*Cáustica*) Tem garota que cai porque um desgraçado dá nela um empurrão. Mas, moço [46] , tem muitas (*olha as companheiras*) que gostam de fazer o que estão fazendo, e não caíram, só pularam de alguma cama prá essa onde elas... dormem agora.

CARLOS — Quer escutar esse tango?

NÁDIA — Não. (*tirando dinheiro do roupão*) E aqui está. Nós aqui gostamos de pagar e de sermos pagas.

CARLOS — Não, obrigado. [47] E também, prá essa nota eu não tenho troco.

NÁDIA — Eu nunca dou troco, nisso somos iguais. Eu sempre fico com tudo.

AURÉLIO — Carlos, vamos já.

CARLOS — Um momento só. (*À NÁDIA*) E ninguém reclama?

PROSTITUTA III — Ela diz que não...

PROSTITUTA V — De mim reclamam. Até os vinténs.

NÁDIA — Escuta. Tem muitas maneiras de dar um troco. Mas tem uma que é a pior.

CARLOS — Fala.

NÁDIA — (*Pega um pandeiro russo pendurado como ornamento na parede, em meio a outros*). Na nossa terra tinha muita cigana. Uma vez uma me disse: "atenção, não aceite nunca nota alta demais. Ela vai te trazer azar, porque esse sujeito [48] espera o troco". [49] A cigana tinha razão, um dia apareceu um sujeito com aquela nota, alta demais. (*Pausa. Dá de ombros*) Paciência...

CARLOS — Ainda não falou qual é o pior... dos trocos.

NÁDIA — Às vezes aquela nota alta demais está esperando troco de carinho. Mas isso não se compra... e menos ainda se dá... de troco.

PROSTITUTA V — Nádia, deixa ele cantar mais. Nós estamos gostando.

CARLOS — (*a PROSTITUTA V*) Ela não quer escutar o tango da moça abandonada. Já manjei [50] .

NÁDIA — Garoto. Essa moça não está aqui. Você errou. [51] Aqui ela não mora. Aqui todas chegamos porque isso queríamos. E que vida melhor do que essa! Acordar tarde, dormir tarde, e só pensar no prazer.

CARLOS — O prazer do cara que paga.

NÁDIA Aí é que você se engana. Nós aqui nos divertimos á beça. (*Com o pandeiro na mão*). Escuta aqui.

Fundo de música cigana russa.

(*Falando*) Pelas ruas de Buenos Aires, se fala ciciando de uma casa es-pe-ci-al, especiais são seus fregueses, especiais os seus serviços, especial satisfação. Mas atenção, senhores, lá no final, contem certo quantos pesos vocês dão. (*Canta*)

Pelas ruas de Buenos Aires
se fala ciciando de uma casa
es-pe-ci-al,
especiais são seus fregueses,
especiais os seus serviços,
especial satisfação.
Mas atenção, senhores, lá no final,
contem certo quantos pesos vocês dão...

Troco! o senhor pede troco?
espera uma nota? moedas?
ou espera amor?
Troco! o senhor não se engana?
Comprou só dois beijos,
carinhos... uns três.
Também tinha direito
a solenes promessas
de fidelidade... que já lhe fiz
Mas olha... o que o senhor queria
é que isso tudo... fosse real.
(*Falado*)
Coitado! Coitado do senhor!
(*Cantado*)
Chega! São todas mentiras!
essa ilusão... não adianta mais...
Puxa, até sinto inveja,
que o senhor consiga
se enganar...

Terminada a canção todos riem e aplaudem.

Continua

Note

[1] La versión correcta sería: *seguem-nos*
[2] La versión correcta sería: *o qué*
[3] La versión correcta sería: *trás*
[4] La versión correcta sería: *daquele que a quiser*
[5] *d'aquele que a merecer.*
[6] La versión correcta sería: *quem*
[7] *Olha, então tem arrepio,*
[8] Ver nota 2.
[9] La versión correcta sería: *ouvem*
[10] *papa*
[11] *O comércio não lhes dá tempo.*
[12] *Eu vou mesmo é*
[13] *Terra de porra.*
[14] *negócio*
[15] La versión correcta sería: *uma bomba e outra*
[16] La versión correcta sería: *temos paz*
[17] La versión correcta sería: *faça*
[18] La versión correcta sería: *Vêm*
[19] La versión correcta sería: *mais*
[20] En un primer momento, Manuel Puig había dado a este personaje el nombre de *Yankele*. Nosotros efectuamos sistemáticamente la substitución.
[21] Añadía: *Sinto muito se mudou de idéia.*
[22] *Recomendação do Chefe ele não tinha, mas me falaran que cantava bem.* (...)
[23] *moças*
[24] *Se lembre*
[25] La versión correcta sería: *de que*
[26] Añadía: *Antes você era mais obediente, minha querida.*
[27] Añadía: *Você e eu pensamos sempre da mesma maneira.*
[28] *Nós*
[29] *Parece que chegaram muitas garotas de lá. Elas vinham entrando aos poucos, enganadas.*
[30] La versión correcta sería: *se aproximando*
[31] La versión correcta sería: *piores*
[32] *cara.*
[33] Ver nota 15.
[34] *liguei.*
[35] *Mas eu aceito se me fizer ir só prá frente.*
[36] *O empresário vai é pegar no outro violão.*
[37] La versión correcta sería: *eu*. Ver también primer verso de la canción.
[38] La versión correcta sería: *cuida da sua fama*
[39] La versión correcta sería: *cacetada*
[40] Como podemos observar, Puig escribió una letra completamente nueva para ser cantada con la música de «Si soy así». Pero en un primer momento había incluido el tango tal como nosotros lo conocemos según la versión de Gardel. Lo transcribimos a continuación como lo registró el escritor en la primera redacción de la comedia, con algunas variantes respecto a la versión gardeliana, que indicamos al lado:

Si soy así, qué voy a hacer... nací buen mozo y embalao para querer. Si soy así, qué voy a hacer, con las mujeres no me puedo contener.	
Por eso, nena, no sufrás por este loco que no asienta bien el coco y olvidá tu metejón.	*Por eso tengo la esperanza que algún día* *me toqués la sinfonía* *de que ha muerto tu ilusión.*
Si soy así, qué voy a hacer... es el destino que me arrastra a hacerte infiel.	(...) *a serte infiel.*
Cuando veo una pollera, no me fijo en el color, las viuditas, las casadas y solteras, para mí son todas peras en el árbol del amor...	*Donde veo unas polleras*

Y si las miro, coquetonas por la calle,
con sus ojos tan porteños,
y su talle cimbreador...
le acomodo, el camuflage
de un piropo de mi flor.

Si soy así, qué voy a hacer...
pa' mí la vida tiene forma de mujer.
Si soy así, qué voy a hacer,
es Juan Tenorio, que hoy ha vuelto a renacer...

Por eso tengo la esperanza que algún día
me toqués la sinfonía
de que ha muerto tu ilusión.

Por eso, nena, no hagas caso de este loco
que no asienta más el coco
y olvidá tu metejón.

Si soy así, qué voy a hacer,
tengo una esponja, que en el cuore, hay que tener.

tengo una esponja donde el cuore
hay que tener.

Transcribimos a continuación una traducción al italiano "aproximada" (como la definió el mismo Puig) del texto creado por el escritor que este preparó con vistas a la versión en ese idioma de la obra:

Voi mi chiedete di cantare,
io mi rifiuto, tango soltanto si balla,
io non canterò, assolutamente no,
l'uomo non canta, e argentino ancora meno.

L'argentino cura la sua fama di maschio,
e giammai nella vita io trovo
che lui ascolti il cuore.

Il cuore dev'essere soltanto
quella pompa che muove il sangue.

Noi gli uomini di questa terra,
diamo garanzia a voi di darvi
strapazzi, frustate e pugni,
sberle, pugnalate,
schiaffi, cazzotti e calci.

E cos'è quello di cantare come un gallo?
Né gallo né uccellino
né civetta voglio essere,
rispettatemi come uomo
se volete incominciare a parlare.

[41] | *Io lavoro* |
[42] *Canta sim, mas chorar, não chora.*
[43] *E por que devo chorar?*
[44] | *Parlo* |
[45] | *Ho un'altra canzone molto più triste. Parla* (...) |
[46] *cara*
[47] *Obrigado, não.*
[48] *o cara*
[49] Añadía: *Mas o cara pintou, a nota também.*
[50] *liguei.* Ver nota 34.
[51] Añadía: *Talvez possa te dar inspiração prá outros tangos. Mas aqui ela não mora.*

CARLOS — Com a marcação de tango seria até melhor. [52]

AURÉLIO — Vamos embora. Já te falaram que a moça que você procura não mora aqui.

NÁDIA — (*muito irônica*) Ela está te esperando na rua, com certeza... a rua está cheia de gente assim, que serve de inspiração aos músicos.

PROSTITUTA V — (*abraça NÁDIA, muito amiga*) Mas ele é muito jovem, sem sofrer não há música. (*Á CARLOS*) Tenho certeza de que você não se apaixonou ainda nenhuma vez.

PROSTITUTA III — Argentino não se apaixona, nem novo nem velho. Prá isso precisa ter coração.

AURÉLIO — É verdade. Argentino só tem estômago, assim como eu. E a essa hora ainda nem jantamos. Vamos, cara.

CARLOS — Acho que é o melhor. (*Pega o violão para sair*).

NÁDIA — Mas se as companheiras querem ouvir outra música, vamos ouvir. Eu prometo que aqui ninguém vai chorar, se você cantar aquele troço da moça abandonada. Canta, só que primeiro tem que confessar se é uma história de verdade ou não.

CARLOS — Eu era ainda muito criança quando a mocinha mais bonita lá do bairro sumiu. Falaram que ela tinha acabado mal... ou bem, se vocês preferem[53] . Nunca mais tive notícias dela. Cresci, mas nunca esqueci. Foi só uma ilusão de menino... (*Canta, olhando sempre para NÁDIA, «Arrabal amargo»*)

A lembrança é coisa que ninguém comprende
porque fica um rosto na recordação?
No meu bairro pobre tinha tanto amigo,
rostos esquecidos e outros que não.

Tardes de geada no cinza do inverno,
na cozinha morna à luz do fogão
tinha uma janela prá mirar [54] pela rua,
eu era criança, mas não esqueço não.

Uma lágrima acanhada
caindo pelo vidro
da janela embaçada,
deixou ver a silueta
pela rua enevoada
duma garota tão linda
que parecia desenhada,
uma lembrança de infância
que sempre vai voltar,

jamais vai se apagar.

Numa noite escura daquele inverno,
a velha comadre parou de falar,
a mais fofoqueira ficou assim sem jeito,
a triste notícia não queria nos dar.

Ouviram-se passos na rua deserta,
a moça mais linda sorrindo passou,
o pior dos bandidos tinha conseguido
num carro roubado meu amor roubar. [55]

Terminada a canção, ninguém aplaude.

CARLOS — O que foi? Ninguém gostou nem um pouquinho?

Tocadas pela canção, as PROSTITUTAS ficam aturdidas, recordam emoções passadas.

PROSTITUTA V — (*como saindo de um sonho melancólico*) De quem é essa música?

AURÉLIO — (*apontando CARLOS*) Do rapaz aqui presente.

PROSTITUTA V — Mesmo?

PROSTITUTA III — Você fala com tristeza de seu bairro, mas ao mesmo tempo...

PROSTITUTA I — Com carinho. Onde aconteceu isso? Aqui mesmo em Buenos Aires?

CARLOS — Perto do Mercado Grande. Lá temos sempre visitas, grande vida social, os fregueses que vem pegar a roupa limpa com minha mãe, Dona Berta, a lavadeira. [56]

PROSTITUTA III — Sempre a mesma casa... a vida toda.

PROSTITUTA I — E nós mudamos muito de casa. Naqueles campos, milharais e girassóis. Não era Nádia? (*NÁDIA não participa*).

PROSTITUTA V — Mas era bonito o campo mesmo se a lembrança é triste.

PROSTITUTA III — Sempre havia alguma velha. A mãe, uma tia... cantando quando começava escurecer [57] , no campo dos girassóis.

PROSTITUTA I — Vem prá casa menina... já é noite... cai a escuridão...

PROSTITUTA II começa a cantarolar umas notas de uma canção caucasiana a bocca chiusa.

PROSTITUTA III — Para aí que vou me encher de saudades.

NÁDIA — Sim. Para aí Aniuska.

[58] CARLOS — Mas quando você diz casa está pensando em quê? Porque parece que nunca teve uma de verdade.

PROSTITUTA I — Casa é qualquer lugar onde tinha alguém que gostou da gente e não queria nos deixar partir. [59]

PROSTITUTA V — Isso é uma casa. (*Retomando a canção -ainda bocca chiusa- sem dar atenção à NÁDIA já tomada de nostalgia*) Vem prá casa... já é noite, cai a

escuridão...

PROSTITUTA IV e II

Naquela terra onde mora o girassol
belas mocinhas vão prá campo [60] ao despertar,
e a luz do sol é refletida por seus corpos
como se fossem outras flores a cortar.

PROSTITUTA V e I

Durante o dia o sol promete se casar
com a mocinha bela como o girassol
mas o sol vai embora, jamais não namora,
transformando em sombras os campos do Czar.

PROSTITUTA II

Vem prá casa... já é noite,
cai a escuridão...

PROSTITUTA III

Campos como gargantas de lobo,
sem caminho velho o [61] novo
prá trazer de volta ao lar.

TODAS

As nuvens pretas escondendo a luz da lua,
sul e norte, não há mais rua
não há mais como voltar.

Esse lamento que vai voando voando,
e tristeza vai deixando
no seu noturno vagar,
de madrugada desce nos cafés do porto
e se desfaz na névoa morto
do cansaço de chorar.

PROSTITUTA V

Volta o dia... tudo acorda,
vem a luz do sol...

TODAS

(*exceto NÁDIA*)

Mas hoje falta a mais bonita do lugar,
é procurada mas ninguém consegue achar,
só nas caravanas,
das velhas ciganas,
dizem até hoje que ela vai voltar. [62]

CARLOS (*atento*) 'Pera aí um instante... como é? O começo, por favor...

PROSTITUTA III O que você quer com isso?

CARLOS Por favor, só o comecinho...

PROSTITUTA I

(*canta*) Naquela terra onde mora o girassol...

CARLOS (*tentando compor*) ta - tá - ra - rá

ta - ra - ra - ra - ra - ra - ra... e depois...

PROSTITUTA I (*cantando*) Larirarí... Larirari... rairara...

CARLOS Até mais bonito se for tango.

PROSTITUTA III Isso não vamos tolerar...

CARLOS Pera aí... Um momento só... ta - tá - ra - ra - rari rari... rari - rari

[63] "Quanti anni son passati da quel giorno..."

PROSTITUTA II e IV (*cantando*) ra-ri rari tarará tarará...

CARLOS (*cantando*) "quando la più bella del quartiere sparì..."

(*sempre olhando para NÁDIA. Ela, distante*)

PROSTITUTAS II, IV e V Na - na - na - ná nanirari - rari...

CARLOS "lei sembra che sia andata a finire male...

dicono persino che sia morta di tristezza."

(*rapidamente para servir de pé ao tango*)

PROSTITUTA V Durante o dia o sol promete se casar,

com a mocinha bela como o girassol,

PROSTITUTA III (*cantando*) mas o sol vai embora, jamais não namora (*á CARLOS, sem cantar*) Isso é mais difícil...

CARLOS Pera aí... "Ma il sogno di lei vive in altre ragazze

che vogliono fuggire dalla miseria..." (*pára, sem achar a continuação*).

PROSTITUTA III Estou te repetindo, cara...

"mas o sol vai embora, jamais não namora,"

NÁDIA segue tudo distante, porém interessada.

CARLOS (*cantando a mesma estrofe*) hummm - mmmh - hmmm...

PROSTITUTA III E aí?

CARLOS (*finalmente cantando a mesma estrofe, mas agora com todo o ritmo de tango*)

"Tante altre, e qualcuna ce la farà,..."

PROSTITUTA III E agora?

CARLOS ...hmmm... pera aí... "tante altre, e qualcuna ce la farà,... il buio della solitudine diventerà sole d'amore..."

PROSTITUTA V Soa bem... e agora... (*quase cantando*)

Vem prá casa, já é noite...

cai a escuridão.

CARLOS La fortuna muta, era brutta,

diventerà buona...

Un ragazzo anche sperduto

si unisce a te per cercare

la via di ritorno a casa.

Mano nella mano,
fanno i primi passi che
riconducono alla luce
e che fra poco spunterà.
Fuori tutto è ancora tenebre
ma dentro di lui c'è la luce della speranza,
lei invece è quasi certa
che non ci sarà scampo,
il buio li inghiottirà.

Todas aplaudem. NÁDIA não.

PROSTITUTA V — Ótimo... mas eu também quero cantar desse jeito...

PROSTITUTA I — Eu também.

PROSTITUTA II — Cara, começa do princípio.

CARLOS — Todo mundo então (*sem cantar*)
"Quanti anni son passati da quel giorno..." (*cantando, elas seguem*)

[64] Quanti anni son passati da quel giorno
quando la più bella del quartiere sparì,

Vão se alternando coro e ele, ele sozinho, elas separadas e juntas, e ao final todos juntos com a exceção de NÁDIA que vai embora.

lei sembra che sia andata a finire male,
dicono persino che sia morta di tristezza.

Ma il sogno di lei vive in altre ragazze
che vogliono fuggire dalla miseria...
Tante altre, e qualcuna ce la farà,
il buio della solitudine diventerà sole d'amore.

La fortuna muta, era brutta,
diventerà buona...
Un ragazzo anche sperduto
si unisce a te per cercare
la via di ritorno a casa.

Mano nella mano,
fanno i primi passi che
riconducono alla luce
e che fra poco spunterà.

Fuori tutto è ancora tenebre
ma dentro di lui c'è la luce della speranza,
lei invece è quasi certa
che non ci sarà scampo,
il buio li inghiottirà.

Lui l'abbraccia e le chiede che chiuda gli occhi,
che volti lo sguardo verso il cuore.
E la ragazza piena di paura della vita,
finalmente vede un raggio timido di sole.

Inizia un nuovo giorno nella sua vita,
la notte finirà fra poco,
bisogna avere fiducia, il sole splenderà,
la notte fra poco toccherà alla sua fine.

Apagam-se as luzes.

Continua

Note

[52] *Gostei da canção, mas com a marcação de tango* (...)
[53] La versión correcta sería: *preferirem*
[54] La versión correcta sería: *olhar*
[55] Tal como sucede con el tango «Si soy así» , Puig, en un primer momento, había conservado la letra original de «Arrabal amargo» para substituirla posteriormente con la que presentamos en la página, creada por él y que mejor se adapta al desarrollo de la acción. Transcribimos a continuación «Arrabal amargo» en su texto original, tal como lo registra el escritor en la primera redacción de la comedia, con algunas variantes respecto a la versión gardeliana, que indicamos al lado:

Arrabal amargo metido en mi vida
como una* condena de una maldición. *la*
Tus sombras torturan mis horas sin sueño,
tu noche se encierra en mi corazón.

Con ella a mi lado no vi tus tristezas,
tu barro y miserias, ella era mi luz.
Y ahora vencido arrastro mi alma,
clavao a tus calles igual que una cruz. *clavado* a tus calles igual que *a* una cruz.

Rinconcito arrabalero
con el toldo de estrellas
de tu patio que* quiero. *te*
Todo, todo se ilumina
cuando ella viene* a verte, *vuelve*
y mis viejas madreselvas
están en flor para quererte;
como una nube que pasa,
mis ensueños se van,
se van, no vuelven más.

A nadie le digo* que ya no me quieres *No digas a nadie*
si a mí me preguntan, diré que vendrás,

y así cuando vuelvas, mi almita*, te juro, *alma*
los ojos extraños no se* asombrarán... *te*

Verás cómo todo te esperaba ansioso* : *todos esperaban ansiosos*:
mi blanca casita y mi antiguo* rosal, *el viejo*
y cómo de nuevo alivia mis* penas... *tus*
vestido de fiesta, mi lindo arrabal...

Transcribimos una traducción al italiano de la nueva letra del tango, escrita por Puig:

Ricordare* è qualcosa che nessuno comprende, Antes: *Il ricordo*
perché resta un volto nella memoria?
Nel mio quartiere povero avevo tanti amici,
volti dimenticati, altri no.

Pomeriggi di ghiaccio nell'inverno cupo* Antes: *grigio*
nella cucina tiepida alla luce del fuoco
c'era una finestra per guardare nella via,
io ero ragazzino ma non dimentico più.

Una lacrima timida
che cadeva pelo vetro
di una finestra appannata,
mi lasciò vedere la sagoma* Antes: *silueta*
per la via nebbiosa
di una ragazza così bella
che sembrava disegnata,
un ricordo d'infanzia che sempre volterà,
mai si spegnerà.

In una notte scura di quell'inverno,
la vecchia comadre smise di parlare,
la più pettegola rimase così
la triste notizia non ci voleva dare.

Si sentirono dei passi nella via deserta,
la ragazza più bella passò sorridendo,
il peggiore dei banditi era riuscito
in una macchina rubata a rubare il mio amor.

[56] (...) *Lá temos sempre visitas. O pessoal que vem pegar a roupa limpa. Minha mãe é Dona Berta, a lavadeira.*
[57] La versión correcta sería: *começava a escurecer*
[58] Las tres próximas réplicas (CARLOS, PROSTITUTA I y V) fueron agregadas posteriormente por el autor.
[59] Añadía: *Alguém que gostou da gente assim como a gente era.*
[60] La versión correcta sería: *prá o campo*
[61] La versión correcta sería: *ou*
[62] La primera letra que Manuel Puig había escrito para esta canción presenta notables diferencias con la definitiva:

Naquela terra onde mora o girassol
de manhã cedo as mocinhas vão semear
seus belos corpos ao sol deixam expostos
seus frescos rostos elas alçam como a flor.

O sol promete o dia todo de casar
com a mocinha feito flor de girassol
mas ele vai embora, jamais namora,
as sombras avançam nos campos do Czar.

Vem prá casa... logo é noite,
cai a escuridão...

Campos que são gargantas de lobo,
sem caminho velho ou novo
que te devolva ao lar.
As nuvens pretas cobrem estrelas e lua,
sul e norte, não há mais rua
que te indique onde voltar.

Esse lamento que vai voando voando,
e tristeza vai deixando
no seu noturno vagar,
de madrugada desce nos cafés do porto
e se desfaz na névoa morto
da fadiga de chorar.

Volta o dia... tudo acorda,
vem a luz do sol...

Mas hoje falta a mais bonita do lugar,
é procurada mas ninguém consegue achar,
só nas orações
nas tristes canções
perdura a esperança dela um dia voltar.

[63] Para este número musical, Manuel Puig había pensado que Carlos transformara el tema caucasiano en el tango «Senda florida» tal como lo conocemos en la versión gardeliana y que transcribimos aquí en nota. Posteriormente creó un texto nuevo para esta canción manteniendo la música. Por la información de que disponemos, ese texto Puig lo escribió sólo en italiano y es el que intercalamos en la página. El mismo escritor definió esta letra "aproximada" . En efecto, se puede apreciar al instante que no observa ni métrica, ni rima y no es cantable así como se presenta. También el contenido cambia radicalmente. Se nos habla ahora de la redención de la muchacha extraviada a manos de un joven que sabe infundirle esperanza en una vida mejor. Anticipa el encuentro sentimental entre Carlos y Nádia.

[64] Texto del tango «Senda florida» incluido por Puig en la redacción original de la obra y posteriormente sustituido. Al lado indicadas algunas variantes con respecto a la versión gardeliana:

Por esa* senda donde un bello ruiseñor	*esta*
cantaba alegre sobre un viejo ventanal,	
por esta senda yo he volcado de mi infancia	
las arrogancias de mis años de esplendor.	
Aquí el* canto de las brisas aprendí	*del*
las armonías de una dicha singular	
y el alba radiante con su deslumbrante	
corola de luces me enseñó a adorar.	
Bella senda,	
donde mi alma aprendió a querer.	
Donde con mis juegos placenteros	
pasé los años primeros	
que ya no pueden volver.	
Felices años	
que adoraba con vehemencia,	
bajo el cielo de inocencia	
que me hacía enternecer*.	*estremecer*
Soy un jilguero que va volando, volando	
y su canto va dejando con infinito fervor,	
pues en tu senda	
que está llena de esplendores	
con las más fragantes flores	
hice mi nido de amor.	
En un recodo de tu senda está mi hogar	
donde mi amada con dulcísima emoción	
dice a la vida la belleza que la inunda	
con las palabras que modula su* canción.	*en su*
Senda florida que jamás olvidaré	
bendita senda donde mis* dichas bebí,	*las*
y que has perfumando el rocío, anhelado*	*anhelando*
de verme inundado de azul porvenir.	

[65] *O médico disse que voltará quando for meio dia.*

[66] (...) *Não perdoa. As mulheres judias que morrem numa casa assim não recebem a bênção. Não podem ir para a terra santificada do cemitério. Elas são jogadas num poço que eles fazem lá perto, mas fora dos muros...*

[67] *Espera aí. Agora...ou melhor um pouco mais tarde, todo mundo aqui vai dormir. E ainda é noite. Podemos caminhar um quarteirão.*

[68] (profundamente abatida) *Talvez ....* (NÁDIA a ajuda a voltar para a cama*) Ahh...*

[69] La versión correcta sería: *aquele*

[70] Antes: NÁDIA *Ao galã que te esperava*. El resto es un añadido posterior.

[71] | Añade: E' una canzone degli ebrei russi. |

[72] La versión correcta sería: *de*

[73] | Añade: *senza spine* |

[74] La versión correcta sería: *eu que estou*

[75] NÁDIA *Deus do céu! A porta do jardim!*

CARLOS *O que tem?*

NÁDIA *Ela faz um rangido terrível.*

CARLOS *Não tem outra saída?*

NÁDIA *Não tem. Mas ouça bem. Você sai com ela e me espera na outra esquina. Eu fico aqui até vocês passarem essa portinha danada.*

[76] *Ouvi a porta do jardim* .

[77] Añadía: *Você falou que se não tiver ninguém* ...

[78] Esta réplica originalmente estaba en boca de M.YVETTE. SANTIAGO seguía diciendo: *O qué? Ela não está no quarto?*

[79] NÁDIA *Está dormindo. Passou mal muitas horas. Agora que dorme, por favor, não acordem ela.*

[80] Añadía: NÁDIA *Pega a chave.*

M.YVETTE *Pego sim.*

[81] NÁDIA (...)*, eu vou sair porque tenho o direito. Ou não tenho?*

[82] *eu saia quando quiser.*

[83] Añadía: (Apontando para NÁDIA) *Mas não mexa mais com essa porta.*

[84] Añadía: *Por isso voltei. Podia ter acontecimento alguma coisa.*

[85] Esta próxima parte hasta la declaración de NÁDIA: *Está morta* , fue escrita tres veces por Manuel Puig. En la página transcribimos la redacción definitiva y aquí, en nota, la primera y la segunda:

LIUBA Isso não, mas estou de verdade, tão contente. A amizade, o carinho das pessoas é o mais forte que existe no mundo. (*Pausa*) Só a morte tem mais força. Mas ela só separa, não acaba com nada. Só separa... por um tempo. Disso ninguém pode dizer que não é verdade. Ninguém, nem o mais sábio tem a certeza... do contrário... A esperança fica.

NÁDIA Que esperança Lubinha?

LIUBA (*vai falando tudo entre desfalecimentos. A morte vai chegando*) Carlos, você me promete uma coisa?

CARLOS O qué?

LIUBA (*indicando NÁDIA*) De tomar conta dela. Parece que nada vai quebrá-la. Mas não é assim. (*Pausa*)

NÁDIA (*tocando em LIUBA*) Está morta.

La segunda redacción:

LIUBA (*Pausa*) A morte só separa, não acaba com nada. Só separa... por um tempo. Isso ninguém pode negar. Ninguém, nem o mais sábio tem a certeza... do contrário... A esperança fica... de voltar a se ver um dia. Eu quero voltar a te ver, você foi minha melhor amiga.

NÁDIA Descansa, amanhã vai estar melhor.

LIUBA (*Vai falando tudo entre desfalecimentos. A morte vai chegando*) Carlos, você sabe uma coisa? A Nádia é forte e vai conseguir sair daquela casa. Eu consegui, já viu?

CARLOS Já.

LIUBA (*indicando NÁDIA*) Mas ela vai precisar de ajuda, feito eu. É mais facil, com ajuda.

CARLOS Eu vou tomar conta dela prá sempre, mas ela vai ter que confiar em mim.

NÁDIA Uma vez confiei e não deu certo. Liuba, você não pode me pedir isso.

LIUBA Carlos, não ligue... ela precisa... de ajuda... (*morre*).

NÁDIA Está morta.

[86] | Añade: *non è la fine* |

[87] La versión correcta sería: *Desculpe... essa hora*

[88] | Añade: *(tornando a essere la donna dura dell'inizio*) |

[89] (...)*, era argentino. Poucos dias depois pediu para casar comigo. Parecia tão bom. Era um judeu, também. Mas tinha que voltar logo prá Buenos Aires. Casamos. Ele partiu, eu fiquei. Pouco depois, ele mandou a passagem.*

[90] Añadía: *Adorei uma pessoa que não existia.*

[91] Añadía: *Eu só devia obedecer... porque era ele que sabia de tudo. Mas esse mundo justo não existia.*

[92] La versión correcta sería: *se vestirão*

[93] Ver nota anterior.

[94] En la versión gardeliana: *la rosa* que *engalana,*

se *vestirá* de fiesta,

[95] En la versión gardeliana: *tu*

[96] En la versión gardeliana: *aquieta*

[97] En la versión gardeliana: *darán*

[98] Añadía: NÁDIA *Sabe uma coisa? Prá mim o futuro foi sempre uma ameaça, e o passado, uma lembrança ruim. E no meio tinha um presente que não prestava. Hoje você apagou tudo o meu passado, e pela primeira vez não tenho medo do futuro. O presente é tão maravilhoso que não deixa lugar prá nada mais... na minha cabeça. Minha vida é só presente.*

[99] *Agora você me promete* (...)

[100] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[101] (...) *Se mi fido di te è perché mi sembri diverso dagli altri. Non ho bisogno di chiudere gli occhi per fidarmi di te.*

[102] La versión correcta sería: *você é quem sabe*

[103] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[104] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[105] *Pelas*

[106] Puig había pensado incluir en esta parte el tango «Mano a mano» con su letra original, del que omitió las dos primeras estrofas que nosotros proponemos

igualmente entre paréntesis. Al lado, la versión gardeliana cuando difiere del texto transcripto per el escritor:

(Rechiflao en mi tristeza
hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria
sólo una buena mujer.
Tu presencia de bacana
puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuente
y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie
como no podrás querer.

Se dio el juego del remanye
cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza
en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana
la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario
los tirás a la marchanta
como juega el gato maula
con el mísero ratón.)

Hoy tenés el mate lleno
de infelices ilusiones:
te engrupieron los otarios,
las amigas, el gavión.
La milonga entre magnates
con sus locas tentaciones,
donde triunfan y claudican
milongueras pretensiones
se te ha entrao muy adentro
en el pobre corazón.

Nada debo agradecerte,
mano a mano hemos quedado,
no me importa lo que has hecho,
lo que hacés, ni* lo que harás. *y*

Los favores recibidos
creo habértelos pagado
y si alguna deuda chica
sin querer se me ha olvidado,
en la cuenta del otario
que tenés, se la cargás.

Mientras tanto que tus triunfos,
pobres triunfos pasajeros,
sean una larga fila
de riquezas y placer,
que el bacán que te acamala
tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas
con cafishos milongueros,
y que digan los muchachos:
"es una buena mujer".

Y mañana cuando seas
descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas
en el pobre corazón,
si precisás una ayuda,
si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo
que ha de jugarse el pellejo
pa' ayudarte en lo que sea* , *pueda*

cuando llegue la ocasión.

Sucesivamente escribió un texto en portugués (con su correspondiente traducción en italiano) para ser cantado con la música de «Mano a mano» pero con un contenido totalmente diferente al del tango:

Pode ficar con seu troco,	Puoi rimanere col resto,
mesmo pobre e até faminto	anche povero e perfino affamato
vivo rico se me pedem	divento ricco se qualcuno mi chiede
uma palavra de amor,	una parola d'amore.
as paqueras e as carícias	I vezzi e le carezze
não coloco numa conta,	io non li metto sul conto,
minha contabilidade	la mia contabilità
não inclui promessa morta,	non include promesse morte,
e dos teus beijos traidores	e dei tuoi baci traditori
não peço nota fiscal.	non chiedo la ricevuta.
Não vou te pedir mais nada,	Non ti chiederò più niente
nem você pode fazê-lo,	né tu puoi chiedermelo,
não levo talão de cheques,	non porto con me «checkbook»
dos cheques do coração.	dei «checks» del cuore.
As ilusões perdidas,	Le illusioni perdute,
não me envergonho dizê-lo,	non mi fa vergogna ammetterlo,
abriram uma lixeira	aprirono ..... di immondezze
na minha alma singela,	nella mia anima sincera,
onde tem muita carniça	e lì c'è abbastanza carogna
come gosta aõ gairlão.	come piace agli avvoltoi.

En el texto exponemos la solución definitiva: música del tango «Por una cabeza» con una letra creada por Puig en italiano y en castellano (ver nota 108). No tenemos noticias de que la haya escrito también en portugués.

[107] Antes: *qualcuno che ti ama*
e che tu ami
perché, (...)

[108] De este texto, poseemos una traducción al castellano, escrita por el mismo Puig:

Si ganás un mango
y el laburo rinde,
no contés a nadie
donde lo guardás.
Hay que laburar
para amarrocar,
que un día de lluvia
un paragua hay que comprar.

Lo peor de todo
sería que lo sepa
alguien que te quiere
y que vos querés,
porque, mi querida,
vos ahí no prestarías
tus economías
cobrando interés.

El te pediría
todos tus ahorros,
vos se los darías
ni lo dudarías,
la guita es engorro.

La guita no sirve,
hasta que un mal día,
no tenés paraguas,
yo te lo decía
¡te vas a mojar!

Quarto de NÁDIA, muito bem arrumado, na moda das cocotes francesas da época. Luz muito fraca na mesa de cabeceira. Na cama uma doente, passando mal, cabelos compridos e frisados.

Entra NÁDIA.

LIUBA (*a doente, com poucas forças, quase adormecida*) Quem é?

NÁDIA Sou eu, Nádia... dorme... fica tranqüila.

LIUBA Não consigo dormir, Nádia, senta aqui perto de mim... mais uma vez obrigada por me dar o seu quarto. É mesmo o melhor.

NÁDIA (*senta na cama, acaricia LIUBA. Agora é uma pessoa cheia de doçura. O contrário da moça que se viu antes.*) O médico disse que vai voltar ao meio dia. [65]

LIUBA Meio dia... está muito longe... acho que nem chego lá, Nádia.

NÁDIA Não fale assim... procure descansar.

LIUBA Não há mais tempo para mentiras. Você é minha amiga. Minha irmã nessa vida que tocou para nós, ou você já se esqueceu, Nádia, que nós procurávamos outra coisa?

NÁDIA Às vezes consigo esquecer, Liuba. É melhor esquecer.

LIUBA Mas eu já não tenho mais tempo. Escuta, eu não quero morrer aqui. Você sabe como é nossa religião. Não perdoa. Uma judia que morre numa casa assim não recebe a bênção. Eu quero ir para a terra santificada do cemitério mas eles não querem... Vão me jogar num poço que eles fazem lá perto, mas fora dos muros... [66]

NÁDIA (*muito triste*) E eu, o que posso fazer?

LIUBA Me tira daqui.

NÁDIA Mas como? Você ontem nem podia andar.

LIUBA Talvez hoje eu possa.

NÁDIA (*reanimando-se*) Espera aí. Agora... todo mundo aqui vai dormir. Podemos caminhar um quarteirão. [67]

LIUBA Sim,... sim, podemos.

NÁDIA ...e aí é só pegar uma carroça, prá ninguém ouvir os cavalos saindo da nossa porta mesmo.

LIUBA Sim,... é isso.

NÁDIA Liuba... procure se levantar...

LIUBA Já... logo... (*faz um grande esforço, parece que consegue se levantar*).

NÁDIA (*ajudando LIUBA a se por de pé*) Pega o meu braço... assim...

LIUBA Estou muito fraca... mas vou conseguir (*está quase em pé, mas cai. A fraqueza é superior aos seus esforços*) Ahh...

NÁDIA (*pegando-a no chão*) Talvez amanhã... (*sem saber o que dizer*) vai estar

mais forte...

LIUBA (*profundamente abatida*) Não tem mais amanhã prá mim... (*NÁDIA a ajuda a voltar para a cama*) Ahh... [68]

NÁDIA (*não sabendo o que dizer*) Amanhã o médico vai te dar alguma coisa... e você vai ter mais forças.

LIUBA (*já muito distante*) As meninas cantavam ainda há pouco... ou eu sonhava... era a febre?

NÁDIA Cantavam sim.

LIUBA Há um bocado de tempo que ninguém canta aqui... até me pareceu uma música da nossa terra.

NÁDIA (*nostálgica*) Era...

LIUBA Nádia... se lembra no navio, daquela moça que desceu antes de nós... numa ilha. Ela ia ver o namorado, lembra?

NÁDIA Me lembro. Mas por que tem isso na memória?

LIUBA Por que ela cantava sempre a mesma coisa. E era eu que lhe pedia sempre. Gostava tanto! Dizia umas coisas bonitas. Eu queria aprender, decorar tudo, para depois cantar a...

NÁDIA (*procurando fazer rir LIUBA*) Ao galã que te esperava. Mas como balançava esse [69] navio... [70]

LIUBA Me canta aquilo, Nádia. Era tão bom viver cheias de ilusões, não era? Como era mesmo que dizia?

NÁDIA Deixa ver... (*canta, começa com violinos ciganos.* [71] À medida que a canção avança o ritmo parece mudar, vai virando um tango). «La copa de ajenjo»:

Na proa de um velho navio,
no sal e névoa do mar,
recebo o abraço frio
da manhã que chega já,
outra noite mais que passa
sem ver essas luzes
que vão te anunciar,
à ribeira de uma ilha
onde você esperará.

A espera é tão comprida
durou toda a minha vida
mas não vou me lamentar,
vivo mesmo da [72] lembrança,
da minha eterna esperança
de voltar a te abraçar,
conheci a felicidade,

ela existe e vai voltar,
nos teus braços a saudade
toda ela eu vou matar.
Você assim me ensinou a amar...

LIUBA (*numa pausa da canção*) Mas isso parece tango, Nádia. E soa bonito...

NÁDIA (*sorrindo ironicamente*) Gosta? (*continua cantando. Repete a canção*).

LIUBA Obrigada, Nádia.

NÁDIA Está se sentindo melhor?

Batem á porta.

LIUBA Não abra...

NÁDIA Quem pode ser?

LIUBA Vão querer me tirar de seu quarto.

NÁDIA Isso eu não vou deixar... Calada (*abre a porta. É CARLOS*) O que você quer?

CARLOS Ver você.

NÁDIA Prá que quer me ver?

CARLOS Desde o momento em que te vi, esperei poder falar com você... sozinhos.

NÁDIA E o que você quer falar?

CARLOS Você é ela... a mocinha que sumiu de meu bairro... e que sempre procurei.

NÁDIA Você está louco. Eu sou nascida na Rússia. Aos judeus nos varriam prá cá e prá lá. Me empurraran até a fronteira com a Polônia... imagina... sou uma mocinha de seu bairro.

CARLOS Você é igualzinha... assim dura por fora... mas por dentro... [73]

NÁDIA (*interrompendo*) E você está duro de bolso... e chega.

CARLOS Eu não quero comprar nada... só saber se amanhã posso voltar... e que você vai me escutar... tenho uma canção para você... Quero dizer... amanhã é que vou ter... porque é agora que vou escrever... já tenho tudo na cabeça. Só fala em você.

NÁDIA E porque me dedica uma canção?

CARLOS É uma maneira de lhe dizer... que faria qualquer coisa por você...

NÁDIA (*irônica*) É mesmo?

CARLOS Qualquer coisa.

NÁDIA (*subitamente tomada por uma idéia*) Teria a coragem de fazer... qualquer coisa por mim?

CARLOS Teria.

NÁDIA (*fazendo-o entrar no quarto*) Então, entra... Essa moça aí é minha melhor amiga. Ela está muito doente.

CARLOS Já ouvi falar nisso hoje, aqui. Ela quer escapar.

NÁDIA — É só levar ela nos braços até a esquina da outra rua... um quarteirão apenas... ela não tem forças para andar.

CARLOS — E se alguém vê?

NÁDIA — Eu sou a responsável. Se houver complicação, você fala que eu estava te pagando. Topa?

CARLOS — Topo.

NÁDIA — (*á LIUBA*) Estamos saindo, meu bem. O moço te leva...

LIUBA — Ele?

NÁDIA — (*excitada*) Rápido que a hora é boa.

Pega almofadas e começa a fazer um volume na cama como se LIUBA estivesse dormindo.

CARLOS — (*à LIUBA*) Pegue o meu pescoço. Eu não vou deixar você cair.

LIUBA — Bendito seja!

NÁDIA — (*pegando o lenço que LIUBA tem na cabeça*) Me dá isso, eu te dou outro... (*com o lenço faz uma falsa cabeça completando o disfarce sob os lençóis*) Vamos...

NÁDIA — Já falei. Se alguém perguntar algo sou eu estou [74] te pagando (*apontando para LIUBA*). Não ela.

Saem. NÁDIA fecha a porta imediatamente. NÁDIA retorna ao quarto rápido. Pega um pacote de notas de dentro do colchão. Fecha a porta a chave. Vão pé ante pé.

NÁDIA — (*com o pacote na mão*) Essa chave abre todas as portas. Vamos.

CARLOS — Tá bom.

[75] NÁDIA — Mas ouça bem. Você sai com ela e me espera na outra esquina. Eu fico aqui guardando a saída.

CARLOS — Vou. Mas você vem logo.

LIUBA — (*a CARLOS*) Obrigada... como é o seu nome?

CARLOS — Carlos... Carlos Gardel.

Saem. NÁDIA fica sozinha em cena. Logo se ouve o barulho da porta do jardim. NÁDIA anda de um lado para outro. Nervosa. Em seguida ouve-se alguém avançar pela esquerda, entrando em cena.

M.YVETTE — Você? A essa hora!

NÁDIA — Sim. Eu mesma...

M.YVETTE — De onde está chegando?

NÁDIA — Chegando?

M.YVETTE — Ouvi passos [76] . Você tinha saído.

NÁDIA — Hmmm... mas já voltei.

M.YVETTE — Não estou gostando nada disso. Uma saída a essa hora!

NÁDIA — Foi depois do movimento. [77]

M.YVETTE — (*interrompendo*) Cadê a Liuba?

NÁDIA — (*nervosa*) No meu quarto. Tava passando mal. Não acorde ela.

M.YVETTE — Não será que você...? Eu vou chamar o cara...

NÁDIA — Prá qué? Pára aí...

M.YVETTE — (*vai até o extremo do palco. Com voz forte*) Santiago. Acorda. Vem prá cá. (*À NÁDIA*) Isso vai te custar caro.

NÁDIA — Eu deixei ela dormindo...

M.YVETTE — Ele vai saber o que fazer com vocês duas...

SANTIAGO — (*aparece, meio acordando. De roupão*) O que aconteceu?

NÁDIA — Nada. É que dei uma saída. Mas já voltei.

SANTIAGO — Cadê a outra? É isso que quero saber. [78]

NÁDIA — Está dormindo no meu quarto. Passou mal muitas horas. [79]

SANTIAGO — (*à MADAME*) Vai ver.

M.YVETTE — Vou sim (*em direção ao quarto*). [80]

NÁDIA — (*a SANTIAGO, não sabendo o que dizer*) Madame tem o sono muito leve, não é...

SANTIAGO — É que ela deitou sabendo que alguma coisa podia acontecer.

NÁDIA — Nada aconteceu.

M.YVETTE — (*voltando*) Tá dormindo.

SANTIAGO — Melhor assim...

NÁDIA — Já viu?

Nesse momento, entra CARLOS, na sala em penumbra.

SANTIAGO — (*irônico*) Já vi...

CARLOS — Ah... desculpe... (*procurando palavras*) Pensei que você estivesse sozinha.

NÁDIA — (*à MADAME*) Agora você está ligando, não é? Eu estava de saída... não entrando...

SANTIAGO — E... vai sair mesmo?

NÁDIA — Vou.

SANTIAGO — Isso temos que discutir.

CARLOS — (*dando um pulo. Navalha na mão*) Mas isso, discute comigo.

M.YVETTE — (*à NÁDIA*) Como ele se atreve?

SANTIAGO — Cale a boca. Isso é coisa de homem...

CARLOS — Ela sai comigo já. Ou você vai procurar sua arma.

SANTIAGO — Vou mesmo.

NÁDIA — Nada disso. Escuta, Santiago, eu vou sair mesmo. [81]

SANTIAGO — Mas ninguém tem o direito de me falar assim. Ainda menos esse cantorzihno!

NÁDIA — Chega, Santiago. Ao meio-dia eu estou aqui. O trato é entre nós dois: você e eu (*apontando para CARLOS*) Ele não tem nada a ver com isso.

SANTIAGO — Mas ele fala muita bobagem.

NÁDIA Chega! Já falei. O Chefe concorda que eu saia depois do movimento [82] . Não é assim?

SANTIAGO — É... mas... bom. Amanhã aqui, então. (*Para MADAME*) Vamos, Yvette.

M.YVETTE — Tudo bem. [83] Até o meio-dia.

SANTIAGO — (*com má vontade para NÁDIA*) Boa noite.

NÁDIA — Boa noite.

SANTIAGO e M.YVETTE saem pela esquerda.

(*a CARLOS*) Você é louco! Por que voltou?

CARLOS — Peguei uma carroça logo. A sua amiga já está repousando. Mas você não aparecia. [84]

NÁDIA — Voltou por mim?

CARLOS — Pelo casalzinho aí é que não foi.

NÁDIA — Vamos de uma vez (*saem*).

Entrada de uma casinha em construção. Entram NÁDIA e CARLOS com LIUBA nos braços.

CARLOS — Cá estamos. E ninguém nos seguiu.

NÁDIA — Já viu Lubinha, deu sorte.

LIUBA — Espera uma coisa, antes de entrar quero... (*está sem fôlego*) quero... (*indicando a banco*) me deixa descansar um pouquinho.

CARLOS — (*colocando LIUBA no banco*) Não se preocupe. É casa de amigos. Um músico, meu acompanhante e a mulher dele, uma siciliana. São ótimos.

NÁDIA senta ao lado de LIUBA e a toma nos braços.

LIUBA — Nádia, é a você que quero dizer que estou feliz. Pela primeira vez... em anos. Talvez desde aquele dia em que vimos as luzes de Buenos Aires, da murada do navio.

NÁDIA — (*tentando reanimá-la mais*) Que bom. E agora vai melhorar mais. Você vai ver.

Pausa.

[85] LIUBA — A morte só separa, não acaba com nada. [86] Só separa... por un tempo. Isso ninguém pode negar. Ninguém, nem o mais sábio tem a certeza... do contrário... A esperança fica.

NÁDIA — Descansa, amanhã vai estar melhor.

LIUBA — Nádia, já não ha mais passado, nem presente, prá mim já tudo é futuro, um futuro abençoado. (*Vai falando tudo entre desfalecimentos. A morte vai chegando*). Carlos, você me promete uma coisa?

CARLOS — O quê?

LIUBA — (*indicando NÁDIA*) De tomar conta dela. Parece que nada vai quebrá-la. Mas não é assim.

CARLOS — Lei dovrá fidarsi di me, perché io mi prenderò cura di lei per sempre.

NADIA — (*a LUIBA*) Io me sono fidata una volta e mi è andata male, ho giurato che non mi sarei più fidata de un uomo. Sicché non me lo chiedere, Liuba.

LIUBA — Carlos, non darle retta, lei ha bisogno di te.

NADIA — (*toccando LIUBA*) E' morta.

ASSUNTA — (*abrindo a porta, de camisola, com um chale nas costas*) Carlos... o que está acontecendo?

CARLOS — Assunta, você tem que nos ajudar...

PEPE — (*aparecendo na porta. De camiseta, colocando os suspensórios*) O que foi?

CARLOS — Assunta, essa é Nádia... fica com ela... a nossa amiga morreu.

ASSUNTA — Mas como foi? Foi um acidente?

CARLOS — (*pega LIUBA e a leva nos braços*) Pepe vem comigo, por favor.

PEPE — Claro. (*Abrindo a porta*) Foi um acidente?

CARLOS — (*entrando*) Eu te explico. Temos que chamar um médico, acho, para atestar.

PEPE e CARLOS entram.

NÁDIA — (*à ASSUNTA*) Desculpe... a essa hora [87] ... e o motivo.

ASSUNTA — Mas que desgraça... Era parente sua?

NÁDIA — (*suspirando fundo*) Você achará esquisito, mas não foi desgraça. Prá ela foi uma libertação... e aconteceu da melhor maneira possível.

ASSUNTA — Mas a morte é sempre triste.

NÁDIA — [88] Depende de como foi a vida... você é italiana, não é? E seu marido?

ASSUNTA — Ele é argentino (*tocando a barriga com orgulho*) ...e o filho, também.

NÁDIA — Você já está aqui há muito tempo?

ASSUNTA — Uns poucos meses, mas prá mim é como se tivesse vivido sempre aqui.

NÁDIA — Eu já estou aqui há cinco anos.

ASSUNTA — Agora nem me lembro mais da Itália.

NÁDIA — Onde conheceu ele?

ASSUNTA — Tocava violão na orquestra de um navio. A segunda vez em que ele passou por Messina, me trouxe com ele.

NÁDIA — Mas Buenos Aires é feio, não é? Você não tem saudade daquele mar? Devia ser sempre azul. Aqui só tem esse rio, da mesma cor da terra. Tudo aqui tem cor de terra seca.

ASSUNTA

Os olhos de meu marido são castanhos, também, mas é uma cor que eu gosto muito.

NÁDIA — Pera aí, então esse rio sujo, que é pura lama, prá você é bonito porque é da cor dos olhos de seu marido? Não acha que está exagerando um pouco?

ASSUNTA — Nada disso... Bem, deve ser porque eu acho que tenho tido muita sorte. Quando casamos, pedi a ele que abandonasse as viagens. E ele topou. E agora estamos construindo essa casa. Nós mesmos.

NÁDIA — (*fazendo gesto de comer*) E... na mesa... o que tem?

ASSUNTA — (*ironicamente*) Nem sempre tem... mas...

CARLOS e PEPE aparecendo.

CARLOS — (*a PEPE*) Pepe... essa aqui é uma amiga.

NÁDIA — Nádia... prazer.

PEPE — Prazer, Pepe. Eu vou procurar um médico para atestar.

NÁDIA — (*a CARLOS tirando o embrulho do bolso, e abrindo um pacote de notas*) Vai ter despesas. Pega isso.

PEPE — Mas é muito!

NÁDIA — Leva. Se sobrar me devolve depois.

CARLOS — Também traz um... alguém de sua religião.

NÁDIA — Sim. Tem que dizer que ela trabalhava... sei lá... aqui perto... Fala que era...

PEPE — Empregada... lavadeira...

CARLOS — Não tem mãos de lavadeira.

NÁDIA — Mas pede para levar ela no templo. E depois sepultar em terra abençoada.

CARLOS — Assunta, você volte a descansar (*tocando na barriga dela*). Precisa.

ASSUNTA — Ainda faltam dois meses.

Começa a cair uma pesada goteira do telhado.

PEPE — A casa só vai ficar pronta... em seis (*saindo*). Não temos grana para comprar as telhas, nem para consertar essa goteira. (*PEPE sai. ASSUNTA entra em casa*)

NÁDIA — (*a CARLOS*) Carlos, obrigada por tudo.

CARLOS — Nada. (*NÁDIA se joga em seus braços e começa a chorar*) O que é isso?

NÁDIA — (*contendo o choro*) Ela morreu feliz, não foi?

CARLOS — Foi.

NÁDIA — Mas agora eu tenho que voltar para lá. Quando eles descobrirem...

CARLOS — (*interrompendo*) Você não pode voltar. É perigoso.

NÁDIA — Se me esconder vai ser pior. Eles acabam me achando. Eu vou consertar tudo. Deixa comigo.

CARLOS — Aqui ninguém acharia você. Fique com eles. A casinha vai ficar bem... em seis meses.

NÁDIA — Uma coisa é verdade. Eu quero sair de lá. Mas como... ainda não sei.

CARLOS — Posso perguntar uma coisa? Sua amiga, coitada, falou que vocês foram felizes... lá na murada do navio, vindo para cá... pensando no futuro.

NÁDIA — Eu estava apaixonada.

CARLOS — Ele quem era?

NÁDIA — Minha família chegou na Polônia, fugindo daqueles cossacos. Um dia, lá na aldeia, apareceu um jovem, era argentino. Mas tinha que voltar logo prá Buenos Aires. Casamos. Ele partiu, eu fiquei. [89]

CARLOS — Você gostou muito dele... no começo?

NÁDIA — Eu nem cheguei a conhecer quase. Foi tudo tão rápido. Acho que depois, enquanto esperava a passagem... e no navio... eu comecei a pensar nele... à minha maneira. Imaginei ele do jeito que eu quis... Fui me apaixonando com todas as minhas forças. [90]

CARLOS — Como você... imaginou ele?

NÁDIA — Um homem muito bom, que sabia de tudo, que me ensinava a dar os primeiros passos num mundo novo, mais justo do que aquele que eu conhecia. [91]

CARLOS — O Pepe diz que esse mundo existe, que a Argentina vai se tornar um país muito rico. Que não vai haver pobres. (*Com humor*) Nem polícia vai precisar, porque todos sendo ricos, ninguém vai querer roubar. Até tem rima de tango...

NÁDIA — Ele imagina o país... do jeito que ele quer.

CARLOS — (*amargo*) Como você imaginava o noivo!

NÁDIA — Mas às vezes dá certo a imaginação. Veja seus amigos. Pepe e ela são felizes, e essa casa um dia vai ficar pronta.

Começa a amanhecer.

CARLOS — Só temos de imaginar ainda mais um pouco como ela vai ficar... Essas pobres flores selvagens cresceram sozinhas... mas o jardim pode ficar legal... como você imagina ele?

NÁDIA — Eu gosto de rosas... da rua não vai dar para ver a casa... o roseiral vai cobrir ela toda.

CARLOS — (*ouve-se a goteira*) E a goteira? O que vamos fazer com essa goteira?

NÁDIA — Não sei. Imagine você.

CARLOS — Pode se tornar uma fonte... daquelas com jatos de água saindo da boca de um anjinho... e peixes e tal.

Ouvem-se sinos da missa da manhã.

NÁDIA — O que é isso?

CARLOS — Os sinos da missa da manhã.

NÁDIA — Não são muito alegres.

CARLOS — Mas podem mudar... vamos ter rosas, fonte e sinos de grande festa... feito aqueles de Natal.

NÁDIA — Eu sou judia. Escolha outra festa.

CARLOS — Espere aí... Lararara - rará... rá,

As rosas da manhã
vestirão-se [92] de festa
com sua cor melhor.

NÁDIA — Está compondo?

CARLOS — Falta o primeiro verso... Lararara - rará - rá

NÁDIA — (*com ironia*) Hmmm... o dia que me ames

CARLOS — (*com fundo de música, mas só recitando*)

O dia que me ames
as rosas da manhã
vestirão-se [93] de festa
com sua cor melhor.

NÁDIA — (*recitando também*)
E os sinos ao vento...

CARLOS — (*idem*)
Dirão que você é minha

NÁDIA — (*idem, apontando a goteira*)
E loucas as fontes

CARLOS — (*idem*)
Falarão só em amor
(*e cantando*)
Acaricia meu sonho
o soave murmúrio
do teu suspirar.
E como ri a vida
se teus olhos negros
querem me olhar.
E se alvo eu seja
de teu rir tão leve
que é feito canção
minha dor adormece
tudo, tudo já esquece.

CARLOS e NÁDIA — (*juntos e cantando*)

El día que me quieras
las rosas que engalanas,
se vestirán de fiesta [94]
con su mejor color,
y al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
se contarán su [95] amor.

A luz muda, tornando-se noite e brilham estrelas.

CARLOS (*cantando. A luz indica noite e estrelas*)

La noche que me quieras,
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar,
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa que verá
que eres mi consuelo.

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo
de tu suspirar,
cómo ríe la vida
si tus ojos negros
me quieren mirar.
Y si es mío el amparo
de tu risa leve
que es como un cantar,
ella aprieta [96] mi herida,
todo, todo se olvida...

CARLOS e NÁDIA

El día que me quieras,
no habrá más que armonía,
será clara la aurora
y alegre el manantial,
traerá quieta la brisa

rumor de melodías

y nos dirán [97] las fuentes

su canto de cristal.

CARLOS e NÁDIA se abraçam e se beijam.

Passagem brevíssima de tempo que pode sugerir, com mudança de luz, o ato de amor entre NÁDIA e CARLOS, num canto do jardim. Música de «El día que me quieras». [98]

CARLOS Agora me promete [99] que não vai embora.

NÁDIA Não, Carlos. Eu tenho mesmo que voltar. Mas antes do anoitecer eu estou aqui. Para sempre.

CARLOS Me promete?

NÁDIA Prometo.

[100] CARLOS Ti fiderai o no, di me?

NADIA Sì.

CARLOS Ciecamente.

NADIA No, ciecamente no. Se mi fido di te è perché ti vedo diverso dagli altri. Non mi occorre chiudere gli occhi per fidarmi di te. [101]

CARLOS No, dev'essere ciecamente, senza pensare.

NADIA Tua madre si fida di tuo padre ciecamente, è per questo?

CARLOS Io non ho avuto padre.

NADIA Allora perché mi chiedi questo?

CARLOS Perché o si ama o nulla. Dovrai fidarti di me, perché io ti proteggerò.

NADIA (*diffidente*) In un certo senso il protettore ce l'ho già. Non mi piace questa parola. Ma in fondo chi sono io per dare dei consigli? Fino ad ora mi sono sempre sbagliata. Tu dici che bisogna amare ciecamente... o nulla...

CARLOS Io lo sento così, nel più profondo.

NADIA L'esperienza mi dice tutto il contrario.

CARLOS Io non ho esperienza.

NADIA Lascia perdere allora! Impareremo vivendo...

CARLOS Non ti capisco.

NADIA E' ora che io vada. Stasera parleremo di più.

Ela se joga nos braços de CARLOS. Se beijam. Ela se afasta, vai embora. Ele fica enlevado.

CARLOS A noite que me ames, quero que seja essa.

Sala do bordel. Duas mulheres já estão sentadas com os fregueses. MADAME YVETTE nervosa, faz contas.

M.YVETTE — Anya, vai de novo acordar a Nádia. Quero que ela esteja pronta quando o gerente voltar.

ANYA — (*á PROSTITUTA II*) Ela mandou dizer que o espera em seu quarto. Está muito cansada.

Ouve-se a porta do jardim se abrindo.

M.YVETTE — Hoje vamos ter circo em casa, já estou sentindo.

SANTIAGO — entrando. Chapéu na cabeça. Tipo cafetão.

SANTIAGO — Yvette, me dá um conhaque.

M.YVETTE — E como foi?

SANTIAGO — Onde está ela?

M.YVETTE — No quarto, não quer salir.

SANTIAGO — Eu vou tirar ela de lá, pela janela, se for necessário.

NÁDIA — (*aparecendo*) Não é necessário. Você falou com o Chefe?

SANTIAGO — Nada feito, garota. Ele não aceitou nada. Você sai daqui, sim, mas vai para outro lado. Onde ele ordenar.

NÁDIA — Você falou que eu lhe dou tudo? Absolutamente tudo que eu tenho?

SANTIAGO — Ele diz que precisa de você lá em Valparaíso. A casa é nova e está muito desorganizada.

NÁDIA — Já falei que nem quero ouvir falar de Valparaíso.

SANTIAGO — Bem, você que [102] sabe. Mas vai ser aquele cantorzinho que vai pagar pela tua brincadeira. O Chefe é assim. Você sabe. Ele não quer abrir um precedente. Quem desobedece paga, e caro.

NÁDIA — No rapaz vocês não podem nem tocar. Foi totalmente inocente.

SANTIAGO — Tanto faz inocente ou não. E, depois, você não vai viajar sozinha. O Chefe tem uma queda por você, isso todo mundo sabe, e vai viajar com você, amanhã.

Ouve-se a porta do jardim abrindo.

M.YVETTE — Hoje estamos começando cedo.

NÁDIA — Eu quero falar com o Chefe.

SANTIAGO — No trem. Têm dois dias de viagem. [103] Devo dire che ti credevo più sveglia. Dove credi che ti voglia portare quel cantante da strapazzo? In un altro posto come questo se non peggiore. Ci scommetto che ti ha chiesto di fidarti di lui.

NÁDIA — (*touché*) Io mi fido di lui... (*mal volentieri*) ciecamente.

SANTIAGO — Cieca, lo credo. Da quando in qua un tizio perde la testa per una di un

bordello? Non lo sai come sono gli argentini? Non ti è bastato quello che ti ha portata qui? Anche di lui ti fidavi ciecamente.

CARLOS (*entrando*) Boa tarde!

Ninguém responde.

(*À NÁDIA*) Posso falar com você?

NÁDIA (*à M.YVETTE e a SANTIAGO*) Por favor. Ele só vai ficar por um momento. Me deixem falar a sós. Por favor.

M.YVETTE (*à NÁDIA*) Essa é uma casa da paz, se lembre disso.

SANTIAGO Ela sabe. Deixa com ela (*sai com M.YVETTE. Saem também as PROSTITUTAS*).

[104] NADIA (*sola con Carlos*) Non possiamo risolvere tutto quanto così, su due piedi.

CARLOS Che dubbi hai?

NADIA Io voglio convincere il capo... di lasciarmi andare con le buone.

CARLOS Tu non resti qui un minuto di più, ti saprò difendere io.

NADIA Quelli sono gente pericolosa, Carlos, mi fanno paura.

CARLOS Ma io ho amici, che mi daranno man forte.

NADIA Aurelio, e Pepe, quelli sono dei poveri diavoli.

CARLOS Conosco anche gente più tosta, se ci vuole.

NADIA (*di nuovo diffidente*) Gente più tosta...

CARLOS Andiamocene.

NADIA No, Carlos, non vengo, dammi ancora qualche giorno.

CARLOS No, adesso o mai più. (*Sfodera il coltello*) Da loro... ho come difendermi.

NADIA Non vengo.

CARLOS Allora ti porto via di forza! Andiamo!

NADIA *(chiamando le compagne*) Aniuska! Ragazze!

PROSTITUTA I e II (*entrando*) Pensavamo che voleste rimanere da soli.

Entrano pure le PROSTITUTE III e IV.

NÁDIA Não, vocês podem ficar... (*fingindo frivolidade*). Não há nada de sério que discutir. Era só para dar raiva nos chefinhos. Porque aqui tem um Chefe, sócio de ainda mais chefes, e só lá no final da fila esses chefinhos aqui.

CARLOS Já é tarde. Temos que ir embora.

NÁDIA (*cada vez mais representando*) Mas você não está sabendo de uma coisa. E que agora eu virei chefinho, também. Vou chefiar lá na loja filial de Valparaíso.

CARLOS (*em voz baixa, só à NÁDIA*) Fiquei esperando por você. O que aconteceu?

Temos de sair já.

NÁDIA (*às moças, quase divertida*) Meninas! Escutem isso! Ele quer que eu saia daqui...

CARLOS Para aí! O que está querendo me dizer...

PROSTITUTA V (*entrando*) O cantor! Que bom, vamos ter mais música...

NÁDIA Não. O que ele quer é me levar, embora daqui. Acreditou numa bobagem que eu falei... num momento de... ternura.

CARLOS (*às moças*) Ela está mentindo. Está com medo de alguém...

NÁDIA (*acentuado o papel assumido*) O que estou com medo é de sair daqui e não papar três vezes por dia, como estou acostumada... Carlos, você é um rapaz muito legal, mas muito inocente também (*apontando para as moças*) Olha bem para elas. Ontem elas estavam com saudades de outros tempos, e só por isso você acreditou que ia mudá-las, ia limpar a casa de mulheres. Até a Madame Yvette você pensou que ia regenerar? (*Pegando os pandeiros e passando-os para as moças*) Pega Anya, vamos fazer um pouco de música hoje também... (*canta*)

Pelas ruas de Buenos Aires
se fala ciciando de uma casa
es-pe-ci-al,
especiais são seus fregueses,
especiais os seus serviços,
especial satisfação.
Mas atenção, senhores, lá no final,
contem certo quantos pesos vocês dão...

Troco! o senhor pede troco?
espera uma nota? moedas?
ou espera amor?
Troco! o senhor não se engana?
Comprou só dois beijos,
carinhos... uns três.
Também tinha direito
a solenes promessas
de fidelidade... que já lhe fiz.
Mas olha... o que o senhor queria
é que isso tudo... fosse real.

(*Falado*)

Coitado! Coitado do senhor!

(*Cantado*)

Chega! São todas mentiras!
essa ilusão... não adianta mais...

Puxa, até sinto inveja,
que o senhor consiga
se enganar...

O grupo vai cantando com cinismo e ressentimentos crescentes. Entram MADAME YVETTE e SANTIAGO.

NÁDIA (*vendo SANTIAGO e M.YVETTE*) Para aí. Chega de música. E o jovem amigo tem que ir embora. Está com pressa.

M.YVETTE Pena! Ouvi falar que ele canta muito bem.

NÁDIA Não. Ele hoje está com pressa.

CARLOS Nem tanto, vou cantar, para Madame Yvette, e também para você, que tem cantado para mim. Vou devolver a cortesia.

M.YVETTE Ótimo!

NÁDIA Melhor não.

CARLOS Para as [105] amigas da casa. (*Canta con la música de «Por una cabeza»* [106] :

Se guadagni un soldo
e il lavoro rende
non raccontare a nessuno
dove lo nascondi.
Bisogna lavorare
per ammucchiare
perché in un giorno di pioggia
ti dovrai fare l'ombrello.

Il peggio sarebbe
che lo venisse a sapere
qualcuno che tu ami [107]
perché, mia cara,
in quel caso non potresti
prestargli le tue economie
con gli interessi.

Lui ti chiederebbe
tutti i tuoi risparmi,
tu glieli daresti,
non dubiteresti
la grana è un ingombro.

La grana non serve,
finché un brutto giorno
non hai l'ombrello,
te lo dicevo,
e si mette a piovere! [108]

TODOS APLAUDEM

VOZES «Ótimo», «Que voz fantástica», «Canta outra», «Esse rapaz vai longe».

NÁDIA fica profundamente tocada pela canção. CARLOS sai sem olhar para ninguém, ferido nos seus mais íntimos sentimentos.

PANO

Continua

Note

[65] *O médico disse que voltará quando for meio dia.*

[66] (...) *Não perdoa. As mulheres judias que morrem numa casa assim não recebem a bênção. Não podem ir para a terra santificada do cemitério. Elas são jogadas num poço que eles fazem lá perto, mas fora dos muros...*

[67] *Espera aí. Agora...ou melhor um pouco mais tarde, todo mundo aqui vai dormir. E ainda é noite. Podemos caminhar um quarteirão.*

[68] (profundamente abatida) *Talvez....* (NÁDIA a ajuda a voltar para a cama*) Ahh...*

[69] La versión correcta sería: *aquele*

[70] Antes: NÁDIA *Ao galã que te esperava.* El resto es un añadido posterior.

[71] | Añade: E' una canzone degli ebrei russi. |

[72] La versión correcta sería: *de*

[73] | Añade: *senza spine* |

[74] La versión correcta sería: *eu que estou*

[75] NÁDIA *Deus do céu! A porta do jardim!*

CARLOS *O que tem?*

NÁDIA *Ela faz um rangido terrível.*

CARLOS *Não tem outra saída?*

NÁDIA *Não tem. Mas ouça bem. Você sai com ela e me espera na outra esquina. Eu fico aqui até vocês passarem essa portinha danada.*

[76] *Ouvi a porta do jardim .*

[77] Añadía: *Você falou que se não tiver ninguém ...*

[78] Esta réplica originalmente estaba en boca de M.YVETTE. SANTIAGO seguía diciendo: *O qué? Ela não está no quarto?*

[79] NÁDIA *Está dormindo. Passou mal muitas horas. Agora que dorme, por favor, não acordem ela.*

[80] Añadía: NÁDIA *Pega a chave.*

M.YVETTE *Pego sim.*

[81] NÁDIA (...)*, eu vou sair porque tenho o direito. Ou não tenho?*

[82] *eu saia quando quiser.*

[83] Añadía: (Apontando para NÁDIA) *Mas não mexa mais com essa porta.*

[84] Añadía: *Por isso voltei. Podia ter acontecimento alguma coisa.*

[85] Esta próxima parte hasta la declaración de NÁDIA: *Está morta* , fue escrita tres veces por Manuel Puig. En la página transcribimos la redacción definitiva y aquí, en nota, la primera y la segunda:

LIUBA Isso não, mas estou de verdade, tão contente. A amizade, o carinho das pessoas é o mais forte que existe no mundo. (*Pausa*) Só a morte tem mais força. Mas ela só separa, não acaba com nada. Só separa... por um tempo. Disso ninguém pode dizer que não é verdade. Ninguém, nem o mais sábio tem a certeza... do contrário... A esperança fica.

NÁDIA Que esperança Lubinha?

LIUBA (*vai falando tudo entre desfalecimentos. A morte vai chegando*) Carlos, você me promete uma coisa?

CARLOS O qué?

LIUBA (*indicando NÁDIA*) De tomar conta dela. Parece que nada vai quebrá-la. Mas não é assim. (*Pausa*)

NÁDIA (*tocando em LIUBA*) Está morta.

La segunda redacción:

LIUBA (*Pausa*) A morte só separa, não acaba com nada. Só separa... por um tempo. Isso ninguém pode negar. Ninguém, nem o mais sábio tem a certeza... do contrário... A esperança fica... de voltar a se ver um dia. Eu quero voltar a te ver, você foi minha melhor amiga.

NÁDIA Descansa, amanhã vai estar melhor.

LIUBA (*Vai falando tudo entre desfalecimentos. A morte vai chegando*) Carlos, você sabe uma coisa? A Nádia é forte e vai conseguir sair daquela casa. Eu consegui, já viu?

CARLOS Já.

LIUBA (*indicando NÁDIA*) Mas ela vai precisar de ajuda, feito eu. É mais facil, com ajuda.

CARLOS Eu vou tomar conta dela prá sempre, mas ela vai ter que confiar em mim.

NÁDIA Uma vez confiei e não deu certo. Liuba, você não pode me pedir isso.

LIUBA Carlos, não ligue... ela precisa... de ajuda... (*morre*).

NÁDIA Está morta.

[86] | Añade: *non è la fine* |

[87] La versión correcta sería: *Desculpe... essa hora*

[88] | Añade: *(tornando a essere la donna dura dell'inizio)* |

[89] (...)*, era argentino. Poucos dias depois pediu para casar comigo. Parecia tão bom. Era um judeu, também. Mas tinha que voltar logo prá Buenos Aires. Casamos. Ele partiu, eu fiquei. Pouco depois, ele mandou a passagem.*

[90] Añadía: *Adorei uma pessoa que não existia.*

[91] Añadía: *Eu só devia obedecer... porque era ele que sabia de tudo. Mas esse mundo justo não existia.*

[92] La versión correcta sería: *se vestirão*

[93] Ver nota anterior.

[94] En la versión gardeliana: *la rosa* que *engalana,*
se *vestirá* de fiesta,

[95] En la versión gardeliana: *tu*

[96] En la versión gardeliana: *aquieta*

[97] En la versión gardeliana: *darán*

[98] Añadía: NÁDIA *Sabe uma coisa? Prá mim o futuro foi sempre uma ameaça, e o passado, uma lembrança ruim. E no meio tinha um presente que não prestava. Hoje você apagou tudo o meu passado, e pela primeira vez não tenho medo do futuro. O presente é tão maravilhoso que não deixa lugar prá nada mais... na minha cabeça. Minha vida é só presente.*

[99] *Agora você me promete* (...)

[100] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[101] (...) *Se mi fido di te è perché mi sembri diverso dagli altri. Non ho bisogno di chiudere gli occhi per fidarmi di te.*

[102] La versión correcta sería: *você é quem sabe*

[103] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[104] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[105] *Pelas*

[106] Puig había pensado incluir en esta parte el tango «Mano a mano» con su letra original, del que omitió las dos primeras estrofas que nosotros proponemos igualmente entre paréntesis. Al lado, la versión gardeliana cuando difiere del texto transcripto per el escritor:

(Rechiflao en mi tristeza
hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria
sólo una buena mujer.
Tu presencia de bacana
puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuente
y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie
como no podrás querer.

Se dio el juego del remanye
cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza
en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana
la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario
los tirás a la marchanta
como juega el gato maula
con el mísero ratón.)

Hoy tenés el mate lleno
de infelices ilusiones:
te engrupieron los otarios,
las amigas, el gavión.
La milonga entre magnates
con sus locas tentaciones,
donde triunfan y claudican
milongueras pretensiones
se te ha entrao muy adentro

en el pobre corazón.

Nada debo agradecerte,
mano a mano hemos quedado,
no me importa lo que has hecho,
lo que hacés, ni* lo que harás. *y*

Los favores recibidos
creo habértelos pagado
y si alguna deuda chica
sin querer se me ha olvidado,
en la cuenta del otario
que tenés, se la cargás.

Mientras tanto que tus triunfos,
pobres triunfos pasajeros,
sean una larga fila
de riquezas y placer,
que el bacán que te acamala
tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas
con cafishos milongueros,
y que digan los muchachos:
"es una buena mujer".

Y mañana cuando seas
descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas
en el pobre corazón,
si precisás una ayuda,
si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo
que ha de jugarse el pellejo
pa' ayudarte en lo que sea* , *pueda*
cuando llegue la ocasión.

Sucesivamente escribió un texto en portugués (con su correspondiente traducción en italiano) para ser cantado con la música de «Mano a mano» pero con un contenido totalmente diferente al del tango:

Pode ficar con seu troco,	Puoi rimanere col resto,
mesmo pobre e até faminto	anche povero e perfino affamato
vivo rico se me pedem	divento ricco se qualcuno mi chiede
uma palavra de amor,	una parola d'amore.
as paqueras e as carícias	I vezzi e le carezze
não coloco numa conta,	io non li metto sul conto,
minha contabilidade	la mia contabilità
não inclui promessa morta,	non include promesse morte,
e dos teus beijos traidores	e dei tuoi baci traditori
não peço nota fiscal.	non chiedo la ricevuta.
Não vou te pedir mais nada,	Non ti chiederò più niente
nem você pode fazê-lo,	né tu puoi chiedermelo,
não levo talão de cheques,	non porto con me «checkbook»
dos cheques do coração.	dei «checks» del cuore.
As ilusões perdidas,	Le illusioni perdute,
não me envergonho dizê-lo,	non mi fa vergogna ammetterlo,
abriram uma lixeira	aprirono ..... di immondezze
na minha alma singela,	nella mia anima sincera,
onde tem muita carniça	e lì c'è abbastanza carogna
come gosta aõ gairlão.	come piace agli avvoltoi.

En el texto exponemos la solución definitiva: música del tango «Por una cabeza» con una letra creada por Puig en italiano y en castellano (ver nota 108). No tenemos noticias de que la haya escrito también en portugués.

[107] Antes: *qualcuno che ti ama*
e che tu ami
perché, (...)

[108] De este texto, poseemos una traducción al castellano, escrita por el mismo Puig:

Si ganás un mango
y el laburo rinde,
no contés a nadie
donde lo guardás.
Hay que laburar
para amarrocar,
que un día de lluvia
un paragua hay que comprar.

Lo peor de todo
sería que lo sepa
alguien que te quiere
y que vos querés,
porque, mi querida,
vos ahí no prestarías
tus economías
cobrando interés.

El te pediría
todos tus ahorros,
vos se los darías
ni lo dudarías,
la guita es engorro.

La guita no sirve,
hasta que un mal día,
no tenés paraguas,
yo te lo decía
¡te vas a mojar!

S E G U N D O A T O

Pano preto. Música de revista francesa. 1935. Fanfarra e luxo.

APRESENTADORA — (*à moda das revista do Folies Bergères da época*) Queridos amigos, o Cassino de Montecarlo, excepcionalmente oferece nessa noite de Réveillon, um espetáculo único. Adeus 1934... e benvindo, o desconhecido, misterioso, promissor, 1935. Com as atrações máximas, bailarinas, acróbatas, e no final a maior estrela internacional da canção... o senhor do tango... Carlos Gardel!

A cortina vai se levantando. Por uma escada, bailarinas vão descendo e ao som da canção «C'è una chiesetta blu» , começam um ballet e vão fazendo um streap-tease, são seis moças, mas só cinco vestidas, vão trocando véus, etc., mas sempre fica uma nua. A luz se desloca do ballet e foca o camarim dos dois acompanhantes de Gardel: AURÉLIO e PEPE. Envelhecendo [109] cerca de 20 anos. Aparentam 45 anos. Estão vestidos de smoking, prontos para o espetáculo.

PEPE — (*acabando de ajustar o nó da gravata borboleta*) Cada vez ele chega mais tarde. Isto não é legal.

AURÉLIO — (*polindo os sapatos*) Lá na roleta não está. Sabe de uma coisa? O ano passado, nessa mesma data, ele também andava muito deprimido.

PEPE — Nessa data e em todas as datas. Eu acho errada a vida que ele leva.

AURÉLIO — Muita mulher, mas sempre acorda [110] sozinho no quarto do hotel.

PEPE — Estou preocupado. Um dia vai nos dar uma surpresa não boa...

EMPRESÁRIO — (*entrando*) Boa noite! E feliz ano novo!

AURÉLIO — Obrigado.

PEPE — Feliz ano novo, Monsieur Dupont.

EMPRESÁRIO — Cadê o nosso grande Carlos?

PEPE — (*apressado*) Está chegando. Falou que iria atrasar alguns minutos.

AURÉLIO — Isso mesmo.

EMPRESÁRIO — Rapazes, ele não está legal, isso me preocupa demais. As suas últimas canções são uma mais triste que a outra.

PEPE — São muitos anos viajando, fora de seu país.

EMPRESÁRIO — Vocês também estão longe mas não se afogam em saudade... como ele. Eu falo contra meus interesses de empresário. (*CARLOS chega, mas fica escutando atrás da porta*) Mas talvez seja bom para ele umas férias. Voltar para a Argentina. A mãe dele está bem?

PEPE — Tá ótima. Hoje recebi carta de minha mulher. Tá tudo em ordem.

AURÉLIO — (*ao EMPRESÁRIO*) Fique tranqüilo. Nós tomamos conta disso, também nós queremos voltar.

EMPRESÁRIO — Ótimo, e me chamem, por favor quando ele chegar. Conto com vocês, rapazes...

Sai. CARLOS vai entrar, mas recua quando ouve as vozes dos acompanhantes.

AURÉLIO — (*á PEPE*) Você não me falou nada que recebeu carta.

PEPE — É que na frente de Carlos não queria te dizer.

CARLOS, ainda sem entrar, se alarma.

Ele fica esquisito quando nós recebemos notícias de nossa família, da mulher, dos filhos. Fica de mau humor...

AURÉLIO — É verdade. Eu também às vezes não conto prá ele coisas... das minhas crianças... Eu não sabia bem por que fazia isso, de não mostrar para ele as fotos.

PEPE — (*tentando brincar*) Do neto, seu Matusalém!

AURÉLIO — (*retomando a seriedade*) Era por isso mesmo. Ele fica... sei lá... com ciúmes. [111]

CARLOS tosse para se anunciar. Entra fingindo euforia.

CARLOS — Tudo bem? É muito tarde.

PEPE — Nem tanto. Você já está vestido.

CARLOS — Alguma novidade?

AURÉLIO — Nenhuma. O salão está lotado. Cheio de caras com títulos. O Visconde de tal, o rei... da como é? Romênia... e já dei [112] recado prá você depois passar na mesa deles. E o Barão de Openheimer, seu amigo...

PEPE — Nada de Openheimer. O Marquês de ópio e morfina. Todo mundo sabe. Até eu que sou povinho.

CARLOS — É boa pessoa. Pelo menos comigo (*pega o violão e começa a afinar*).

AURÉLIO — E a condessa de Rosso-Pontina.

PEPE — Ou seja, nossa senhora da cocaína.

[113] CARLOS — La gente parla perché há la lingua in bocca. [114] Ha cattiva fama, ma io non la conosco neppure di vista, sarà un'esagerazione come in altri casi.

AURELIO — (*porgendogli una lettera*) Ti ha mandato una letterina profumata.

PEPE — Sicuramente la conosci ma non ti ricordi.

CARLOS — (*legge*) "Questa notte sarò presente, Buon Anno... Nadia"

PEPE — Nadia?

AURELIO — Sarà quella là?

CARLOS — Non ne ho conosciuta altra in vita mia. (*Con uno scatto*) Ho pensato sempre che se me la fossi incontrata le avrei voltato la schiena, ma non sarà così!

Aurelio, dammi una di quelle foto di famiglia.

AURELIO — Che foto?

CARLOS — L'ultima. O qualunque in cui tu non ci sia.

AURELIO — Non ti capisco.

CARLOS — Di quelle foto di laggiù, che non mi fai vedere, muoviti che non c'è tempo!

AURELIO — (*dandogliela*) Prendi...

EMPRESÁRIO — (*passando, ouve a voz de CARLOS, entra*) Meu amigo... e associado [115] com setenta e cinco por cento do lucro. Don Carlos Gardel!

CARLOS — Tudo bem?

EMPRESÁRIO — Tudo ótimo... com você aqui (*aos acompanhantes*) Rapazes, posso falar um momento com o artista?

AURÉLIO — E nós o que somos? Faxineiros?

PEPE — (*gozando*) Pega a vassoura, eu pego a pá. Vamos fazer o nosso serviço. Mas atenção, no nosso contrato fica claro que banheiros não limpamos! Isso não. Afinal temos nossos escrúpulos.

CARLOS — (*rindo*) Faça a sua faxina. Vai.

Os acompanhantes saem.

(*Ao EMPRESÁRIO*) Estou escutando. Pode falar.

EMPRESÁRIO — Aqui, no Cassino... me pediram... é claro de uma maneira muito delicada... que você... como vou te dizer... cante hoje o repertório mais alegre possível... você está entendendo? Assim dá animação e abrem-se muitas garrafas de champanhe...

CARLOS — Alguém está reclamando do repertório?

EMPRESÁRIO — Não, não. O pessoal adora tango, chora com o tango... mas numa noite de réveillon! Você está entendendo? Por isso... (*pega um envelopinho do bolso*) aí tem esse negócio. Da outra vez [116] ... você se lembra?

CARLOS — A outros já [117] tirou da depressão, não foi?

EMPRESÁRIO — Eu já sei que você não topa muito... mas às vezes o artista precisa, não é?

[118] CARLOS — Às vezes se precisa de um amigo... mas esse negócio, como você diz... depois fica exigindo, fica cobrando... Nada, estou falando bobagem.

EMPRESÁRIO — O pior é que custa mil francos o grama.

CARLOS — Eu não exigo nada de ninguém e não quero que ninguém exija de mim.

EMPRESÁRIO — Então esquece. (*Bota o envelope no bolso*).

CARLOS — Não, eu agradeço, me dá... o negócio. E gostei do embrulho, papel de seda com fita de Natal até. Essa é uma noite difícil prá mim.

O EMPRESÁRIO lhe dá o envelope.

EMPRESÁRIO — Mas o público adora você.

CARLOS — É depois do show, quando as luzes se apagam que... (*pára*)

EMPRESÁRIO — Nada! Você vai estar rodeado de amigos. Todos esses aristocratas adoram você.

CARLOS — Essa é a noite mais difícil do ano. Pelo menos para mim...

[119] (*Reagendo*) Ma non si preoccupi, questa notte stapperà molto campagne perché (*falso*) dimostrerò che un cantante di tango può essere felice anche cantando tristezze, sì, sono un vincitore e felice di esserlo, e contagierò con la mia allegria... chiunque mi si metta davanti.

Ouvem-se vozes e anúncios musicais do grande cantor Carlos Gardel. CARLOS passa rapidamente da depressão para um estado de ânimo alegre. Um sorriso. O camarim recua. Luz forte cai da [120] cima e ilumina o cantor no ângulo esquerdo do palco.

CARLOS — (*canta, com enorme energia e alegria de viver, picardia, verve*)

Corrientes tres-cuatro-ocho,
segundo piso, ascensor.
No hay porteros ni vecinos,
adentro cocktail y amor.
Pisito que puso Maple,
piano, estera y velador,
un telefón que contesta,
y una fonola [121] que llora,
viejos tangos de mi flor,
y un gato de porcelana,
pa' que no maúlle al amor.

Y todo a media luz,
que es un brujo el amor,
a media luz los besos,
a media luz los dos.

Y todo a media luz,
crepúsculo interior.
¡Qué suave terciopelo,
la media luz de amor!

Juncal doce veinticuatro,
telefoneá sin temor;
de tarde, té con masitas,

de noche, tango y cantar;
los domingos té danzante,
los lunes desolación,
hay de todo en la casita,
almohadones y divanes,
como en botica cocó,
alfombras que no hacen ruido
y mesa puesta al amor.

Y todo a media luz
que es un brujo el amor,
a media luz los besos,
a media luz los dos.

Y todo a media luz,
crepúsculo interior.
¡Qué suave terciopelo
la media luz de amor!

Durante os últimos versos entra uma mesa no ângulo direito do palco, o garçon conduz dois casais elegantes. Uma da mulheres é NÁDIA, a outra, ANYA. Estão esplendidamente vestidas, os anos têm sido bondosos com NÁDIA. Os homens muito distintos. CARLOS vai começar a repetição dos versos de «A media luz» , quando descobre NÁDIA. Faz sinal para parar a música. [122]

CARLOS — E adesso che tutti cantino insieme a me, ma prima una voce del pubblico che conosco, ed è bella, vi insegnerà le parole. Signora Contessa...

CARLOS — fa segno all'orchestra che riprende «A media luz» con più entusiasmo che mai. NADIA comincia a cantare da seduta, CARLOS le tende subito la mano e la porta al centro della pista. Prima NADIA completa la melodia e poi cantano in duetto, il pubblico applaude, NADIA ritorna al posto e lui riceve applausi, l'applauso diventa fantasmatico, entrano le pareti della stanza di albergo, CARLOS canta «Volvió una noche» con profonda amarezza.

CARLOS — (*cantando*)

Volvió una noche, no la esperaba,
había en su rostro tanta ansiedad
que tuve pena de recordarle
su felonía y su crueldad.

Me dijo humilde: "Si me perdonas

el tiempo viejo otra vez vendrá.
La primavera de [123] nuestra vida,
verás que todo nos sonreirá."

Mentira, mentira, yo quise decirle,
Las horas [124] que pasan ya no vuelven más
y así mi cariño al tuyo enlazado
es como [125] un fantasma del viejo pasado,
que ya no se puede resucitar.

Callé mi amargura y tuve piedad,
sus ojos azules muy grandes se abrieron,
mi pena inaudita pronto comprendieron
y con una mueca de mujer vencida
me dijo: "Es la vida" y no la vi más.

CARLOS (*cantando*)

Se fue en silencio, sin un reproche,
busqué un espejo y me quise mirar,

CARLOS vai se olhar no espelho do seu quarto.

(*falando*)

procurei um espelho e quis me olhar
havia em minha testa tantos invernos,
que também ela teve piedade.

CARLOS fica se olhando no espelho, profundamente abatido, tira do bolso do smoking o envelopinho, olha para ele, vai abri-lo quando alguém bate na porta. CARLOS esconde o envelope debaixo de um enfeite, abre a porta.

CARLOS — Você...

NÁDIA — está vestida como no Cassino. Soirée de lamé até os pés. Manteaux de pele.

NÁDIA — Se lembra de mim?

CARLOS — O sobrenome nunca soube.

NÁDIA — Não me faz entrar?

[126] CARLOS — Ma certo. E' che ho appena parlato al telefono con la mia famiglia, da

Buenos Aires. E sono ancora emozionato.

NADIA Tua madre?

CARLOS Sì, e anche mia moglie e miei due figli.

NADIA Non lo sapevo... mi fa piacere!

CARLOS Ti chiedo soltanto una cosa: non lo dire a nessuno. Faccio finta di essere scapolo per conservare il fascino... [antes: *un mistero*] del seduttore. Eccoli (*mostra la foto di AURELIO*).

NADIA Come si chiamano?

CARLOS Hum... Non ti dico di più, puoi essere una giornalista mascherata. Ah Nadia, ho avuto molta fortuna nella vita, sono un comune padre di famiglia, e felice, ma questo non si dice al pubblico.

NADIA Come mi fa piacere, Carlos. Per me invece le cose sono andate in modo ben diverso.

CARLOS Contessa... e con quei gioielli. E che vive a Montecarlo.

NADIA Viaggio molto, ma la mia casa è qui. Non mi sono sposata con un miliardario, come dicono. Ho avuto fortuna con gli affari, nient'altro.

CARLOS Valparaíso.

NADIA Ma è una storia noiosa. Solo di cifre e buoni investimenti.

CARLOS E quel conte?

NADIA È già sparito dalla mia vita. Mi ha lasciato il titolo e qualche cattiva abitudine. Vuoi sapere una cosa: la tua gloria non mi ha sorpresa, l'ho sempre sperata.

CARLOS Davvero?

NADIA Sì, se avevi il successo scolpito in fronte.

CARLOS Adesso ci vedo altre cose scolpite.

NADIA Tu non credevi solo nella tua musica, ma anche nella gente. Amavi la gente.

CARLOS Grazie... Ma raccontami di te.

NADIA Non so se hai capito quello che ti ho detto: la gente si è resa conto che la amavi, per questo a sua volta... ti ama.

CARLOS (*brusco*) Ti ho chiesto che mi raccontassi di te.

NADIA Ricominciamo a bisticciare?

CARLOS Scusami.

NADIA È che non voglio annoiarti con il racconto... di un fallimento. Questa notte parliamo... della tua bella famiglia. Fammeli vedere di nuovo... (*prende la foto*) sono così biondi, non ti assomigliano molto. Avevi capelli più chiari da bambino?

CARLOS Credo di no.

NADIA Carlos, ricordi quel tango pieno di consigli? Io ti ho dato retta, ma non mi è andata bene. Come faceva?

CARLOS "Se guadagni un soldo e il lavoro rende, non raccontare a nessuno dove lo nascondi. Bisogna lavorare per ammucchiare, perché in un giorno di pioggia ti dovrai fare l'ombrello".

NADIA Io avrei avuto bisogno di un altro consiglio: (*cantando*) "Se guadagni un

soldo e il lavoro rende, dì a un amico (*indica CARLOS*) dove lo nascondi, in un momento di fretta la combinazione della cassaforte te la puoi scordare". E come continuava?

CARLOS (*parlando*) "Il peggio sarebbe che lo venisse a sapere qualcuno che tu ami [127], perché mia cara in quel caso non potresti prestargli le tue economie con gli interessi".

NADIA (*parlando*) E se ti scordi la combinazione? (*Cantando*) "La cosa migliore sarebbe che lo venisse a sapere qualcuno che ti ama e che tu ami, perché mio caro in quel caso ricupereresti le economie che ti meriti".

CARLOS (*parlando*) "La grana non serve, finché un brutto giorno non hai l'ombrello, te lo dicevo, e si mette a piovere!"

NADIA (*cantando*) "Lei ti direbbe che ha perso l'ombrello, e ne aveva bisogno perché pioveva più tristezza che acqua. Pioveva tristezza, si è aperto il tuo ombrello, è tornato l'amico, è qui con me, ha smesso di piovere!" (*Ripete la canzone intera*)

Se guadagni un soldo
e il lavoro rende,
dì a un amico
dove lo nascondi,
in un momento di fretta
la combinazione
della cassaforte
te la puoi scordare.

(*Parlando*) E se ti scordi la combinazione?

(*Cantando*)

La cosa migliore
sarebbe che lo venisse a sapere
qualcuno che ti ama
e che tu ami,
perché mio caro
in quel caso ricupereresti
le economie
che ti meriti.

Lei ti direbbe
che ha perso l'ombrello
e ne aveva bisogno
perché pioveva
più tristezza che acqua...

Pioveva tristezza,

si è aperto il tuo ombrello,

è tornato l'amico,

è qui con me,

ha smesso di piovere! [128]

CARLOS Mi dispiace che il consiglio non abbia funzionato. L'intenzione era buona.

As luzes do amanhecer entram pela sacada.

CARLOS Está clareando.

NÁDIA É a primeira luz do ano 35.

CARLOS Você está passando mal...

NÁDIA É só um momento.

CARLOS Tem as mãos congeladas... e molhadas...

NÁDIA É que... estou acostumada com muita pílula... e remédios de todo tipo... e eu hoje deixei... por causa do réveillon...

CARLOS Remédios de todo tipo. Eu conheço bem do que me fala.

NÁDIA Tenho que voltar logo. Não vou te negar nada.

CARLOS Precisa mesmo disso?

[129] NÁDIA Preciso.

CARLOS Espera aí, eu tenho algo que pode te ajudar... a encher o vazio (*dá-lhe o envelope*).

NÁDIA (*pegando*) Obrigada... Carlos, eu estou te decepcionando, não é?

CARLOS Eu já disse, Nádia: eu não espero nada de ninguém.

NÁDIA Carlos, há vinte anos eu já te pedi um favor, será que você não intende[130] que agora estou te pedindo a mesma coisa?

CARLOS Eu posso te fazer esse favor sim, afinal só custa mil francos o grama.

NÁDIA Feliz ano novo, Carlos (*dá-lhe um beijo no rosto*).

CARLOS Feliz ano novo.

Abraça NÁDIA fortemente. Se separam. Ela sai. Ele vai até a sacada. A luz aumenta. Alguns compassos de «El día que me quieras» .

Ensaio no Cassino. Rapazes e moças com roupa de ensaio dançam «Ma le gambe» , fox-trote italizano, exemplo de jazz europizado. [131]

DIRETOR DO BALLET Ok, por enquanto basta. Depois do café, ensaio com vestuário.

BAILARINO Não acho que é demais num dia de ano novo?

BAILARINA I — O vestuário amanhã, cara [132] . Seja bonzinho.

DIRETOR — Nada disso. Ainda falta melhorar muita coisa... E olha quem está chegando.

Aparece o EMPRESÁRIO.

BAILARINA II — Deus Nosso Senhor em pessoa.

EMPRESÁRIO — (*ao DIRETOR*) Você viu Carlos?

Cai uma luz sobre CARLOS que estava sentado em uma cadeira, no escuro.

CARLOS — (*tem ar pensativo*) Estou aqui.

EMPRESÁRIO — Aí na escuridão? O que você está tramando?

[133] CARLOS — Alle sette di sera parte il treno per Parigi e da qui alle sette (*ironico*) devo inventare il numero principale della rivista. Ci manca una canzone più... più...

EMPRESARIO — Più triste no!

CARLOS — Tutt'altro... voglio qualcosa... di diverso.

EMPRESARIO — *(entusiasta*) Di allegro.

CARLOS — Non so, allegro o meno, ma diverso da quello che ho fatto.

Entra NADIA, insicura.

NADIA — Posso interrompere un momento?

CARLOS — Tu? Che piacere vederti.

EMPRESARIO — Buona sera, signora. (*A CARLOS, allontanandosi*). Continuiamo dopo.

NADIA — Buona sera.

CARLOS — Stiamo preparando una rivista nuova per Parigi, una stagione corta.

Passano delle coriste.

NADIA — Volevo soltanto restituirti una cosa... e ringraziarti. (*Gli porge la busta con la droga*).

CARLOS — (*non la prende*) Quel veleno è tutto tuo. (*Con humor*) Se arriva la polizia sarai l'unica responsabile.

NADIA — (*buttando il pachetto in un cestino della spazzatura*) Senza complice il delitto non mi diverte.

Una delle coriste che passano si porta via allegramente la busta.

Continua

Note

[109] La versión correcta sería: *Envelhecidos*

[110] *acaba*

[111] | Añade: *Perché quel vuoto lui ce l'ha, nella sua vita.* |

[112] La versión correcta sería: *deu*

[113] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[114] Decía: *Nem tanto. As pessoas falam porque não tém coisa a fazer.*

[115] La versión correcta sería: *sócio*

[116] | *Che le avevo detto* |

[117] *Da outra vez me tirou* (...)

[118] Esta próxima parte fue redactada dos veces por Manuel Puig. En la página transcribimos la definitiva y aquí, en nota, la primera:

CARLOS Ás vezes se precisa de um amigo... mas negócio, como você diz... Nada, estou falando bobagem.

EMPRESÁRIO O amigo depois fica exigindo...

CARLOS É uma amizade difícil. Eu só quero amigos que não exijam muito. Não quero uma amizade que vire escravidão.

EMPRESÁRIO Então esquece. (*Bota o envelope no bolso*).

CARLOS Não, eu agradeço, me dá... o negócio. Essa é uma noite difícil prá mim.

[119] Sigue a continuación un agregado en italiano escrito por Puig.

[120] La versión correcta sería: *de*

[121] Originalmente: *vitrola* corregido por el mismo Puig con *fonola*.

[122] Añadía: *Começa outro tango, muito mais dramático.*

[123] En la versión gardeliana: *es*

[124] En la versión gardeliana:*olas*

[125] En la versión gardeliana: *sólo*

[126] Esta próxima parte hasta la réplica de CARLOS *Está clareando*, fue escrita tres veces por Manuel Puig. En la página transcribimos la redacción definitiva en italiano y aquí, en nota, la primera y la segunda en portugués:

CARLOS Desculpe. Entre. É que a surpresa foi muito grande.

NÁDIA Há vinte anos que você não me vê. Mas eu já te vi. Cantando em Nova York [la versión correcta sería: *Iorque*], Paris, em Buenos Aires mesmo.

CARLOS E nunca veio me dar un aló.

NÁDIA Eu não tinha coragem... Mas nesta noite de fim de ano... com todo mundo fazendo loucuras, até você. Não foi?

CARLOS (*interrompendo*) Você está linda.

NÁDIA Obrigada.

CARLOS Senta aqui. Me conta, onde está morando?

NÁDIA Viajo muito. Mas minha casa é aqui mesmo, em Montecarlo. Não me casei com um milionário, como alguns dizem. Só tive foi sorte nos negócios.

CARLOS Valparaíso.

NÁDIA Mas é uma história chata. Só de cifras, bons investimentos, só. De você, porém, eu sei tudo. Tenho seguido sua carreira desde que começou a gravar discos. A tua glória não me surpreendeu. Eu sempre soube disso.

CARLOS É mesmo?

NÁDIA Sim. Você tinha o sucesso escrito na testa.

CARLOS Fala seriamente?

NÁDIA Você era, e continua sendo, alguém que dá certo em tudo. Porque tem talento... e a outra coisa.

CARLOS Que outra coisa?

NÁDIA É difícil explicar. Você não somente acreditava na sua música... e a amava. Você acreditava nas pessoas, amava elas. [La versión correcta sería: *as amava*]

CARLOS É isso que achava de mim?

NÁDIA E pelas suas últimas músicas, eu sinto que você sempre ficou assim, no fundo... apesar do sucesso... além de toda a vaidade.

CARLOS Nádia... Posso chamá-la assim?

NÁDIA Por favor...

CARLOS Nádia... você falou que eu acreditava nas pessoas... o que quer dizer com isso? Porque eu... não acredito em ninguém. Pelo menos agora.

NÁDIA Eu quero dizer que você esperava o melhor das pessoas.

CARLOS Agora não é assim. Não espero nada de ninguém.

NÁDIA No fundo, não é verdade.

CARLOS Tomara. Não quero te decepcionar. Mas eu não sou essa pessoa que você imagina. De novo você está se enganando... como na murada do navio.

NÁDIA Por quê?

CARLOS A minha vida mudou muito, faz muitos anos. A minha vida é... vazia. Não há nada, que me importe de verdade. Não há dor, mas tampouco alegria.

NÁDIA Eu tenho a prova em contrário. [La versión correcta sería: *Eu tenho prova em contrário.*]

CARLOS E qual é?

NÁDIA As suas músicas, destes anos são muito mais tristes, é verdade..., mas estão cheias de afeto pelas coisas, de saudade por algo que perdeu... mas que

pode ser achado de novo.

CARLOS É tudo da sua cabeça. Olha, na Argentina nem volto quase... lá tem minha mãe, e...

NÁDIA Você gostava muito de seu país.

CARLOS Mas me decepcionei. Lá tem exploração... tem miséria... como no mundo velho. Não foi o novo mundo que eu esperava.

NÁDIA começa a tremer, passando mal. Mas procura dissimular.

NÁDIA Bem, outro dia continuamos o papo.

La segunda redacción:

CARLOS Desculpe. Entre. É que a surpresa foi muito grande.

NÁDIA Há vinte anos que você não me vê. Mas eu já te vi. Cantando em Nova York [la versión correcta sería: *Iorque*], Paris, em Buenos Aires mesmo.

CARLOS E nunca veio me dar un aló.

NÁDIA Eu não tinha coragem... Mas nesta noite de fim de ano... com todo mundo fazendo loucuras, até você. Não foi?

CARLOS (*interrompendo*) Você está linda.

NÁDIA Obrigada.

CARLOS ...

NÁDIA Nunca vi um quarto de hotel como esse. Quadros de mestres nas paredes. Dufy, Bracque, Matisse...

CARLOS São da minha coleção particular.

NÁDIA Sempre os leva com você?

CARLOS Prá me fazerem companhia. Mas muitas vezes essas paredes prá mim parecem estar cobertas com um pano preto. Senta aqui. Me conta, onde está morando?

NÁDIA Viajo muito. Mas minha casa é aqui mesmo, em Montecarlo. Não me casei com um milionário, como alguns dizem. Só tive foi sorte nos negócios.

CARLOS Valparaíso.

NÁDIA Mas é uma história chata. Só de cifras, bons investimentos, só. Mas de você eu sei tudo. A tua glória não me surpreendeu. Eu sempre soube disso.

CARLOS É mesmo?

NÁDIA Sim. Você tinha o sucesso gravado na testa.

CARLOS Agora eu vejo outras coisas gravadas aí.

NÁDIA Você não somente acreditava na sua música, acreditava nas pessoas, amava as pessoas.

CARLOS Nádia... Posso chamá-la assim?

NÁDIA Por favor...

CARLOS Agora não é assim. Não espero nada de ninguém. Não quero te decepcionar. Mas eu não sou essa pessoa que você imagina. De novo você está se enganando... como na murada do navio.

NÁDIA Por quê?

CARLOS A minha vida mudou muito, faz muitos anos. A minha vida é... só um vazio. Não há nada, que me importe de verdade. Não há dor, mas tampouco alegria.

NÁDIA Eu tenho a prova em contrário.

CARLOS E qual é?

NÁDIA As suas músicas, destes anos são muito mais tristes, é verdade..., mas estão cheias de afeto pelas coisas, de saudade por algo que perdeu... mas que pode ser achado de novo.

CARLOS É tudo da sua cabeça. Olha, na Argentina nem volto quase... lá tem minha mãe, e...

NÁDIA Você gostava muito de seu país.

CARLOS Mas me decepcionei. Lá tem exploração... tem miséria... como no mundo velho. Não foi o novo mundo que eu esperava.

NÁDIA começa a tremer, passando mal. Mas procura dissimular.

NÁDIA Bem, outro dia continuamos o papo.

[127] *ti ama*

[128] De este texto, poseemos una traducción al castellano escrita por Puig:

Si ganás un mango
y el laburo rinde
contale a un amigo
donde lo guardás,
en un apurón
la combinación
de la caja fuerte
se te puede olvidar.

(Parlando) ¿Y si se me
olvida la combinación?
(Cantando) Lo mejor de todo
sería que lo sepa

alguien que te quiere
y que vos querés,
porque mi querido
vos ahí recuperarías
las economías
que te merecés.

Ella te diría
que perdió el paragua
y falta le hacía
porque ya llovía
tristeza más que agua...

Llovía tristeza
se abrió tu paraguas
regresó mi amigo
está aquí conmigo
¡paró de llover!

[129] De esta próxima breve parte hasta la réplica de NÁDIA *Feliz ano novo, Carlos* (...), poseemos dos redacciones. La definitiva sobre la página y la primera aquí, en nota:

NÁDIA Preciso. Mas não estou te decepcionando, não é? Você nunca esperou nada bom de mim.

CARLOS Pelo contrário, não vê? Aí vai se contradizer...

NÁDIA (*tremendo muito*) É possível.

CARLOS Espera aí, eu tenho algo que pode te ajudar. (*Dá-lhe o envelope*).

NÁDIA *(pegando*) Obrigada... Eu já vou...

CARLOS Mas em outro momento, sim, falaremos... Porque eu... sim, esperei alguma coisa de você...

[130] La versión correcta sería: *entende*

[131] Las versiones correctas serían: *italiano* y *europeizado*

[132] La versión correcta sería: *caro*

[133] De la próxima parte hasta la réplica de NÁDIA *Carlos, você julga mal as pessoas* (...), poseemos dos redacciones. Como siempre, sobre la página la definitiva y aquí, en nota, la primera:

CARLOS Sinto que nessa revista está faltando algo...

EMPRESÁRIO Mudanças... a essa hora?

CARLOS Está faltando uma canção... mais... mais...

EMPRESÁRIO Mais triste, não!

CARLOS Pelo contrário... quero uma coisa... diferente.

EMPRESÁRIO (*animado*) Alegre...

CARLOS Não sei... alegre ou não, mas diferente do que já tenho feito.

Entra NÁDIA, insegura, com roupas de passeio.

NÁDIA Posso interromper um momento?

CARLOS (*contente*) Você! Que bom te ver...

EMPRESÁRIO Boa tarde, senhora (*se afastando e dirigindo-a a CARLOS*). Depois continuamos.

NÁDIA Boa tarde...

CARLOS Estamos preparando uma nova revista para Paris... uma temporada curta.

NÁDIA Só queria te devolver uma coisa... e te agradecer... (*abre a bolsa e tira e envelope*).

Pessoal da revista espia a cena [Añadido posteriormente a mano].

CARLOS (*com humor*) Atenção que ninguém veja. Fica você com o veneno. Se a polícia chegar só você é a responsável.

NÁDIA (*jogando o envelope fora numa lixeira*) Sem cúmplice o delito não tem graça.

Alguém do elenco pega o envelope sem ser visto. [Añadido posteriormente a mano].

CARLOS Falando sério, não tinha porque devolver aquilo. E além disso embrulhado do mesmo jeito.

NÁDIA Era o mesmo envelope. Não abri.

Apenas num canto do cenário. CARLOS e NÁDIA sentam-se.

CARLOS Pensei que você estava precisando disso.

NÁDIA Quando cheguei em casa, comecei a pensar em nosso encontro... e em tantas coisas... e peguei no sono. Acordei bem melhor.

CARLOS Que bom...

NÁDIA É a primeira vez que consigo me controlar... em muito tempo...

CARLOS Eu sei, que o esforço é grande.

CARLOS — Sul serio, non era il caso che lo restituissi, e poi legato con un nastro natalizio.

NADIA — Era la stessa busta. Non l'ho aperta.

CARLOS — Ho pensato che ne avessi bisogno.

NADIA — Quando sono arrivata a casa, ho cominciato a pensare al nostro incontro, e a tante altre cose... e mi sono addormentata. Mi sono svegliata meglio.

CARLOS — Bene.

NADIA — È la prima volta che riesco a controllarmi, da molto tempo.

CARLOS — Dev'essere stato un grande sforzo.

[134] NÁDIA — Carlos, você julga mal as pessoas que têm muita dependéncia... em alguma coisa?

CARLOS — Vamos falar claramente. Eu acho que a droga não é nem boa nem ruin [135] ... O importante é você saber o que está querendo sustituir [136] com isso. Talvez você não quer admitir que precisa de um afeto mas [137] forte na sua vida, e não tem. Pelo menos esse é meu caso.

NÁDIA — É que nem sempre é facil achar uma pessoa querida. E o vazio doe.

CARLOS — Nádia, como eu era vinte anos atrás? Eu já esquecí.

NÁDIA — Você continua o mesmo, alguém que faz um favor a quem precisa.

CARLOS — Non è vero. Sono cambiato, e molto.

MAESTRO DI DANZA — (*entrando*) Signor Gardel, mi scusi ma Lei mi ha promesso di dirigere la scena del tango ballato e...

CARLOS — (*seccamente*) Ne parliamo dopo, Paul.

MAESTRO DI DANZA — È che stiamo quasi per debuttare.

NADIA — Ma che bello sarebbe, un tango autentico, non quelle fantasie che fanno al cinema.

CARLOS — (*seccamente al MAESTRO DI DANZA*) Se non c'è tempo si taglia, e basta.

MAESTRO DI DANZA — (*supplicante*) Ma Lei lo ha promesso all'impresario... e a me.

CARLOS — Però non me lo ricordo più, questa è la verità, neanche un passo.

NADIA — Io sì che mi ricordo, e anche tu!

MAESTRO DI DANZA — (*ai suoi assistenti*) Mettete quel disco, subito!

Suona la musica di uno dei tanghi già ascoltati; CARLOS e NADIA ballano, è uno schianto, si aggiungono altre coppie, si arriva a un parossismo di passi, quindi poco a poco le coppie spariscono, rimangono CARLOS e NADIA soli, in una luce irreale.

CARLOS — Nadia, com'ero io vent'anni fa? Forse se mi raccontassi tutto di quel cantante che stava cominciando io mi ricorderei e il tempo non sarebbe passato.

NADIA — Per me sei sempre lo stesso.

CARLOS Io non sono la persona che tu pensi, ti stai sbagliando di nuovo, come sulla sponda della nave.

NADIA Non lo credo.

CARLOS La mia vita è cambiata molto, è solo un vuoto. La storia della famiglia, scusami, è stata una menzogna, per farti dispetto. Nel mio mondo non c'è nulla di cui mi importi davvero. Non c'è dolore ma nemmeno allegria.

NADIA Io ho la prova del contrario.

CARLOS Quale?

NADIA Le ultime musiche sono più tristi, è vero... però sono piene di nostalgia per qualcosa che hai perduto e che puoi trovare nuovamente.

CARLOS È solo una tua immaginazione. Guarda, in Argentina non vado quasi più. Lì c'è mia madre. Però...

NADIA Amavi molto il tuo paese.

CARLOS Sì, però mi ha deluso. C'è sfruttamento, e miseria, come nel vecchio mondo. Non è il nuovo mondo che io speravo.

NADIA E io Carlos, come ero io?

CARLOS Io oggi ti vedo uguale, ma ancora più bella.

NADIA Vedi, anche tu ti sbagli. L'unica cosa che so è che ho cercato di essere libera, prima ci sono state le persecuzioni, poi quella professione che mi hanno insegnato. Infine quando ho avuto potere... ho comprato il vuoto, avvolto in carte patinate.

CARLOS (*la bacia*) Sai una cosa? Non c'è tempo per pensare alle cause perse. (*Ride*). Sono le sei di sera e alle sette parte il mio treno, da adesso alle sette devo comporre una canzone nuova.

NADIA Hai già insegnato loro il tango, cos'altro vogliono?

CARLOS È che mi piacerebbe scrivere qualcosa di più allegro.

NADIA Non ti preoccupare, ti verrà in mente, sul treno. Ma raccontami, quando torni a Buenos Aires?

CARLOS Não sei. Depois de Paris tenho uma tournée. Caracas, Bogotá, Medellin e depois as ilhas do Caribe.

NÁDIA Quando você chegar nas ilhas, eu vou estar lá, esperando por você. Mas bem escondida na platéia, você nem vai saber que eu estou lá.

CARLOS Nádia, eu vou te descobrir nessa platéia. E vou convocar todos os maraqueiros e tamborileiros prá me acompanharem quando eu cantar para você.

NÁDIA Aceito. O que vai cantar para mim?

CARLOS Não sei. Acho que tango não vai dar.

NÁDIA Lá, terá que ser rumba.

CARLOS Mas não sei nenhuma.

NÁDIA Inventa uma.

CARLOS Não dá. Eu só sei compor tangos.

NÁDIA Espera. Como é o ritmo da rumba?

CARLOS (*tocando com as mãos nos braços de sua cadeira*) Para-pam-pam param-pam-pam.

NÁDIA Vejo um navio... que não tem porto, como um coração que sofre...

CARLOS Pelas rotas da ilusão.

NÁDIA Mas as tormentas acabam, e uma estrela conduz o navio.

CARLOS

Meu coração, navío sem porto
pelas rotas da ilusão,
encontrou ao final do deserto
a estrela azul dum velho amor.

O cenário vai se transformando. Os bailarinos e bailarinas, em roupas do Caribe vão entrando e mudando as roupas de NÁDIA e CARLOS. Ele fica de casaco branco, boné de capitão, tipo dono de iate e NÁDIA de rumbeira clássica.

NÁDIA (*cantando*)

Por tus ojos negros
que en una tarde lloraron
y que se iluminaron
hoy te vuelvo a cantar.

CARLOS

De lejanos cielos
todo un rosario de estrellas
siguieron por las huellas
de hondo penar.

NÁDIA e CARLOS

Y ahora ante tu imagen
usó mi desventura
la lírica aventura
de mi peregrinar.

O número tropical fica mais e mais animado. NÁDIA dança a rumba com graça e humor.

CARLOS (*canta*)

Mi corazón barco sin puerto
por todas las rutas de ilusión
encontró al fin de su desierto
la estrella azul de un viejo amor.

CARLOS e NÁDIA (*cantam*)

Por tus ojos negros,

que una tarde lloraron,
y que se iluminaron
hoy te vuelvo a cantar.

O número tropical acaba na maior euforia dos participantes, NÁDIA e CARLOS se abraçam.

[138] Convés de 1ª classe de um navio.

OFICIAL (*no telefone*) Aqui é convés 5 falando. Pode completar a comunicação senhora [139] Nádia Blumen. E depois ligue o rádio de Nova Yorke [140], por favor. (*Coloca o telefone no gancho, escuta-se jazz do rádio*)

CAMAREIRA (*aparecendo*) Oficial, a senhora do camarote 17 deseja saber se...

OFICIAL (*interrompendo*) Logo está pronta. (*Sedutor*) E amanhã a noite poderemos dançar em terra firme.

CAMAREIRA Isso é que é progresso, falar por telefone de um navio. E ouvir o rádio.

OFICIAL Eu não conheço Nova Yorke [141] , será que me ensenaria alguma coisa amanhã à noite?

CAMAREIRA O senhor conhece sim, já vi o senhor naquela boîte chic do Harlem, com a milhonária gordinha da viagem anterior.

OFICIAL O que quer dizer que gostamos dos mesmos lugares, amanhã a noite, então?

CAMAREIRA Pode ser. É que talvez me espere alguém no cais. Mas na pior das hipótesis [142] o senhor pode me acompanhar no [143] Harlem. Só que eu não pago a conta como a gordinha.

Soa a telefone.

OFICIAL Aqui convés 5. Sim, a senhora Nádia. (*Á CAMAREIRA*) Pode chamar.

NÁDIA (*entrando*) Aqui estou...

OFICIAL É ligação especial, não podem falar duas pessoas ao mesmo tempo.

NÁDIA (*pegando o telefone*) Obrigada, Oficial, já conheço o sistema. Obrigada... Alô... Aniuska? Sim... chegarei amanhã...// Não... Carlos está na Colômbia...// Ontem ele cantava em Medellin, hoje não sei se já chegou nas ilhas// Sim... eu vou prá lá... Não Aniuska, pego logo um outro navio...// Mas, pelo menos algumas horas vamos ter prá conversar. Não seja má... não me cobre...// Por que tanta pressa? Porque quero logo, logo estar com ele!...// Sim, tudo está indo muito bem... Ele termina a tournée nas ilhas e depois vamos juntos para Buenos Aires. Ele quer voltar... prá casa.// [144] (*Faz sinal à CAMAREIRA para sair. Ela está obviamente escutando a conversa. À CAMAREIRA*) Vai respirar um pouco do ar do mar.

CAMAREIRA sai. Voltando ao telefone.

Desculpe... Aniuska... você acha que vai dar certo? Ele tem muitas esperanças... e eu também...// Bom, um beijo... até amanhã.

Mínima música no rádio. NÁDIA começa a arrumar um pouco as roupas nos baús, visivelmente alegre, muito contente. A música interrompe-se.

NO RÁDIO — Interrompemos essa transmissão para dar uma notícia triste. Hoje de madrugada explodiu o avião que levava o célebre cantor de tangos Carlos Gardel. A tragédia aconteceu quando a aparelho decolava do aeroporto de Medellin, na Colômbia. Carlos Gardel viajava com seus músicos acompanhantes, todos mortos no acidente. Mortos também os pilotos e o pessoal de bordo...

NÁDIA — fica paralizada. O som do rádio vai se tornando irreal, a voz paulatinamente se apagando. O cenário da cabine deixa passar uma luz irreal. No palco vai se abrindo um grande espaço. Começa a se escutar muito ao longe a música de «Arrabal amargo». Aparecem, pelo lado direito, as PROSTITUTAS amigas de NÁDIA com as roupas já vistas de 1915. NÁDIA ainda paralizada no lado esquerdo, perto do telefone, olhando à altura de seu nariz em direção ao público. As PROSTITUTAS chamam uma à outra para assinalar que lá no fundo, do lado esquerdo está aparecendo CARLOS, com as roupas de 1915, cantando muito baixo, vem se aproximando.

CARLOS — (*em aparição, cantando*)

Uma lágrima acanhada
caindo pelo vidro
da janela embaçada,
(*avançando lentamente*)
deixou ver a silueta
pela rua enevoada
duma garota tão linda
que parecia desenhada,
uma lembrança de infância
que sempre vai voltar,
jamais vai se apagar.

NÁDIA olha finalmente em direção á CARLOS. Ele se detém. A música pára.

PROSTITUTA I — Nádia, deixa ele cantar mais, aqui todas gostamos.

PROSTITUTA II — É que ela não quer escutar o tango da moça abandonada.

PROSTITUTA III — Sabe o qué? A Nádia falou que a moça não mora aqui...

PROSTITUTA I — É que Nádia não se lembra. Mas ele sim, não é? Oh, Carlos, se lembra, você

ainda era criança...

PROSTITUTA II (*continuando*) ...quando um dia a mocinha mais bonita do bairro sumiu...

PROSTITUTA V Falavam que tinha se acabado mal.

PROSTITUTA I (*a CARLOS*) Você cresceu, mas nunca esqueceu aquilo.

NÁDIA, finalmente entrando na situação irreal.

NÁDIA De quem é essa música?

PROSTITUTA V Desse rapaz mesmo.

NÁDIA Mesmo?

PROSTITUTA V Ele fala com tristeza de seu bairro, mas ao mesmo tempo...

NÁDIA ...com carinho.

PROSTITUTA II Vem prá casa, já é noite... cai a escuridão...

Aproxima-se de NÁDIA, pegando-a pela mão.

NÁDIA Pára aí que vou me encher de saudade.

CARLOS Do momento que vi você, esperei poder falar com você... sozinhos...

NÁDIA E de que quer falar?

CARLOS Você é ela... Eu fiz uma canção prá você. [145]

As PROSTITUTAS em coro começam a cantar os lábios bem fechados.

NÁDIA E por que me dedica uma canção? [146]

CARLOS (*cantando muito suavemente*)

Vem prá casa... já é noite
cai a escuridão...

Continua cantando, as mulheres aos poucos, em coro vão se unindo a ele, acabando a primeira parte da música, que vai diminuindo de volume.

Naquela terra onde mora o girassol
belas mocinhas vão prá campo [147] ao despertar,
e a luz do sol é refletida por seus corpos
como se fossem outras flores a cortar.

Durante o dia o sol promete se casar
com a mocinha bela como o girassol
mas o sol vai embora, jamais não namora,
transformando em sombras os campos do Czar.

Vem prá casa... já é noite,
cai a escuridão...

Campos como gargantas de lobo,
sem caminho velho o [148] novo
prá trazer de volta ao lar.
As nuvens pretas escondendo a luz da lua,
sul e norte, não há mais rua
não há mais como voltar.

Esse lamento que vai voando voando,
e tristeza vai deixando
no seu noturno vagar,
de madrugada desce nos cafés do porto
e se desfaz na névoa morto
do cansaço de chorar.

Volta o dia... tudo acorda,
vem a luz do sol...

Mas hoje falta a mais bonita do lugar,
é procurada mas ninguém consegue achar,
só nas caravanas,
das velhas ciganas,
dizem até hoje que ela vai voltar. [149]

NÁDIA (*às companheiras*) Era bonito o campo, mesmo se a recordação é triste.

PROSTITUTA V Mas a lembrança dele não vai ser triste.

NÁDIA Por qué? Quero saber.

PROSTITUTA II Ninguém vai se esquecer dele.

[150] PROSTITUTA V (*à NÁDIA*) Porque ele só tinha olhos para as coisas boas, as outras ele não via.

NÁDIA E ele? Ele está feliz? Eu quero saber.

CARLOS Se lembra da mocinha do meu bairro? Ela voltou.

NÁDIA Prá onde ela voltou?

CARLOS Prá casa.

PROSTITUTA I Qualquer lugar onde tinha alguém que gostou da gente e não queria nós deixar partir. Alguém que gostou da gente assim como a gente era.

PROSTITUTA II, III e IV (*cantando muito suavemente tomam as mãos de Carlos e o conduzem para a escuridão, no fundo do palco*)

Vem prá casa... já é noite...

cai a escuridão...

Continuan a canção até se apagar totalmente. Fica somente o cenário da cabine. Volta a iluminação realista. NÁDIA está de novo em sua posição inicial, ao lado do telefone.

CAMAREIRA (*entrando*) Dá licença... é que tenho que fechar os baús... A senhora esqueceu alguma coisa? Un detalhe de último momento?

NÁDIA (*ausente, ainda perdida em sua imaginação*) Algum detalhe de último momento?

CAMAREIRA (*muito animada*) A senhora vai me desculpar, mas eu escutei a sua conversa no telefone. Parabéns.

NÁDIA (*ausente*) O qué?

CAMAREIRA Parabéns. A senhora falou que vai ter uma vida [151] nova.

NÁDIA (*ainda ausente*) Ah... sim. Mas não era verdade.

CAMAREIRA Não era? Isso que falou do futuro da senhora?

NÁDIA (*ainda em outro mundo, transportada*) Eu já vivi o meu futuro... só resta o passado.

CAMAREIRA (*não acreditando*) Mas era tão bonito isso... depois das Ilhas. Não era verdade o que a senhora ia fazer logo depois das Ilhas?

NÁDIA Não era. [152]

Começam a se ouvir compassos de «El día que me quieras».

CAMAREIRA Mas o futuro da senhora está cheio de promessas, a senhora é bonita, é rica.

NÁDIA Não há mais futuro para mim, nem presente. Só ficou o passado... Mas nesse passado eu tenho uma casa...

FIM

Note

[134] De la próxima parte hasta la réplica de CARLOS *Não sei. Depois de Paris tenho uma tournée* (...), disponemos de tres redacciones. Sobre la página la definitiva y aquí, en nota, la primera y la segunda:

NÁDIA Você julga mal as pessoas que tem muita dependéncia?

CARLOS Fale claro, você quer saber se penso mal... desse negócio?

NÁDIA Isso mesmo.

CARLOS As drogas não são nem boas nem ruins... eu acho. O importante é saber o que você está... procurando com isso.

NÁDIA Procuro ocupar um lugar... vazio... para usar uma palavra sua.

CARLOS O que quer dizer?

NÁDIA Foi você que falou nisso... de vazio.

CARLOS Um lugar que teria que ser ocupado por outro sentimento, não é?

NÁDIA Então está dizendo que com isso estou trapaceando?

CARLOS É possível. Não sei.

NÁDIA Não sei, não sei... quantas vezes você já repetiu isso.

CARLOS É como se tivesse um vilão na história, na sua casa, que procura te fazer mal. E esse vilão vai odiar qualquer outra pessoa que se aproxime de você.

NÁDIA Já tive um grande vilão em minha vida.

CARLOS E talvez você tenha inventado esse outro agora para ocupar o lugar do primeiro.

NÁDIA É isso que queria te perguntar. E depois vou me embora para sempre.

CARLOS E você fala sempre depois... depois...

NÁDIA Você que me conheceu e quis ver o melhor em mim. Me diga por qué? Eu procurei ser livre. Primeiro as perseguições, depois aquela profissão que me ensinaram, mas depois, quando tive poder... porque eu inventei esse outro.... vilão.

CARLOS Não sei, Nádia.

NÁDIA Ou não quer me dizer...

CARLOS Tem um tango que diz que a vida só ensina a sofrer, a algumas pessoas. E se querem se sentir... vivas, precisam sofrer. Mas um tango é só um tango.

NÁDIA Carlos... Como é que eu era, vinte anos atrás?

CARLOS Você era para mim a vida inteira.

NÁDIA Você diz isso num tango.

CARLOS É que escrevi para você.

Começam a se ouvir os primeiros sons do tango «Cuesta abajo» .

NÁDIA Eras para mim a vida inteira, como um sol de primavera, minha esperança a minha paixão. Eu sabia que no mundo não cabia, toda a humilde alegria, do meu pobre coração...

CARLOS (*canta*) [Transcribimos una acotación de Manuel Puig comunicada a Marco Mattolini en su carta fechada Rio, 21 aprile 88, por lo que respecta a «Cuesta abajo» : "questa canzone di lui dovrebbe cambiarsi, entra nel pezzo che si deve riscrivere"]. Indicamos con un asterisco las diferencias con la versión gardeliana:

Si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido
y el dolor de ya no ser,
bajo el ala del sombrero
cuántas veces embozada
una lágrima asomada
yo no pude contener.
Si crucé por los caminos
como un paria que el destino
se empeñó en deshacer,
si fui flojo, si fui ciego,
sólo quiero que comprendan
el valor que representa
el coraje de querer.

Era para mí la vida entera,
como un sol de primavera,
mi esperanza y mi pasión.
Sabía
que en el mundo no cabía
toda la humilde alegría
de mi pobre corazón.
Ahora
cuesta abajo en mi rodada
las ilusiones pasadas
ya* no las puedo arrancar. *yo*
Sueño
con el pasado que añoro,
el tiempo viejo que lloro
y que nunca volverá.

Por seguir tras de su huella

yo bebí incansablemente
en mi copa de dolor.
Pero nadie comprendía
que si yo todo lo daba,
en cada vuelta dejaba
pedazos de corazón.

Ahora, triste, en la pendiente
solitario y ya vencido
yo me quiero confesar:
si aquella boca mentía
el amor que me ofrecía
por aquellos ojos brujos
yo habría dado siempre más.

NÁDIA O velho tempo voltará. Carlos, você tem muito medo do vilão que tem na minha vida?

A ternura vai aumentando aos poucos entre os dois.

CARLOS Ele já me jogou fora uma vez. Mas, não sei, todo esse passado parece que não me importa mais. Essa canção, agora, eu não a escreveria. Agora quero compor outra coisa.
NÁDIA Mais alegre. Pelo futuro.
CARLOS Acho que sim.
NÁDIA Quando volta para a Argentina?

La segunda redacción:
NÁDIA Carlos, você julga mal as pessoas que têm muita dependéncia... em alguma coisa?
CARLOS Vamos falar claramente. Eu acho que a droga não é nem boa nem ruin [la versión correcta sería: *ruim*]. O importante é você saber o que está... querendo sustituir com isso. Talvez você não quer admitir que precisa de um afeto mais forte na sua vida, e não tem. Pelo menos esse é meu caso.
NÁDIA É que nem sempre é facil achar uma pessoa querida. E o vazio doe. [La versión correcta sería: *dói*]
CARLOS Nádia, como eu era vinte anos atrás? Eu já esquecí.
NÁDIA Você continua o mesmo, alguém que faz um favor a quem precisa.
CARLOS Talvez se você me contasse todo de aquel [la versión correcta sería:*tudo daquele*] cantor que começava eu me lembraria, e o tempo não teria passado.
NÁDIA Eu me lembro bem de cada detalhe.
CARLOS Eu só me lembro de como você era.
NÁDIA Eu sempre procurei ser livre. Primeiro foram as perseguições, depois aquela profissão que me ensinaram, e finalmente quando tive poder... o vazio... embrulhado em papel de seda. Carlos... Como é que eu era, vinte anos atrás?
CARLOS Você era para mim a vida inteira.
NÁDIA Você diz isso num tango.
CARLOS É que escrevi para você.

Começam a se ouvir os primeiros sons do tango «Cuesta abajo» .

NÁDIA Eras para mim a vida inteira, como um sol de primavera, minha esperança a minha paixão. Eu sabia que no mundo não cabia, toda a humilde alegria, do meu pobre coração...
CARLOS (*canta*) [Sigue a continuación «Cuesta abajo»].
NÁDIA O velho tempo voltará. Carlos, você tem muito medo desse novo vilão que tem na minha vida?

A ternura vai aumentando aos poucos entre os dois.

CARLOS Ele já me jogou fora uma vez. Mas, não sei, todo esse passado parece que não me importa mais. Essa canção, agora, eu não a escreveria. Agora quero compor outra coisa.
NÁDIA Mais alegre. Pelo futuro.
CARLOS Acho que sim.
NÁDIA Quando volta para a Argentina?
[135] La versión correcta sería: *ruim*
[136] La versión correcta sería: *substituir*
[137] La versión correcta sería: *mais*
[138] Esta escena que comienza sobre el puente de la nave hasta la réplica de NÁDIA *Alô... Aniuska?* (...), ha sido escrita dos veces por el autor. Sobre la página presentamos la versión definitiva y aquí, en nota, la primera redacción:

Cabine de luxo de um navio
CAMAREIRA (*acomodando roupas de mulher nos baús de luxo. Batem na porta*) Está aberta. Pode entrar.
BOY (*entrando*) Bom dia! Os baús estão fechados?

CAMAREIRA (*irônica. Os baús na maior confusão*) Acho que não... só chegaremos amanhã.

BOY Mas o porto de Nova York [la versión correcta sería: *Iorque*] exige que esteja tudo pronto antes. Você sabe isso.

CAMAREIRA Sei. Mas... o inspetor já está a bordo. Ele caiu de um dirigívei? Ai... como vou fazer agora?

BOY Já dá para escutar o rádio [la versión correcta sería: *a rádio*] de Nova York [la versión correcta sería: *Iorque*] não ligou ainda?

CAMAREIRA Ainda não (*ligando o rádio*) mas isso vai me acalmar um pouco.

BOY Eu poderia lhe ajudar...

CAMAREIRA Para fazer as malas? Ótimo, pega isso.

BOY Eu poderia ajudar a te acalmar... mas nada de mala.

CAMAREIRA Sai daí logo, moleque.

Toca o telefone

BOY (*compenetrando-se*) Volto em meia ora, minha senhora. (*Sai*).

CAMAREIRA (*no telefone*) Alô... sim... um instante... a senhora pediu uma ligação...

NÁDIA (*entrando, roupa de passeio, pega logo o telefone*) Obrigada... Alô... Aniuska? (...)

[139] La versión correcta sería: *da senhora*

[140] La versión correcta sería: *Iorque*

[141] Ver nota anterior.

[142] La versión correcta sería: *hipóteses*

[143] La versión correcta sería: *ao*

[144] Añadía: *Vamos ver se essa vai ser a minha casa também, espero que sim... mas o futuro dirá.//*

[145] Esta segunda frase es un añadido posterior.

[146] Esta réplica de NÁDIA no figura en la versión original. Es un añadido posterior.

[147] Ver nota 60.

[148] Ver nota 61.

[149] Notamos que se repite aquí la canción caucasiana con ritmo de tango del primer acto. La hemos transcripto en su segunda redacción aunque el escritor en el ejemplar mecanografiado no especifica que así deba hacerse. Ver nota 62.

[150] La próxima parte hasta la réplica de CAMAREIRA (muito animada) *A senhora vai me desculpar,* (...) fue objeto de tres redacciones por parte del escritor. Sobre la página presentamos la definitiva. Aquí, en nota, la primera y la segunda:

PROSTITUTA V (á NÁDIA) Porque ele se recusa de ver o lado ruim das coisas, e das pessoas.

PROSTITUTA II Sim... e as pessoas às vezes esquecem que elas não são só lama (?) barro (?) [sic], que têm seu lado bom... ele faz lembrar...

PROSTITUTA II, III e IV (*cantando muito suavemente tomam as mãos de CARLOS e o conduzem para a escuridão, no fundo do palco*).

Volta prá casa... cai a noite,
vem a escuridão...

Continuam a canção até se apagar totalmente. Fica somente o cenário da cabine. Volta a iluminação realista. NÁDIA está de novo em sua posição inicial, ao lado do telefone.

CAMAREIRA (*entrando*) Dá licença... é que tenho que fechar os baús...

NÁDIA (*ausente, ainda, perdida em sua imaginação*) Pode entrar...

La segunda redacción:

PROSTITUTA V *(á NÁDIA*) Porque ele só tinha olhos para as coisas boas, as outras ele não via.

NÁDIA E ele? Está feliz? Eu quero saber.

CARLOS Se lembra da mocinha do meu bairro? Ela voltou.

NÁDIA Prá onde ela voltou?

CARLOS Prá casa.

PROSTITUTA I Prá casa.

NÁDIA Então é verdade. Ela voltou prá casa.

Volta prá casa... cai a noite,
vem a escuridão...

Continuam a canção até se apagar totalmente. Fica somente o cenário da cabine. Volta a iluminação realista. NÁDIA está de novo em sua posição inicial, ao lado do telefone.

CAMAREIRA (*entrando*) Dá licença... é que tenho que fechar os baús...

NÁDIA *(ausente, ainda, perdida em sua imaginação*) Pode entrar...

[151] *casa*

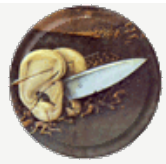
[152] De esta parte final Puig escribió dos redacciones. Sobre la página presentamos la definitiva. Aquí, en nota, la primera:

CAMAREIRA *O que ia acontecer logo em seguida... não era verdade? Logo depois das Ilhas?*

NÁDIA *Não há mais em seguida... não há mais... depois.*

Começam a se ouvir compassos de «El día que me quieras»

O pano vai caindo lentamente.



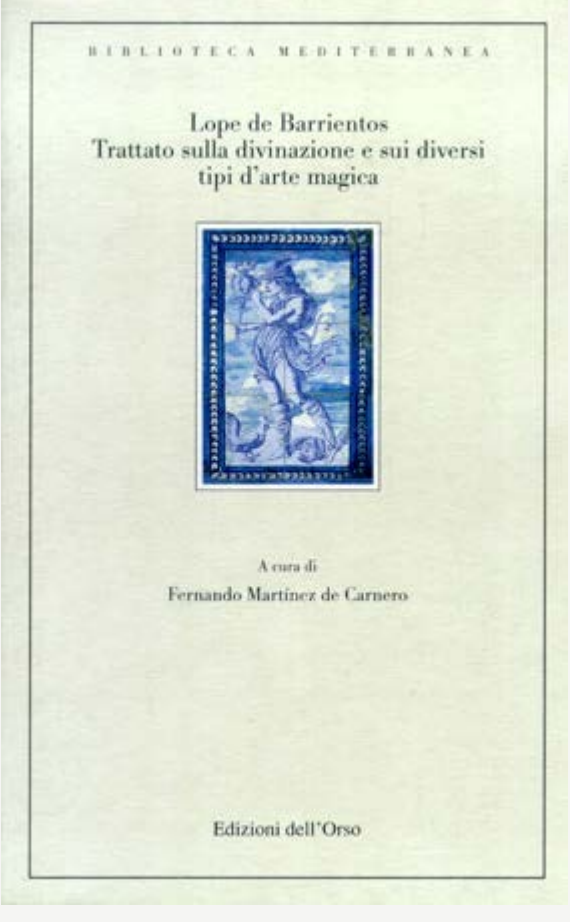
Lope de Barrientos

Tractado del dormir et despertar et del soñar et de las adevinanças et agüeros et profeçía

edizione di Fernando Martínez de Carnero

Introducción

El siguiente texto de Lope de Barrientos, conocido como *Tratado de los sueños*, forma parte de una serie de tratados escritos por encargo del rey Juan II.



Su interés en relación con el argumento de la magia reside en la parte final, titulada "Capítulo del divinar", y que es una anticipación resumida del que será el texto más importante del autor junto con la Refundición de la Crónica del Halconero, el Tractado del divinar e de sus especies del arte mágica. Además de dicho capítulo, el texto aborda el tema de la adivinación a través de los sueños, desglosando un intento de reconciliación entre razón natural y razón teológica para dar una explicación a una amplia serie de fenómenos que entrarían en una visión tradicional de lo mágico que Barrientos trata de adecuar a una rigurosa lógica escolástica.

Para la presente edición hemos trascrito el texto del ms. 6401 de la Biblioteca Nacional, que contiene, además, el *Tractado de Caso e Fortuna* y el mencionado *Tractado del divinar*. Existen, además, los siguientes manuscritos del *Tratado de los sueños*: ms. 2915, 8113 y 18455 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 2096 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca y Eg. 1868 de la British Library. La elección del manuscrito cuya lectura proponemos se debe a los criterios especificados en nuestra edición del *Tractado del divinar* [1], que se revelan igualmente válidos en este caso. Siendo, por lo tanto, la trascripción del manuscrito que consideramos que ofrece una lectura más correcta, hemos intentado reducir en la mayor medida posible nuestra intervención, resolviendo únicamente aquellos aspectos que pueden facilitar la comprensión del texto. Hemos desarrollado las abreviaturas indicando en cursiva su resolución; se han eliminado los caracteres carentes de valor fonético o etimológico. En caso de duda, se han considerado las analogías con las formas no abreviadas presentes en el texto con una mayor regularidad. La «r» simple y doble y la «ñ» han sido actualizadas según los criterios ortográficos actuales. Las grafías que presentan una doble realización vocálico-consonántica se han adecuado según su valor fonético en cada uno de los contextos. Se ha mantenido la alternancia entre «y» e «i» cuando la lectura de la

primera grafía era necesariamente vocálica y, por lo tanto, no comportaba ningún riesgo de confusión. La puntuación ha sido actualizada, según criterios sintácticos. Se ha modernizado el uso de las mayúsculas, así como la acentuación. Se reproducen sin alteraciones el resto de las características gráficas del texto, respetando las alternancias, el uso de la consonante «h» no etimológica y los diferentes fenómenos específicos de la época.

Continua

[1] Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, a cura di Fernando Martínez de Carnero, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, especialmente pp. 58-64.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Editiones

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Tractado del dormir et despertar et del soñar et de las adevinanças et agüeros et profeçía

Lope de Barrientos

Tractado del dormir et desp*er*tar et del soñar et de las adevina*n*ças et agüeros et profeçia copilado por mandami*ento* del *christ*ianíssimo rey don Jua*n* el segu*n*do de Castilla et de León por la su humill fechura inutill ob*is*po de Cue*n*ca, su confesor et maestro del sereníssimo p*rí*nçipe do*n* Enrique, su amado fijo[i].

Rey *crist*ianíssimo p*rí*nçipe de grant poder. Después que la tu omill fechura indigno et inutill ob*is*po de Cuenca te enbió copilado el «Tractado de la fortu*n*a», le enbiaste mandar que copilase otro tractado: de los sueños et de los agüeros; qué cosa son et quales son sus causas. Para declaraçi*ó*n de las quales[ii] es convenie*n*te et cunplidero asaber qué cosa es el dormir et despertar, et así mesmo qué cosa es adevina*n*ça et profeçía, por q*ua*nto por estas q*ua*tro maneras fingen et presume*n* los onbres querer saber las cosas advenideras. Et por ende, cunpliendo tu real mandami*ento*, puse luego en obra de ordenar et copilar sobre dicha razó*n* el siguiente tractado, el qual se p*ar*tirá en tres p*ar*tes. En la p*ri*mera parte se t*ra*ctará qué cosa es dormir et q*ua*les son sus causas, et qué cosa es desp*er*tar et q*ua*les son sus causas; et esta p*ri*mera parte se pone quasi por preámbulo, para conosçer p*er*fectame*n*te qué cosa son los sueños, ca sin este presupuesto o preámbulo non se podría saber. En la segunda p*ar*te se dirá qué cosa es soñar et quáles son sus causas, et cóm*m*o ay algunos sueños non verdaderos et cóm*m*o ay otros sueños verdaderos. Et en esta p*ar*te se dirá cóm*m*o se causan las visiones que paresçen a los onbres así dormie*n*do com*m*o velando et cóm*m*o por la mayor parte todas son yllusiones et op*er*açiones de la fantasía, fablando nat*ur*almente, o de los malos sp*íri*tus, fablando theologalmente. Et en la terçera p*ar*te se tractará brevemente qué cosa es profeçía et agüeros et adevinança.

A q*ué* difere*n*çia et convenie*n*çia es entre sueño et profeçía et adevina*n*ça et agüeros, por quanto segunt dicho es, por todas estas maneras presumen los onbres et se trabajan por saber las cosas advenideras. Et aquesta terçera p*ar*te se pone aq*uí* quasi inçidentalmente, por causa de saber la diferençia et co*n*venie*n*çia que ay entre estas quat*ro* cosas, et asimesmo para saber si es posible o inposible saber las cosas advenideras por alguna d'estas quatro espeçias o maneras sobredichas. Et en fin de todo se porná un capít*u*lo por el qual, q*ui*en bien le notare, conosçerá et sabrá q*ua*les cosas advenideras se puede*n* saber et quales son inposibles de saber ante q*ue* vengan, porque quando algunt astrólogo fablare a tu señoría

Manuscrito del *Tractado de los sueños*, Biblioteca Nacional 8113

algunas cosas advenideras sepas si es posible de se saber, ca algu*n*as cosas dizen ellos que los ángeles, en q*ua*nto ángeles, no*n* las puede*n* saber.

Seys prespuestos o p*re*ánbulos de la presente materia

Quanto a la prosecución de la p*ri*mera parte sig*ui*endo la doctrina et determinación de Aristótiles en el libro que fizo «Del dormir et del velar»[1], neçesario es aq*uí* presuponer seys preánbulos o presupuestos con los quales paresçerá clara la p*re*sente materia al que bie*n* q*ui*siere especular.

El p*ri*mero presupuesto es que el p*ri*nçipio et morada del calor natural es en el coraçón et de allý enbía sus influençias a todos los otros miembros [2].

El segundo p*re*supuesto es que todo animal tiene çerebro o alguna cosa p*ro*porçionable o eq*ui*valente a çerebro[3], segunt paresçe por experiençia et así lo determina Aristótiles en *e*l libro «Del dormir et del velar». Ca puesto que algu*n*os animales non parezca*n* tener cabeça*s* nin çerebro por consiguiente, enp*er*o tiene*n* algu*n*a cosa p*ro*porçionable q*ua*sy eq*ui*valente a çerebro, et asimesmo a cabeça, así com*m*o son las ostras et la*s* conchas et otros animales semejantes.

El tercero presupuesto es que todo çerebro de qualq*ui*er a*nim*al es frío de su nat*ur*a et conplexión[4], segunt lo determina Aristótiles en el dicho libro, et aquesta es general conclusión de todos los phísicos, et los discretos así lo conoscen por experiençia.

El q*ua*rto presupuesto es que la cosa fría tiene propiedat de engrossar et cuajar los vapores calientes et húmidos, segunt lo determina Aristótiles en el libro «De los methauros»[5].

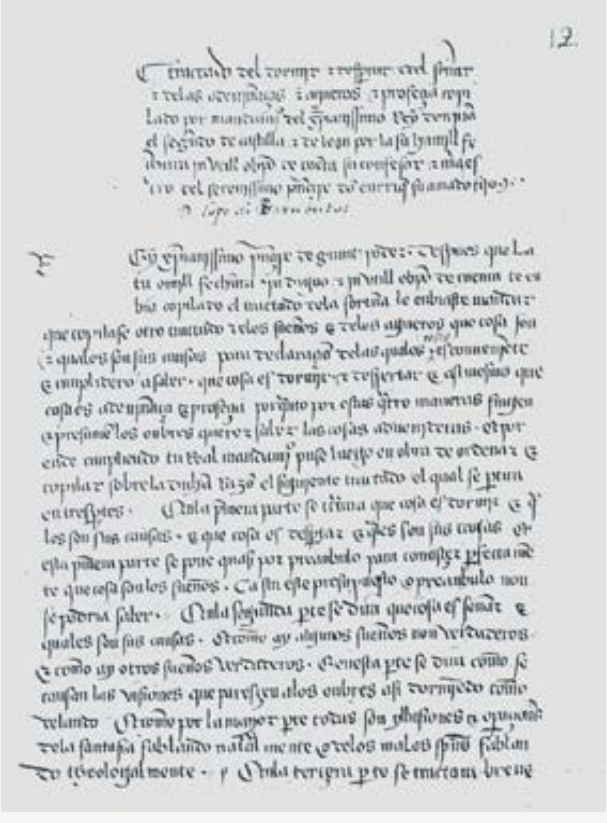
El q*ui*nto presupuesto es que por la operació*n* del caliente et húmido es neçessario que se levante*n* los vapores, los q*ua*les vulgarmente se llaman fumos. Asý lo determina Aristótiles en el dicho libro «De los methauros»[6] et asimesmo lo veemos por experiençia: q*ue*poniendo en el fuego las cosas húmidas, con el calor del fuego, se levanta*n* luego los vapores et suben suso, así com*m*o poniendo en el fuego la leña verde, con la operaçión del calor, luego, el fumo que dende sale sube arriba.

El sexto p*re*supuesto es que la digestión de la vianda q*ue* se faze en el cuerpo del animal sienp*re* se faze mediante el calor, segunt determinaçió*n* de Aviçena[7]. Et así mesmo se conosçe por experiençia. Con estos seýs presupuestos se puede*n* ligeramente saber et conosçer la causa del dormir, para lo q*ua*l p*ri*meramente es de saber qué cosa es dormir.

Ca*pítulo* p*ri*mero: qué cosa es dormir et quales son sus causas.

ezimos que dormir es atamie*n*to o encogimiento de las v*ir*tudes sensitivas por causa de los vapores

Dengrossados et cuajados por la friura del çerebro. Q*ui*ere dezir que las virtudes sensitivas, esto es, los sentidos corporales, que se encogen et se atan qua*n*do las virtudes animales non puede*n* pasar al çereb*ro*, por q*ua*nto después que el manjar es reçebido en el p*ri*mero logar de la digestió*n*, que es el estómago,



Manuscrito del *Tractado de los sueños*, Biblioteca Nacional 6401

donde se çelebra la p*ri*mera digestió*n* mediante el su calor propio et el calor nat*ur*al, segunt se dixo en el q*ui*nto p*re*supuesto; en la qual digestión es neçesario que se levante*n* et suban del estómago los vapores calientes et húmidos, segunt se dixo en el q*ua*rto presupuesto. Los quales vapores, q*ua*ndo llegan çerca del çerebro, con la friura d'él, se espesan et se cuajan, segunt se dixo en el presupuesto terçero. Los q*ua*les vapores, así eng*ro*ssados et cuajados, çierran los poros por donde los sp*íri*tus a*nim*ales avía*n* de pasar, por tal man*er*a que non puede*n* comunicar et influyr su virtud al çelebro, ni*n* fazer en él sus inp*re*siones acostunbradas et estonçe los spíritus animales, non fallando vía por donde pasen, recógense al coraçón, que es su subjecto et morada, donde salieron por tal manera que non puede*n* comunicar et influyr su virtud a los sentidos, los quales, por falta de aquella v*ir*tud, se encogen et se çierra*n* [iii] de tal guisa que non pueden exerçer ofiçios et operaçione*s*. Et q*ue* aq*ue*sto se llama dormir, q*ua*ndo los sentidos están así encogidos et atados et non usan de sus ofiçios por la dicha causa. Et así paresçe la declaraçió*n* de la difiniçió*n*, de la qual resulta que dormir es recogimi*ento* del seso comú*n* a su prinçipio et morada, q*ue* es calor nat*ur*al. Et el prinçipio et subjecto del calor n*atur*al es el coraçón. Et segund esto claramente p*ar*esçe q*ue* dormir es p*ro*piamente quando el calor n*atur*al se encoje et se ret*ra*he al coraçón, q*ue* es su p*ri*nçipio et morada. Et la causa por q*u'e*l calor n*atur*al se retrahe al coraçón es por q*ua*nto q*ue*riendo sobir a la cabeça falla çerradas las vías por donde acostumbra pasar. Las quales vías se çierra*n* con lo vapores q*ue* suben del estómago a la cabeça, los quales vapores, por causa de su humidat et friura son cont*ra*rios al calor n*atur*al, el qual, querie*n*do subir, falla çerradas las vías con los dichos vapores fríos et hú*m*idos, que son sus cont*ra*rios; encontrando a su cont*ra*rio et fuyendo d'él buélvese a su morada, la qual es el coraçón, et por consig*ui*ente se buelven con *é*l los spíritus animales, por quanto su p*ri*nçipio et morada es el calor n*atur*al, et quando se recogen[iv] al coraçó*n* los sp*íri*tus animales, fazen algunt tanto encoger la cuerdas et de allý se causa el boçezar ante del dormir: por quanto aquel encogimiento de las cuerdas faze abrir la boca, segunt que por experiençia veemos que en las çiudades donde se çelebra solepneme*n*te la fiesta del «Corpus *Christ*i» acostumbra*n* fazer por artifiçio unas grandes bestias que se llama*n* gomia*n*[8], et q*ua*ndo les q*ui*eren fazer abrir las bocas encoge*n* et aprietan unas cuerdas q*ue* para ello tienen artificialme*n*te deputadas et por esta vía se causa el boçezar ante del dormir. Et así com*m*o el boçezar se causa del encogimi*ento* de las cuerdas, asý el esperezar se causa del estendimie*n*to d'ellas; et, por tanto, acabado el dormir, suben los sp*íri*tus animales et estiénde*n*se las cuerdas et de allí se causa el esperezar. Et que el dormir se cause por esta manera, claramente paresçe por nueve señales sig*ui*entes.

La p*ri*mera señal es que, en comiençó[v] del dormir, las pálpebras de los ojos se çierran et la cabeça se abaxa. Et la causa es por que los sp*íri*tus animales no*n* pueden administrar su v*ir*tud a los sentidos o a los instrume*n*tos de los çinco sesos, por qua*n*to los vapores sobredichos tiene*n* opiladas et çerradas las vías por donde acostumbra*n* pasar los sp*íri*tus animales.

La segunda señal es que el vino et los manjares calientes muy p*re*sto procura*n* et causan el dormir, por causas de los muchos vapores que d'ellos se levantan.

La terçera señal es q*ue* la leche de vacas et de los ot*ro*s animales aunq*ue* non es caliente causan el dormir muy pesado et muy luengo, et la causa es por q*ua*nto los vapores de la leche son muy ligeros de cuajar, segunt veemos por experie*n*çia que la leche se cuaja muy presto, por lo qual se faze d'ella la ma*n*teca et el queso.

La q*ua*rta señal es que las dormideras et hamapolas et las ot*ra*s cosas semejantes muy presto trahen et causan el sueño, por quanto las tales cosas con muy poca operaçión de calor, luego se resuelven en fumos et vapores[9].

La q*ui*nta señal es que en la litargia et en la apoplexía, que son apostemas del çerebro, se causa el dormir muy pesado por quanto atrahen muchos vapores, segunt lo determinan los doctores de la física.

La sesta señal es que los que tiene*n* las cabeças gruesas son muy dormidores[10], por q*ua*nto tienen el çerebro grueso et frío, et el tal çerebro engruessa et cuaja mucho los vapores que se levanta*n* del estómago.

La setena señal es que los niños duerme*n* mucho, lo qual se causa del calor de la niñez, que levanta los vapores, et de la su complexió*n* húmida[11] que es ca*usa* de evaporar et ot*ro*sí lo causa la leche de las madres[12] con que se crían los vapor*e*s, de la qual son muy ligeros de cuajar, com*m*o dicho avemos.

La octava señal es que los onbres sang*ui*nos et flemáticos más duerme*n* que los coléricos et malencónicos. Los sanguinos por razón del calor, que es causa efiçiente del vapor, et por razó*n* de la humidat [vi], que es mat*er*ia del vapor. Et por ser la sangre caliente et húmida, por tanto, los sanguinos son mucho dormidores, et así mesmo los flemáticos duermen mucho, por q*ua*nto la humidat del flemático muy ligeramente se cuaja de la frialdat del çerebro.

La novena et postrímera señal es que los onbres, despu*é*s q*ue* mucho han trabajado corporalmente, luego les recresçe grant sueño, et la causa es por quanto el movimiento corporal es causa de calor, et el calor es causa de levantar los vapores al çerebro, donde se cuajan, et de allí se causa el dormir, com*m*o dicho es. Otras muchas señales et razones se podrían traher a este p*ro*pósito, las quales se dexan asý por evitar prolixidat, com*m*o por bastar éstas para declaraçión de n*uest*ro intento. Et asý paresçe por las razones susodichas que todos los animales duerme*n* a las devezes, por q*ua*nto tienen çelebros o alguna cosa proporçionable a çelebro, segunt diximos en *e*l p*ri*mero p*re* supuesto [13]. Et puesto que[vii] a nos parezca que algunos animales no*n* duerme*n*, así com*m*o los peçes, esto causa la brevedat de su dormir, en tanto que es oculto a n*uest*ros sentidos. Semejança del levantamiento d'estos vapores et del espesamiento et cuajamie*n*to d'ellos podemos conoçer por lo [viii] que Aristótiles determina en *e*l p*ri*mero libro «De los methauros», donde dize que, por la op*er*aciór del calor, se levanta d'estas p*ar*tes baxas vapores, los quales, llegando a la media región del ayre, que es la más fría, con la frialdat d'ella se engruesan et cuajan aquellos vapores et de allý se causan la nieve et la piedra que cahe en estas p*ar*tes baxas [14]. Así, en n*uest*ro propósito, el çerebro es semejante a la región fría del ayre, et quando allý suben los vapores neçessario es con la frialdat del çelebro aquellos vapores se espesen et se cuajen et, por consiguiente, se sigua luego dende el dormir, porque non puede*n* los sp*íri*tus animales administrar su v*ir*tud a los sentidos, por q*ua*nto con aquellos vapores cuajados están çerradas las vías por donde los spíritus animales avían de pasar p*ar*a administrar su v*ir*tud. Et aquesto es q*ua*nto a la declaraçión de la p*ri*mera p*ar*te, que fue saber quál es la causa del dormir.

Ca*pítulo* qué cosa es desp*er*tar et quáles son sus causa

Pues avemos declarado quál es la causa del dormir, agora nos queda saber quál es la causa del desp*er*tar, para declaraçión de lo qual es asaber que com*m*o el dormir se cause de la espesura o cuajamie*n*to de los vapores, conviene que el despertar se cause de la disoluçión o desfazimie*n*to de aq*ue*llos mesmos vapores, por quanto las cosas contrarias tienen las causas contrarias, segunt dize Aristótiles en el segundo lib*ro* «De la gen*er*açión»[15], para lo qual es de noctar que estos dichos vapores algunas vezes se disuelven nat*ur*almente et algunas vezes por violençia. Nat*ur*almente se disuelven q*ua*ndo el a*nim*al despierta sin ningu*n*t movimi*ento* q*ue* le sea fecho de p*ar*te de fuera, lo qual se causa d'esta guisa: quando nat*ur*a digere el manjar en el estómago, aparta lo linpio et puro de lo non puro. Et lo non linpio, enbíalo a los estentinos, et lo puro et linpio enbíalo al segundo lugar de la digestión, que es el fígado, onde[ix] natura en la segu*n*da digestión engendra quat*ro* hu*m*ores, conviene saber: sangre, flema, cólora

e malenconía. Et la sangre enbía por todo el cuerpo para nudrimiento de los mienbros, la qual sangre pasa por los dichos vapores cuajados et mediante su calor disuélvelos del todo. Ca así commo fueron cuajados con la frior del çerebro, asý se disuelven con el calor de la sangre que pasa, segunt lo determina Aristótiles en el quarto «De los methauros» [16] . Pero es aquí más de noctar que non solamente la sangre disuelve aquellos vapores, mas tanbién los disuelven los[x] otros vapores calientes et sotiles quando pasan por aquellos mesmos lugares. Otras vezes se disuelven los dichos vapores por violençia, así commo quando el animal despierta por alguna violençia que le fazen meneándole o moviéndole de un lugar a otro, o dándole bozes o echándole algunas cosas frías o calientes, o por otras maneras semejantes. Mas aquí podrá alguno dubdando preguntar en qué manera las bozes et sonidos pueden disolver aquellos vapores cuajados, a lo qual se deve dezir dexando algunas respuestas frívolas que algunos dixeron; por evitar prolixidat es de responder que el sonido o boz que se faze llega a la oreja del que duerme en tal manera qu'el oýdo resçibe aquella boz o sonido, por lo qual el animal dormiente faze algunt movimiento, por el qual movimiento se disuelven los vapores sobredichos. Pero contra esta razón se puede[xi] replicar diziendo que lo contrario d'esto se muestra por la difiniçión del dormir, en la qual se dize que el dormir es atamiento de los sentidos, et por consiguiente non puede el animal dormiente oýr nin sentir aquella boz o sonido. Ca si lo oyese non se podría dezir que los sentidos están atados, segunt se dize en la difiniçión del dormir. A lo qual se deve responder que non en todo dormir están los sentidos de tal manera atados que non pueden sentir la grande boz o grant sonido o movimiento grande, aunque non sientan los pequeños sonidos et movimientos. Et más de responder que el tal sentimiento que siente el sentido quando el animal duerme non es perfecto sentimiento, nin faze perfecto juyzio segunt son los sentimientos que siente el animal cuando non duerme. Et esto es porque los dichos vapores tienen çerradas las vías a los spíritus animales, segunt desuso [xii] se dixo. Et quando se argurió diziendo que el dormir es atamiento de los sentidos, es de responder que es verdat por respecto de los pequeños movimientos o sonidos, pero non por respecto de los grandes sonidos et movimientos, los quales el animal siente et con ellos despierta, et aquesta es la respuesta verdadera, non embargante que en el dormir muy pesado los sentidos están atados por tal manera que por pequeño sonido o movimiento, nin por grande, non pueden despertar, segunt que por experiençia veemos en aquellos que toman algunos bebrajos mediçinales, así commo de simiente de jusquiamo [17] et de otras semejantes, et asimesmo paresçe esto por experiençia en aquellos que tienen pasión de letargia o de apoplexía, los quales non pueden despertar por ningunt sonido o movimiento que les fagan. Et así paresçe por las razones susodichas quáles son las causas del dormir, et así mesmo del despertar, et así es fin de la primera parte.

Segunda parte

En la segunda parte diximos que declararíamos quáles son las causas[xiii] del soñar, et así mesmo, d'ónde se causan las apariçisiones et visiones que a los onbres paresçen que se les representan a las vezes dormiendo et a las vezes velando. Enpero, para saber las causas de los sueños es neçesario primeramente anteponer et saber algunos presupuestos neçesarios a nuestro propósito para entender lo que deseamos saber.

El primero presupuesto es que las virtudes o potençias sensitivas son çinco, que son los çinco sesos, çinco potençias exteriores, conviene saber: el ver, el oler, el oýr, el gustar et el tañer o palpar.

El segundo presupuesto es que así commo ay estas çinco potençias exteriores, asý ay otras çinco potençias interiores en esta manera: en el çelebro que está en la parte delantera de la cabeça están dos potençias, conviene saber, el seso común et la ymaginativa. El ofiçio del seso común es resçebir de todos los çinco sesos exteriores las figuras que cada uno d'ellos le representan, así commo de la vista las colores, de la auditiva los sones, de la odorativa los olores, del gusto los sabores, del tacto[xiv] el palpar. Et llámase seso común porque es común a todos los çinco sesos. Ca de todos resçibe sus representaçiones, aunque más spiritualmente que non gelo representan ellos. Et puesto que la operaçión del seso común se muestre en la parte delantera del çelebro, pero segunt opinión razonable et aprovada de algunos philósofos su prinçipio et morada es en el calor natural et de allý enbía su virtud a la parte delantera del çerebro para resçebir las representaçiones et ymágines de los çinco sesos, commo dicho es, el ofiçio de la ymaginativa es resçebir del seso común las ymágines et figuras de las cosas, segunt que el seso común las resçibió de los çinco sesos, et resçebidas asý de la ymaginativa, consérvalas et retiénelas; et llámase imaginativa por quanto resçibe et conserva las ymágines et figuras de las cosas que le representa el seso común, pero resçíbelas más spiritualmente, que non el seso común. En el çelebro que está en la parte trasera de la cabeça, están otras dos potençias, que son la extimativa et la memorativa. El ofiçio de la extimativa es resçibir non las

figuras et ymágines de las cosas, segunt las resçibe la ymaginativa, mas solamente las entençiones d'ellas, así com*m*o resçebir et conosçer el amor que es entre el cordero et la oveja, et la enemistad que es entre el lobo et el carnero et entre el pollo et el milano. Et aquesta tiene*n* los animales brutos en lugar de la ánima intelectiva, et sin esta non se podría*n* conservar, nin sabría*n* seguir las cosas provechosas et fuyr las dañosas. En esta p*ar*te trasera del çelebro está así mesmo la potençia memorativa o retentiva, el ofiçio de la qual es resçebir et retener las intençiones que resçibe de la extimativa, ca así com*m*o la imaginativa resçibe et conserva las espeçies et fig*ur*as que resçibe del seso comú*n*, así la memorati*v*a resçibe et retiene las entinçiones que resçibe de la extimativa, salvo que lo resçibe et retiene [xv] más espiritualmente que non la ymaginati*v*a, por q*ua*nto la ymaginativa resçibe las ymágines et figuras de las cosas et la memorativa resçibe et retiene solamente las intençiones, com*m*o dicho es.

La q*ui*nta potençia es la fantasía, la qual está et faze su operaçión en la cám*ar*a o p*ar*te del çerebro que está en medio de la cabeça. Et puesto que todas las otras potençias sobredichas, así exteriores com*m*o interiores, sean pasibles, por q*ua*nto todas son reçebidoras et ésta sola es auctiva, por q*ua*nto sienpre obra et nunca resçibe de las otras, el ofiçio d'esta potençia es conponer et dividir, que es ayuntar o ap*ar*tar. Conviene saber: conponer una fig*ur*a con ot*ra* fig*ur*a, así com*m*o co*n*poner o ap*ar*tar la fig*ur*a de onbre con figura de cavallo o ap*ar*tar de la fig*ur*a de onbre la cabeça o los braços o ot*ra* p*ar*te alguna, et algunas vezes falsamente, q*ua*ndo conpone o ap*ar*ta segunt las cosas son realmente, entonçe obra v*er*daderame*n*te. Et q*ua*ndo por el cont*ra*rio, estonçe juzga et obra falsamente. Et fue puesta en la cámara del çelebro q*ue* está en medio de la cabeça por qua*n*to su ofiçio es de obrar conponiendo et dividiendo entre las figuras et ymági*n*es que están en la ymaginati*v*a, et la entinçiones que están en la memorativa, et por esso fue puesta en medio d'ellas, porque mejor pudiesen alcançar de la una a la ot*ra*, et la propiedat et condiçión d'esta potençia es nunca estar queda, dormiendo nin velando. Et puesto que las otras potençias çesen, ésta nunca çesa. Así non se siente su operaçión velando, esto es, o por ocupaçión de las operaçiones de la potençia intelecti*v*a, o por ocupaçión de los çinco sesos exteriores. Et si algu*n*as vezes non se siente dormiendo, esto es por seer el dormir mucho intenso et pesado, p*er*o ella nunca çesa de obrar de día et de noche. Et p*ar*a conplido conosçimiento d'estas potençias bien se req*ue*ría un largo tractado, p*er*o esto basta para saber et conosçer las causas de los sueños, lo qual non se podría conosçer sin lo que dicho avemos d'estas potençias. Ca de ot*ra* guisa non fazia a n*uest*ro propósito.

El terçero presupuesto es que las v*ir*tudes et potençias se*n*sitivas exteriores, que son los çinco sesos, pierden las figuras et semejanças de las cosas en absençia d'ellas. Esto es quando las cosas non son presentes a los sentidos o potençias sensitivas, asý com*m*o la vista non vee las cosas salvo quando son p*re*sentes. Et asý de las otras potençias. P*er*o la potençia memorati*v*a tiene virtud de retener et conservar las semejanças et fig*ur*as de las cosas, así en abse*n*çia d'ellas com*m*o en presençia. Et por tanto en la obscuridat podemos juzgar de los colores, en el silençio de los sonidos.

El quarto presupuesto es que las dichas semejanças son quasi ymágines de las cosas, onde así com*m*o las ymágines pintadas en las paredes representa*n* a los q*ue* las mira*n*, las cosas de q*ui*en son imágines, así com*m*o la ymage*n* del onbre, representan a los onbres et la ymage*n* del león a los leones, et asý de las ot*ra*s espeçies; así, las semejanzas et figuras de las cosas, inpressas en las v*ir*tudes sobredichas, representa*n* al animal las cosas de q*ui*en son fig*ur*as. Et por ta*n*to los ph*ísic*os algunas vezes las llama*n* ymágines et a las vezes ýdolos et otras vezes simulac*ro*s, et a las vezes espeçies et ot*ra*s vezes intençiones, et a las vezes semejanças et ot*ra*s vezes fantasmas. Et aquestas cosas presupuestas et notadas ligeramente se podrá saber, et conoçer la causa de los sueños. Et para mayor int*ro*duçión et declaraçió*n* de n*uest*ro intento es neçessario saber la difiniçión del sueño, el qual se define así: sueño es aparición que se faze dormie*n*do, causada de las ymágin*e*s de las cosas conservadas en la memoria o retentiva. Q*ui*ere dezir que el sueño es visión o apareçimie*n*to el qual dormiendo se causa de las ymágines et semeja*n*ças de las cosas que sentimos q*ua*ndo velamos, las

quales figuras et ymágines se retienen et conservan en la memoria. Por quanto, segunt diximos en el capítulo del dormir, quando el onbre duerme, encógense los sentidos et átanse, commo dicho es, por tal manera que non pueden sentir nin resçebir inpresiones de las cosas sensuales que son de la parte de fuera, et estonçe la fantasía ofresçe a los sesos las figuras et ymágines de las cosas conservadas et retenidas en la memoria, por tal manera que sensiblemente paresçe que veen et sienten propiamente las cosas cuyas son aquellas ymágines et figuras. Et por tanto, quando la semejança et figura es cosa negra, la visión o aparición paresçe negra. Et así mesmo, en el audito, si la semejança es de canto triste o alegre, tal paresçe que la oye en la[xvi] aparición que siente dormiendo. Et así se puede exenplificar de las ymágines de los otros tres sentidos conservadas en la memoria, de lo qual claramente paresçe que por las tales inpresiones fechas dormiendo en las virtudes et potençias sensitivas de las semejanças de las cosas sensuales conservadas en la memoria et imaginativa se causan et fazen las apariçiones et visiones que paresçen dormiendo, las quales paresçen a las cosas que veemos velando, quando están en nuestra presençia, et aquestas apariçiones son las que llamamos sueños, et la causa d'ellas, en general, es la susodicha.

Declarada en general la causa de los sueños, para mayor et más espeçial conosçimiento, es de noctar que generalmente dos[18] son las causas prinçipales de los sueños. La primera es de parte de dentro. La segunda, de parte de fuera. La causa de parte de dentro es en dos maneras. La una es un conoçimiento intelectual o spiritual, quando dormiendo ocurren o se representan a la fantasía del onbre algunas cosas en que ocupó su pensamiento quando estava despierto. la otra causa de parte de dentro proçede de la disposiçión del cuerpo, segunt claramente paresçe en los enfermos, segunt lo qual los phísicos discretos juzgan en las dolençias et se guían en sus curas por algunos sueños de los enfermos. Por quanto si los enfermos sueñan cosas bermejas, por allí juzgan que la dolençia es de materia de sangre et si los paçientes sueñan cosas blancas, de allí juzgan los phísicos que proçede de parte de flema, que es semejante a la agua, la qual enfermedat es fiebre cotidiana non continua, mas con algunos intervalos. Sy por ventura los enfermos sueñan cosas livianas o que buelan et semejantes, estonçe juzgan los phísicos que la enfermedad proçede de materia colórica, por quanto es ligera et cáusase d'ella terçiana aguda.

Sy por ventura el enfermo sueña cosas negras o tenebrosas, así commo quando el paçiente sueña que vee[xvii] spírtus negros o otras cosas semejantes, luego el phísico juzga que la tal dolençia proçede de materia malencónica o de cólera adusta, por quanto cada una d'estas es negra, et la tal fiebre es quartana. La causa de los sueños de parte de fuera, así mesmo, en dos maneras[19]: la una es corporal, conviene saber, quando dormiendo se mueve la fantasía de la inpresión de los cuerpos çelestes. Esto es quando ocurren a la fantasía algunas cosas conformes al movimiento de los çielos. La segunda causa de parte de fuera es spiritual, esto es quando nuestro señor Dios, por medianería et misterio de los ángeles, revela a los onbres en sueños algunas cosas advenideras, segunt se averigua por aquella actoridat escriptura «Números», a los doze capítulos: «Si quis fuerit inter vos prophetа Domini in visione aparebo ei»[20]. Quiere dezir: si entre vosotros alguno fuere prophetа del Señor, yo le aparesçeré en visión. De lo qual así mesmo se muestra en el «Génesi», a los xxxv capítulos: «Audite sopnium meum quem vidi dixit Joseph fratribus suis»[21]. A las vezes, así mesmo acaesçen los sueños juntamente por pensamientos et por yllusión, et otras vezes juntamente por pensamiento et por revelaçión — «Daniel», 2º: «sopnium et visiones capitis tui huiscemodi sunt»[22] —. Para lo qual es necesario juyzio et consejo de grant sabio que sepa juzgar et disçerner de qué parte proçedan los tales sueños. Así mesmo, por operaçión de los spíritus, algunas vezes aparesçen algunas fantasías[xviii]dormiendo a los onbres que con los dichos spíritus tienen algunas convenieçias et contractos illíçitos, en las quales fantasías les revelan algunas cosas advenideras, segunt que más largamente determina todo esto santo Thomás en la «Secunda secunde», en la questión noventa e seys, en el sexto artículo[23]. Et aquesto fazen los malos spíritus en tres maneras o en alguna [xix]d'ellas fablando theologalmente: primeramente, por quanto pueden fazer que las ymágines et figuras que están retenidas et conservadas en la memoria o ymaginativa ocurran o se representen a los órganos o instrumentos de los çinco sesos exteriores, por tal manera que sienten de fuera las cosas commo si fuesen presentes, segunt que en los sueños paresçe por experiençia; la segunda

man*er*a, porque pueden alterar los órganos o instr*ument*os de los sentidos por tal man*er*a que se engañen en el sentir, segu*n*t que el gustu se engaña algunas vegadas de la pujança de la cólera por tal vía que todas las cosas le paresçen amargas; la terçera man*er*a es que pueden formar algunt objecto visible de alguna materia, así com*m*o quando toma*n* cuerpos de ayre et puédenlo representar a los sentidos segunt que por v*ir*tud et p*ro*piedat de un fumo n*atur*al las vigas de casa p*ar*esçen sierpes et ot*ra*s semejantes cosas, segunt que más largo lo determina santo Thomás en el segundo li*bro* de las «Sentençias».

De q*ua*ntas maneras acaesçen los sueños.

Después que avemos declarado quáles son las causas de los sueños, para más p*er*fecto conosçimie*n*to d'esta mat*er*ia conviene agora dezir en q*uá*ntas maneras acaesçen los sueños. Et puesto q*ue* aya muchas maneras de soñar, segunt por estenso lo esc*ri*ve Valerio Máximo[24], p*er*o porque muchas[xx] d'ellas acaesçiero*n* en t*ien*po de los gentiles et non son convenientes a la religión cristiana, et assý mesmo por que todas se pueden conprehender en dos espeçias, por tanto, dexadas todas las otras, solamente diremos aquí d'estas dos espeçias de sueños. La p*ri*mera es q*ua*ndo dormiendo se representa*n* a la fantasía las ymágines et fig*ur*as de las cosas en formas indistintas et confusas, por tal man*er*a que non se pueden disçerner et determina*r* las ymágines et fig*ur*as de las tales cosas, et aquesto se faze por el grant movimi*ento* de los vapor*e*s subie*n*tes, com*m*o dicho es, segunt q*ue* por experien*ç*ia veemos q*ue* q*ua*ndo el onbre mira en un baçín de agua, estando queda, vee et conosçe allí su ymage*n* determinadamente. P*er*o si en aquella agua se faze grant movimie*n*to, non podrá ende disçerner et conosçer determinadame*n*te su image*n* et figura. Por esta vía, segu*n*t deximos desuso et así mesmo se dirá adelante en la respuesta et declaraçión de las dubdas, et en tales sueños como aquestos non se puede fazer juizio q*ue* çierto sea, salvo dubdoso. Por lo qual, muchos de los antiguos se engañaron en la interpretaçió*n* et declaraçión de los tales sueños, en tanto que segunt dize Platón[25], algunos sopñaron p*ro*longamiento de su vida et morieron luego. La segunda man*er*a de soñar es quando la luz con que se representan las ymágines et figuras de las cosas es clara et distinta, tanto que con ella se veen distinta et claramente las ymágines et semejanzas de las cosas advenideras abiertamente, así com*m*o si las viésemos estando velando. Et por esta manera de sopñar muchas vezes se fazen çiertos et verdaderos juyzios de las cosas secretas advenideras. Et tales sueños se dizen propiamente p*ro*feçía et revelaçiones divinas, et por ta*n*to dize Sócrates[26]q*ue* sçiençia divinal es q*ua*ndo alguno sueña las cosas non en figura, salvo segunt realmente acaesçen las cosas. Lo qual experimentalmente se puede conosçer et entender por dos enxenplos siguientes. El p*ri*mero enxenplo pone Tulio en el li*bro* que se llama «De natura deo*rum*»[27], onde dize et da testimonio que dos compañeros et familiares amigos de Greçia[xxi],camina*n*do de consuno llegaro*n* a una çibdat et uno d'ellos fue a posar a casa de un su amigo et el otro se fue al hostal comú*n*, et aquel q*ue* fue a la casa de su amigo vió en sueños aq*ue*lla noche cóm*m*o el otro su amigo le rogava que le ayudase, ca si non le ayudase non podría escapar de seer degollado. Et luego, con este sueño, levantóse de la cama com*m*o espantado et començó preguntar por la posada del dicho su compañero, et despu*é*s tornó en sí, et reputa*n*do aq*ue*l sueño por vanidat, tornóse a la cama a dormir et, com*m*o fue adormentado, luego ot*ra* vez le aparesçió el dicho su compañero rogándole con mayor instançia que le q*ui*siese ayudar, et non curando del dicho sueño, tornóse a dormir así com*m*o de p*ri*mero. Et luego, terçera vegada, le aparesçió el dicho su compañero con grant querella, notificándole com*m*o ya era degollado. Et pues en la vida non le avía querido ayudar, que le q*ui*siese vengar en la muerte et que fuese <a> aquel hostal donde él posava et q*ue* delante de la puerta en un muladar fallaría su cuerpo llagado cubierto de estiercol, por lo qual se levantó luego muy espantado et fue al juez de aquella çibdat clamando por justiçia et levó consigo al juez al dicho hostal et fallaron que todo el fecho avía pasado así verdaderamente, com*m*o lo avía soñado. Por lo qual el juez fizo luego matar al hostalero, por quanto por él fue confesado com*m*o avía perpet*ra*do el dicho delito et homiçidio. Este mesmo sueño cuenta Valerio Máxi*m*o en el segundo libro, donde fabla de los sueños. El segundo enxenplo cuenta Alberto Magno de sí mesmo, diziendo así: «yo soñé que estava sobre una ribera de un río, donde estava un molino edificado, et vý en sueño cómo un niño caýa en el agua et que llegando a la rueda del molino le quebrantava et matava; et, después despierto, estando contando este sueño a mis conpañeros, llegó la madre de aquel niño con grant lloro et grandes bozes, contando com*m*o su fijo era muerto por aq*ue*lla man*er*a que lo avía soñado, et yo nunca avía visto nin conosçido a la madre nin al fijo», de las quales cosas resulta et se concluye que el tal sueño es divinal, por el qual se revelan las cosas oc*u*ltas advenideras. Esto determina Alberto Magno en el comento sobre el terçero libro «De sopño et vigilia»[28] , en *e*l iiº *capítulo*, en el qual pone treze man*er*as con las quales las fig*ur*as et ymágines de las cosas mueve*n* a la fantasía del que duerme, del qual movimiento emana*n* et proçede*n* los dichos sueños. Et de aquellas treze maneras puse aq*uí* las dos sobredichas, por quanto estas solamente era*n* neçesarias a n*uest*ro propósito.

espués que avemos declarado qué cosa es sueño et q*uá*les son las causas del soñar, et en q*uá*ntas maneras

Dacaesçen los sueños, agora conviene, para mayor declaraçión de todo lo susodicho, mover algunas questiones o dubdas con sus respuestas et soluçiones, las q*ua*les en algunos pasos serían difíçiles et duras de entender, si las cosas susodichas non fuesen bien entendidas et retenidas en la memoria.

La p*ri*mera questión es por qué algu*n*as vezes soñamos et otras vezes non.

La segunda questión, conviene asaber, en qué tienpos los onbres sueñan más et quándo sueñan menos.

La terçera questión, conviene asaber, quáles son los onbres que sueñan más et quáles menos.

La quarta questión es quál es la ca*usa* porque algu*n*os sueños se olvidan et otros se recuerdan.

La q*ui*nta demanda, conviene saber, por qué a las vezes soñamos cosas que nunca vimos nin oýmos.

La sesta demanda, conviene asaber, por qué a las vezes soñamos cosas diversas et apartadas que no*n* conçiertan la una co*n* la ot*ra*.

La séptima demanda, conviene saber, si son sueños las alteraçione*s* et argume*n*taçiones que faze*n* los onbres quando duerme*n*.

La octava q*ue*stión, conviene saber, quál es la causa por que algu*n*os dormie*n*do sueñan et se levanta*n* a fin de obrar lo que sueñan.

La novena questión, conviene saber, cóm*m*o puede*n* las potençias sensitivas resçebir las ymágines et fig*ur*as que está*n* en la imaginativa et en la memoria, pues que las dichas potençias están entonçe encogidas et atadas, com*m*o dicho avemos.

La dezena questión, conviene saber, sy sueñan las animalias asý com*m*o los onbres.

La onzena questión, conviene saber, si viene*n* los sueños a los onbres por revelaçión divinal o si p*ro*çeden de las causas n*atur*ales.

La dozena questión, conviene saber si acaesçe pecar en los sueños.

La xiii[a] questión, conviene saber, si los sueños son señales de las cosas advenideras contingentes que proçeden de la voluntad.

La xiii[a] questión, conviene saber, si los sueños son señales demostrativas de las cosas advenideras[xxii] contingentes que proçeden de la voluntad.

La xv[a] questión, conviene asaber, si es cosa líçita ind*a*gar et divinar por los sueños.

La xvi[a] questión et post*ri*mera, conviene saber, en qué man*er*a se podrá conosçer quáles sueños son v*er*daderos et q*uá*les son falsos.

Respuesta et soluçión de la p*ri*mera questión: conviene saber, por q*ué* soñamos algu*n*as vezes et ot*ra*s no*n*.

La razón por que dormiendo algu*n*as vezes soñamos et otras vezes aunque dormimos non soñamos es ésta: por quanto los vapores que suben a la cabeça están en tan grant movimie*n*to que non se pueden por ellos multiplica*r* las semejanzas et figuras de las cosas sensibles, segunt que, por experiençia, veemos algunas vezes despiertos o velando que algunos vapores o nieblas se entrepone*n* entre la vista et las cosas visibles. Los quales vapores son a las vezes en ta*n* grant qua*n*tidat et movimie*n*to que las cosas visibles del todo desparesçe*n*. Et resulta d'esto un correlario q*ue* las v*ir*tudes sensitivas tiene*n* órganos ext*rí*nsecos, pu*e*s padesçen et resçiben las fig*ur*as de las cosas q*ue* está<n> en la memoria. Esto es por q*ua*nto todo resçebir n*atur*alme*n*te muestr*an* et así lo confiesa et afirma el Comentador en *e*l 2º li*bro* «Del dormir et del vela*r*»[29].

Respuesta et absoluçión d*e* la segunda questión, conviene saber, en qué tienpos los onbres sueñan más et q*ua*ndo sueñan menos.

ara respuesta et absoluçión d'esta segunda questión es de noctar que ay algunos onbres que nunca sueñan en toda su vida, et ot*ro*s ay que siempre sueñan q*ua*ndo duerme*n*, et ot*ro*s ay que no*n* sueñan en la moçedat et

Psueñan en la vegez. Lo qual los philósofos pruevan por semejança et por razón, pruévanlo por semejança de aquellos que duermen luego commo acaban de comer, a los quales raro et nunca les acaesçe sueño en tal tienpo, por quanto estonçe suben los vapores muy gruesos por tal manera que non se pueden distinguir et disçerner las ymágines et figuras, así commo las cosas visibles non se pueden veer con la niebla muy espesa. Pruévanlo asimesmo por razón, ca segunt a los niños non acaesçe sueño por quanto recresçe en ellos grande evaporación de vapores que suben a la cabeça, et a todos lo<s> que esto acaesçe non les aparesçen fantasmas nin sueñan, por quanto las fantasmas et ymágines de las cosas se quitan et rematan con la grand espesura de los tales dichos vapores húmidos, et por esta razón aquellos que están muy enbevidos en sueño pesado non pueden soñar por quanto los vapores espesos et mezclados continúan a sobir a la cabeça, los quales tornan eso mesmo luego a descender, por el qual sobir et desçender de los vapores espesos la fantasía non puede veer et disçerner las figuras et ymágines de las fantasmas figuradas en la imaginativa y en la memoria, segunt que veemos por experiençia que quando ante nuestros ojos se representan algunas cosas de parte de fuera et después entre nos et las tales cosas se entreponen algunos vapores espesos, así commo de niebla o de grandes vientos et torvellinos, remátanse de nuestra vista las figuras et ymágines de aquellas cosas por tal manera que non las podemos ver et disçerner.

La razón por que algunos sueñan en la vegez et non en la moçedat, esto se causa por algunt mudamiento et pasión que se faze çerca de la hedat, por quanto los viejos se mudan por calor et humidat, et por ende non es inconveniente que se mude el açidente de los sueños et les parezcan las figuras et ymágines de las cosas de fuera.

Respuesta et absolución de la iiiª questión, conviene saber quales son los onbres que sueñan más et quales menos.

Respondiendo a esta terçera questión dezimos que tres condiçiones de onbres sueñan más que otros. Conviene saber: los sañudos, et los amigos et los malencónicos. Los sañudos por quanto por causa de la yra et de la saña non son libres para exerçer sus propios auctos et operaçiones, et por tanto ocúpanse çerca de las operaçiones extrañas et accidentales, las quales disçernen mejor que las propias por la dicha causa. Por el contrario, los vapores nobles et prudentes, commo non estén atados et turbados con yra et saña, están libres para entender en sus virtuosas operaçiones, conviene saber, en sçiençia et virtudes et otras cosas onestas, et aquestos tales pocas vezes sueñan, salvo por la manera que se dize en el capítulo donde fabla en quántas maneras acaesçen los sueños. Lo segundo, dixe que los amigos son muy prontos para soñar de sus amigos et conosçientes, et la razón et causa d'esto es por quanto los que son buenos amigos tienen sienpre continuo cuydado del bien o mal que puede acaesçer a sus amigos, speçialmente quando están apartados et alongados, estonçe piensan más en el bien de sus amigos et temen más de los peligros que les pueden acaesçer, et con el grande amor que tienen con sus amigos et conosçientes, non solamente despiertos, mas dormiendo les ocupen continuos pensamientos et visiones d'ellos et de sus fechos et negoçios. Et por la dicha causa los sueños de los amigos son más profundos que los sueños de los extraños. Dixe, lo terçero, que sueñan más los malencónicos, et la causa d'esto es por quanto estos tales non pueden bien dormir, por lo qual, sienpre quasi están dormiendo et fantaseando. Et por tanto les acaesçe soñar más que a otros aunque sus sueños non son más verdaderos. Todo esto determina Aristótiles en el terçero libro que fizo del dormir et del velar[30], et asimesmo Alberto Magno en el comento que fizo sobre el dicho libro[31].

Respuesta et absolución de la quarta questión, conviene saber, quál es la causa por que algunos sueños se olvidan et otros se recuerdan.

Respondiendo a la quarta demanda dezimos que la causa por que algunos sueños se olvidan es la muchedunbre de los vapores que suben al çelebro, et el grant movimiento que fazen subiendo et desçendiendo, segunt lo podemos conosçer por semejança que avemos dicho: quando el onbre pone su cara sobre un baçín de agua, si el agua está queda, vee claramente su figura. Pero si en el agua se faze grande movimiento, non podrá distinguir et disçerner en ella su figura. Así, en nuestro propósito, quando se faze grande movimiento de vapores et sinuosidades que endormiendo suben al çelebro, estonçe o del todo çesa el soñar, o si algunt sueño acaesçe luego se olvida, segunt que se quita la ymagen et figura del que se mira en el agua, si en el agua se faze algunt movimiento.

Respuesta et absolución de la quinta demanda, conviene saber, por qué a las vezes soñamos cosas que nunca vimos nin oýmos.

Algunas vezes soñamos cosas que nunca las vimos nin las oýmos. Et la razón et causa d'esto es que maguer non ayamos visto aquellas cosas en que soñamos, enpero avremos visto sus partes o algunos de sus principios, así commo si soñamos que veemos chimera, esto es, algunt animal conpuesto de muchos animales, commo que toviese cabeça de onbre et el medio cuerpo de león et otro medio cuerpo de cavallo, el qual animal, puesto que nunca fue en el mundo, enpero por aver visto sus partes en otros animales, de aquellas partes la fantasía faze muchas vezes las tales conposiçiones o divisiones falsas, por quanto las otras potençias están dormesçidas et atadas, et la fantasía estonçe ha lugar de sopñar et fantasear semejantes cosas que nunca fueron, nin son, nin serán, por quanto están las otras potençias despiertas et dispuestas para la guíar et refrenar, et por tanto non es de maravillar de semejantes sueños.

Respuesta de la sesta demanda, conviene saber, por qué a las vezes soñamos cosas diversas et apartadas que non conçiertan la una con la otra.

Algunas vezes soñamos cosas diversas et apartadas que non conçiertan la una con la otra, en tal manera que algunas vezes[xxiii] soñamos que veemos onbres et luego súbito soñamos que veemos cavallos, et así semejante de otras figuras que non conçiertan la una con la otra. A lo qual respondiendo dezimos que la causa d'esto es el movimiento del fumo o vapor que sube a la cabeça, por quanto quando este vapor se entrepone entre la memoria et las virtudes sensitivas, a las vezes se mueve mucho de una parte a otra, por lo qual resçibe figuras diversas, mudándose de figuras, de onbre a figura de león o de cavallo et a otra qualquier figura, por la qual mudaçión se causa la diversidat de las ymágines et figuras que paresçen dormiendo, segunt que por experiençia veemos muchas vezes en la mudança de las nuves, que a las vezes nos pareçe una nuve de una figura et luego súbito nos paresçen de otra figura, et luego se muda en otra figura, lo qual se causa del movimiento que se faze en la región del ayre, segunt que se causa en el vapor que se levanta a la cabeça, commo dicho es.

Respuesta de la séptima demanda, conviene saber, si son sueños las alteraçiones[xxiv] et argumentaçiones que fazen los onbres quando duermen.

Respondiendo a la séptima questión dezimos que por la mayor parte en los varones discretos et bien regidos non son sueños, más antes son verdaderos entendimientos, por quanto a las vezes el entendimiento humano mejor discurre et mayores cosas falla et entiende quando el onbre duerme que quando vela. Et así mesmo la potençia et virtud estimativa et fantasía estonçe mejor faze et produze sus autos et operaçiones, quando los sesos o sentidos exteriores están encogidos et atados que non quando están sueltos. Et la causa d'esto es por quanto despierto o velando están los sentidos exteriores ocupados, lo qual empacha mucho las operaçiones de la fantasía et ymaginativa et estimativa, por lo qual muchos onbres, quando quieren ymaginar et entender en cosas altas, se ponen en lugares escuros et apartados, porque los sentidos exteriores non sientan [xxv] cosas exteriores en que se puedan ocupar.

Continua

---

[i] *s. l., con otro tipo de letra, el nombre del autor:* D. Lope de Barrientos

[ii] *s.l.* cosas

[iii] *del.*ençierran

[iv] s. l. rre*cogen* || *del.* encogen

[v] *Por error:* comienco

[vi] *Por error*: humimidat

[vii] *Por error*: que que

[viii] *s. l.* por lo

[ix] *del.* d*onde*

[x]*del.* vap

[xi] *del* repuede r

[xii] *del.* se

[xiii] *del.* causas

[xiv] [xiv] canto.

[xv] retienen

[xvi] *del.* operaçió*n*

[xvii] *del.* sienpre

[xviii] *del.* dorni

[xix] *del.* dela

[xx] *del.* vezes

[xxi] *del.* continuando

[xxii] *del.* qi

[xxiv] alterraçiones

[xxv] *del.* sueñan

---

[1] Se refiere a los tres tratados de los *Parva Naturalia* dedicados a los sueños, conocidos durante el período medieval bajo el título mencionado en el texto. La división que Barrientos atribuye al Estagirita no se corresponde con la descripción del original, a pesar de que algunas cosas coinciden con el texto citado.

[2] Cfr. Aristóteles, *De los sueños*, 456b.

[3] *Op. cit.*, 457b 27-29. Una información más exhaustiva la encontramos en *Partes de los animales*, 652a24-653a8 y en *De la percepción*, 444a10 ss.

[4] *Op. cit.*, 457b 29-31.

[5] *Meteorologicorum*, l. IV, 379b14-15, 383a28-35, 388b12-14 y ein particular 384a913 e 389a19-23 (Vid. Santo Tomás, «Meteorologicorum», en *In Aristotelis libros*, App. II, l. IV, Torino, Marietti, 1952, pp. 669-71).

[6] *Op. cit.*, 387a23-30.

[7] *Cfr*. Avicenas, *Opera Ominia.*

[8] Se trata del nombre en latín de una serpiente mitológica, proveniente de la mitología griega. Se trata de Pýton, mítico dragón, hijo de Gea, al que mató Apolo. Como en muchos otros casos, esta figura originaria de los ritos paganos se asocia posteriormente a una celebración cristiana, como la del Corpus Cristi. En este contexto, al igual que en algunas celebraciones carnavalescas, la gomia era una especie de tarasca cuyos movimientos se articulaban artificialmente como se explica en el texto. Ciertas variantes de esta figura han llegado hasta nuestros días en la celebración de algunos antruejos tradicionales. Aunque Barrientos use el término con este significado, la *gomia* era también una especie de bruja, cuya memoria permanece todavía, a la que Covarrubias se refería de este modo: «Este nombre damos al que come mucho y desordenadamente; es nombre latino *gumia*, *ae*, *antiqua vox idem significans quod gulosus*. Espantan las amas a los niños quando lloran diziéndoles: Cata que vendrá la gomia y te comerá; y píntanles una vieja descabellada, muy negra y fea, con unos grandes colmillos; y esto viene muy de atrás, según Lucilio, lib. 30: *Illo quid fiat lamia et pytho. Oxiodontes quo veniunt illae gumiae vetulae. Vide Calepinum verbo* gumia».

[9] Cfr. Aristóteles, *Del sueño*, 456b30 y sgg.

[10] *Ibídem*, 457a22-26.

[11] *Ibídem*, 457a17.

[12] *Ibídem*., 457a45. Cfr. *Partes de los animales*, 653b3-17 y *Reproducción de los animales*, 776b15 y sgg. Aristóteles afirma que ofrece una información más detallada en el tratado *De la nutrición*, que desafortunadamente se perdió ya en época clásica.

[13] Se refiere al segundo.

[14] *Meteorologicorum*, l. I, 346b16-349a11 y la glosa correspondiente de Santo Tomás en «Meterorologicorum», *In Aristotelis libros*, l. XV,

110122 (Vid. ed. cit., pp. 448-51).

[15] *De Generatione et Corruptione*, l. 2, cap. 4. Este capítulo contiene una explicación general. Hemos encontrdo también una posible fuente, que se ajusta muchísimo más, en el libro citado inmediatamente después, *Meteorologica*, en el libro IV, artículo 7.

[16] *Meteorologica*, lib. IV, 384b y 389a; *De somno et vigilia*, 456a30-557b8.

[17]«Hyoscyamus niger». Barrientos adapta la palabra a partir de una fuente clásica, ya que en español se usa el término «beleño», derivado del ant. germánico «bilisa» (*Cov*.: Veleño: Cierta mata conocida en España y muy vulgar, cuyo sugo tiene virtud de acarrear sueño, y las mismas hojas enfundadas en algún azerico o almohada tienen la mesma virtud. No se deve usar della sin orden de los médicos. Los griegos la llaman uoscuamoV , hyoscyamos, que quiere dezir haba porcina, porque en comiendo de aquesta planta los puercos se estiran luego y se mueren si súbito no les echan agua encima, o no tienen allí cerca algún cangrejo que coman, con el qual cobran la sanidad perdida.)

[18] *Sciendum est ergo quod somniorum causa quandoque quidem est interius, quamdoque autem exterius. Interior autem somniorum causa est duplex. Una quidem animalis: inquantum scilicet ea occurrunt hominis phantasiae in dormendo circa quae eius cogitatio et affectio fuit immorata in vigilando. [...] Quamdoque vero causa intrinseca somniorum est corporalis. Nam ex interiori dispositione corporis formatur aliquis motus in phantasia convienens tali dispositioni: sicut homini in quo abundant frigidi humores, occurrit in somniis quod sit in aqua vel nive. Et propter haec medici dicunt esse intendentum somniis ad cognoscendum interiores dispositiones*» (Santo Tomás, *ST*, «Secunda secundae», q. 95, a. 6).

[19] «Causa autem somniorum exterior similiter est duplex: scilicet corporalis, et spiritualis. Corporalis quidem, inquantum imaginatio dormientis immutatur vel ab aere continenti vel ex impressione caelestis corporis, ut sic dormienti aliquae phantasiae appareant conformes caelestium dispositioni, Spiritualis autem causa est quandoque quidem a Deo, qui ministerio angelorum aliqua hominibus revelat in somniis» (Santo Tomás, *ST*, «Secunda secundae», q. 95, a. 6).

[20] **Num**. 12.6-7 "dixit ad eos audite sermones meos si quis fuerit inter vos propheta Domini in visione apparebo ei vel per somnium loquar ad illum at non talis servus meus Moses qui in omni domo mea fidelissimus est". Esta cita aparece en la *Summa Teologica*, «Secunda secundae», q. 95, al final del a. 6, con toda seguridad la fuente usada por Barrientos.

[21] **Gen.** 37:6: «dixitque ad eos audite somnium meum quod vidi»

[22] **Dan.** 2:28: «sed est Deus in caelo revelans mysteria qui indicavit tibi rex Nabuchodonosor quae ventura sunt novissimis temporibus somnium tuum et visiones capitis tui in cubili tuo huiuscemodi sunt»

[23] La q. 96 consta sólo de cuatro artículos. El error seguramente proviene del hecho que la q. 96 está dedicada al arte notoria, por lo que la alusión a los espíritus malignos podría haber inducido a la equivocación. La cita seguramente se refiere a *ST*, «Secunda secundae», q. 95, a. 6: «Si autem huiusmodi divinatio causetur ex revelatione daemonum cum quibus pacta habentur expressa, quia ad hoc invocatur ; vel tacita, quia huiusmodi divinatio extenditur ad quod se non potest extendere:erit divinatio illicita et superstitiosa».

[24] Historiador romano, autor de *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, tuvo gran éxito durante toda la Edad Media, fundamentalmente gracias a la difusión por parte de Macrobio de esta parte relativa a los sueños premonitorios. Fueron muchas las ediciones hispánicas a disposición de nuestro autor (Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispanolatina clásica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, MCMLII, pp. 178-83). No existe, sin embargo, ninguna alusión en el texto en que se describan diferentes tipos de formas de soñar, a menos que Barrientos se refiera a los diferentes sueños narrados por el autor latino.

[25] No hemos encontrado la referencia que Barrientos atribuye a Platón; podría tratarse de una de las muchas obras atribuidas en la Edad Media.

[26] M. T. Cicero, *De divinatione*, I, 27, 57.

[27] La cita no pertenece a Cicerón. Es posible que exista una laguna en el texto. La fuente, indicada más abajo por el propio Barrientos, tampoco es correcta, pues no pertenece al segundo libro de Valerio Massimo, sino que es la siguiente: «Proximum somnium etsi paulo est longius, propter nimiam tamem evidentiam ne omittatur impetrat. Duo familiares Arcades iter una facientes Megaram venerunt, quorum alter se ad hospitem contulit, alter in tabernam meritoriam devertit. Is, qui in hospitio erat, vidit in somnis comitem suum orantem ut sibi coponis insidiis circumvento subveniret: posse enim celeri eius adcursu se inminenti periculo subtrahi. Quo viso excitatus prosiluit tabernanque, in qua is deversabatur, potere conatus est. Pestifero deinde fato eius humanissimum propositum tamquam supervacuum damnavit et lectum ac somnum repetiit. Tunc idem ei saucius oblatus obsecravit ut, quoniam vitae suae auxilium ferre neglexisset, neci saltem ultionem non negaret: corpus enim suum a caupone trucidatum tum maxime plaustro ferri ad portam stercore coopertum. Tam constantibus familiaris precibus conpulsus protinus ad portam cucurrit et plaustrum, quod in quiete demonstratum erat, conprehendit cauponemque ad capitale supplicium perduxit» (V. Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, l. I, 7, 10).

[28] San Alberto Magno, in *Opera Omnia*, A. Borgnet, Paris, 189-09

[29] Averroes, *Aristotelis Opera Omnia, Averrois in ea opera commentaria*, Venezia.

[30] Cfr. Aristóteles, *op. cit.*

[31] *Ibídem*.

Respuesta de la octava q*ue*stión, conviene saber, quál es la causa po*r* q*ue* algu*n*os dormiendo sueñan et se levantan a fin de obrar lo q*ue* sueñan.

Respondiendo a la octava questión dezimos que, por experiençia, se falla que algu*n*os se levanta*n* dormiendo et faze*n* tales abtos et obra*n* tales cosas com*m*o si estoviesen despiertos, en tanto que algunas vezes andan dando golpes por las paredes et otras vezes fiere*n* a los onbr*e*s et aun fállase averlos muerto et aquesto se causa et proçede de la potençia q*ue* llamamos fantasía. Por q*ua*nto, segunt dicho avemos, más sueltamente faze sus operaçiones dormiendo el onbre que velando, en tanto grado que algunas vezes son fallados andar de lugar en lugar aq*ue*llos que fuero*n* et son çiegos desde su nasçimiento et fazen ot*ro*s semejantes movimi*ento*s et operaçiones, lo q*ua*l todo p*ro*sçede de la soltura de la fantasía. Enpero dezimos que estos tales non faze*n* aquellos auctos et movimie*n*tos por vía et orden çierta, así com*m*o los que está*n* despiertos[xxvi] , segunt por experiençia se falla q*ue*, muchos de los tales, q*ue*rie*n*do feri*r* a ot*ro*s, andan feriendo las paredes et los postes et a las vezes los lechos en que duerme*n*, de lo qual paresçe que en los tales auctos non ay çertenidat. Et si alguna vez açertase*n*[xxvii], aq*ue*llo se deve at*ri*buyr al caso et fortuna, segunt más largamente paresçerá en el tractado que copilamos de la fortuna. Et esto mesmo se deve dezir de los que fuero*n* et son çiegos desde su nasçimie*n*to. Enp*er*o es aquí de saber que aquellos que dormiendo se levanta*n*, andan a caça por las montañas et algunas vezes va*n* a lugares remotos con propósito de fazer algu*n*t mal o bie*n*, segu*n*d por experiençia se falla aver acaesçido en algunas provinçias, espeçialmente en el reyno de Inglaterra, la ca*usa* d'esto no*n* p*ro*çede de p*ri*nçipio int*rí*nseco, segunt en los otros sueños, mas ante, fablando teologalmente, prosçede de los sp*íri*tus malignos, a los quales es dado poder afligir et fatigar los malos p*ar*a que cunplan dormiendo aquellas cosas que despiertos desean conplir et acabar, por qua*n*to segunt dize el come*n*tador et asý mesmo Aristótiles en *e*l libro «Del dormir et despertar»[32]: quales cosas queremos, tales cosas fablamos et tales soñamos.

Respuesta de la novena q*ue*stión, conviene saber, cóm*m*o pueden las potençias sensitivasresçebir las ymágines et figuras que está*n* en la memoria, pu*e*s que las dichas potençias está*n* ento*n*çe[xxviii] encogidas et atadas, com*m*o dicho avemos.

Respondiendo a la questión novena, dezimos que v*er*dat es que al t*ien*po q*ue* el onbre duerme, las potençias sensitivas están encogidas et atadas, segunt diximos en *e*l capít*u*lo del dormir, p*er*o este encogimiento[xxix] et atami*ento* se entiende para que no*n* pueden resçebir ymágines et fig*ur*as de p*ar*te de fu*er*a, p*er*o bien las puede resçebir de p*ar*tes de dentro; conviene saber: las ymágines et figuras que están conservadas en la memoria et en la imaginativa, en las quales estonçe la fantasía faze sus operaçiones aunque no*n* resçibe ymágines et fig*ur*as de p*ar*te de fuera.

Respuesta de la dezena q*ue*stión, conviene saber: si sueñan las animalias así com*m*o los onbres.

Respondiendo a la dezena questión dezimos que por experiençia continua veemos que las animalias sueñan, p*er*o sus sueños non son nin puede*n* seer ta*n* çiertos com*m*o los sueños de los onbres por dos razones. La p*rim*e*r*a, porque puesto q*ue* tenga*n* las potençias exteriores que tiene*n* los onbres, que son los çinco sesos corporales, et asimesmo tiene*n* las otras pote*n*çias interior*e*s, que son el seso comú*n* et la ymaginati*v*a et la estimativa et la memoria et la fantasía, pero no*n* tiene*n* estas potençias tan p*er*fectame*n*te com*m*o los onbres, pu*e*sto que por v*ir*tud d'ellas sueñen lo que sueñan segunt la perfeçión d'ellas, p*er*o porque su p*er*feçión non es ygual a la perfeçión de las potençias sensitivas que tiene*n* los onbr*e*s, por tanto los sueños de las animalias non puede*n* seer tan

çiertos commo los sueños de los onbres. La segunda causa es por quanto las animalias non tienen ánima intelectiva, la qual muchas vezes es causa de la çertinidat de los sueños, por quanto ella resçibe influençias[33] de la inteligençia agente que vulgarmente se dize ángel, las quales influençias en alguna manera reververan e traspasan el ánima sensitiva, lo qual se puede entender por esta semejanza: poniendo dos veriles[34] en sendos píes, el uno çerca del otro, o dos espejos que sean çecalados de amas partes, se fallará por experiençia que las figuras que se debuxan en el uno le traspassan et se debuxan así mesmo en el otro que está çerca d'él; así, por semejante, las influençias que vienen del ángel al ánima intelectiva redundan después a[xxx] las potençias sensitivas, et por esta causa los sueños de los onbres son más çiertos que los sueños de las animalias por la razón susodicha.

Respuesta de la questión honzena, conviene saber: si vienen los sueños a los onbres por revelaçión divinal o si proçeden de las causas naturales.

Respondiendo a la questión honzena dezimos: non enbargante que algunos de los epicurios, así commo Simónides[35] et sus sequaçes[36], afirmaron et determinaron que los sueños solamente proçedían de los prinçipios divinos, esto es, de Dios, et non de las causas naturales. Pero la verdat es que non todos los sueños son revelaçiones divinas, lo qual claramente se muestra por quatro razones. La primera, porque, segunt deximos respondiendo a la questión pasada, las animalias sueñan por quanto tienen ánima sensitiva, et çierto es que a las animalias non les vienen revelaçiones divinas, por lo qual paresçe que non proçeden todos los sueños de prinçipios divinos. La segunda razón, por quanto, segunt paresçe de las cosas antedichas, la sçiençia sabida en los sueños de las cosas advenideras es natural et non por revelaçión divina, etc. La terçera razón, por quanto los onbres, aunque son viçiosos et de mala vida, non dexan por eso de sopñar. A estos tales non les enbía Dios semejantes revelaçiones. La quarta razón, por quanto aquellos acaesçe soñar mucho, que tienen conplisión et natura para formar muchas ymágines et figuras, commo sañudos et malencónicos, segunt desuso declaramos respondiendo a la questión terçera, por lo qual paresçe que non todos los sueños son revelaçiones divinas, mas por la mayor parte proçeden de causas naturales. Et asý lo determina el philósofo en el terçero libro «De sopño et vigilia»[37], et así mesmo Alberto Magno en el comento que fizo sobre el dicho libro en el capítulo quarto[38].

Respuesta de la questión dozena, conviene saber: si acaesçe pecar en los sueños.

Respondiendo a la questión dozena, dezimos que non interviene pecado en los sueños, lo qual se muestra por esta razón: por quanto en el pecado se requiere libertad de la voluntad, la qual non se dize estar libre[xxxi] salvo quando proçede el juyzio de la razón, el qual juyzio en los sueños non[xxxii] está libre, por quanto este juizio depende de las operaçiones de las otras potençias sensitivas, las quales, en el sueño, están encogidas et atadas, commo dicho avemos et commo todo pensamiento de nuestro intendimiento tiene prinçipio et nasçimiento de los sentidos o sesos corporales, los quales estonçe están atados, por tanto el juyzio de la razón non puede seer çierto et derecho, et por consiguiente tanpoco la libertad de la voluntad, de lo qual resulta que en los sueños non podemos pecar nin tanpoco meresçer. Enpero es aquí de noctar que en los sueños puede acaesçer señal de pecado o de meresçimiento, por quanto muchas vezes son causa de los sueños las imaginaçiones buenas o malas que los onbres piensan et imaginan estando despiertos, onde señal et causa de meresçimiento es quando acaesçen a los onbres algunos sueños, los quales se causan de los buenos pensamientos et ymaginaçiones en que los onbres contenplan estando despiertos, lo qual se confirma por sant Agostín a los doze capítulos sobre el «Génesi», onde dize que es señal de meresçimiento quando los sueños proçeden de la buena afeçión et deseo en que el ánima se ocupó estando velando. Así mesmo se prueva esto por Salamón, el qual estando dormiendo fizo petiçión a nuestro Señor et inpetró la sabidiría, segunt se escrive en el segundo libro Paralipómeno, capítulo [39]

primero, sobre el qual paso dize san Agostín que Salamón sirvía et aplazía al Señor, por lo qual meresçía remuneración, la qual remuneraçión non la meresçió en el sueño, salvo por el buen deseo que primeramente avía. Así mesmo, es ésta determinación de santo Thomás en el quarto de las «Sentençias»[40], a las nueve definiçiones, articulo quarto, questión primera. Asimesmo es determinaçión de Pedro de Tarantasio [41] en la sobredicha distinçión, onde determina que en el sueño non puede aver pecado, salvo aficçión o señal de pecado. La qual afición et señal de pecado se causa de los torpes pensamientos que proçeden estando despiertos. Onde aquí es de notar que los torpes pensamientos non solamente se dizen por seer de cosas torpes et desonestas, porque aun d'estos tales pensamientos algunos pueden seer buenos, ansí commo quando el sabio piensa en algunas cosas torpes para las leer o predicar o disputar, pero propiamente se dize torpe pensamiento quando contiene en sí torpedat et desonestidat, sy en el pensamiento interviene delitación et consentimiento de la voluntad. Et por tanto la poluçión que acaesçe en sueños, si proçede de flaqueza natural o de algunt desordenamiento de comer et bever, non enpacha la comunión, o çelebrar a los saçerdotes si neçesario les fuere de çelebrar, pero enpáchase si el tal sueño depende de los torpes o desonestos pensamientos que pensó estando despierto o velando, por quanto ésta es más de aborresçer que la primera, que depende de alguna desordenança, por quanto es muy difíçile tener sienpre regla çierta en el comer et bever. Ansí lo determina santo Thomás en el quarto escripto de las «Sentençias», en la distinçión susodicha[42], questión segunda. Sy por aventura alguno quisiese argüyr contra esto diziendo que en el sueño bien pueden los onbres meresçer et así mesmo pecar, por quanto el que duerme algunas vezes consiente en los torpes sueños, et algunas vezes non consiente. Et segunt esto, quando consiente et condesçende en el torpe sueño, peca, et así mesmo meresçe quando non consiente en los torpes sueños. A esto se puede responder que verdat es que los que duermen algunas vezes consienten en los torpes sueños et algunas vezes non consienten. Enpero, porqu'el juyzio de la razón dormiendo non está libre, lo qual paresçe por quanto en los tales sueños sienpre entreviene falsía en alguna manera, por quanto dormiendo non están los sentidos del todo libres, nin por consiguiente el uso del libre alvedrío. Por ende, agora consienta, agora non consienta quanto en sí es, nin peca nin meresçe por consentir o non consentir en los torpes sueños. Esta es determinaçión de santo Thomás en el quarto scripto de las «Sentençias», en la questión primera[43].

Respuesta de la questión trezena, conviene saber: si los sueños son causas et señales de las cosas advenideras.

Respondiendo a la questión trezena, segunt la determinaçión de Aristótiles en el segundo libro «De sopño et vigilia»[44], dezimos que los sueños algunas vezes son causa et algunas vezes señales de las cosas advenideras, et algunas vezes acaesçen por caso et fortuna. Digo primero que algunas vezes son causa de las cosas advenideras, esto es: quando el omne se mueve a fazer alguna cosa o a non la fazer por causa de los sueños que le acaesçen. Estonçe dezimos que el sueño es causa de fazer la cosa o de non la fazer, por quanto causa se dize aquella donde algunt efecto o operaçión se sigue, ansí commo dezimos que entreponerse la tierra entre la luna et nuestra vista, aquella interpusiçión es causa del epclise de la luna et, ansí mesmo, quando se interpone la luna entre el sol et nuestra vista, aquella interpusiçión de la luna es causa del epclipse del sol[45] , et ansí mesmo el podresçimiento de los umores es causa de la fiebre. Por esta manera en nuestro propósito algunas vezes[xxxiii] los sueños son causa del algunas cosas advenideras, ansí commo si un onbre soñó que se afogava en el río, sy el día siguiente oviere de caminar, ante rodeara grant expaçio que pasar el vado, por tal manera que el sueño fue causa de non pasar el ryo. Et por esta manera paresçe claro lo que deximos: que muchas vezes los sueños son causa de algunas cosas advenideras, para que se fagan o para que non se fagan. Lo segundo, dezimos que algunas vezes los sueños son señales de las cosas advenideras, aunque non sean causa d'ellas. Ca señal se dize aquello que significa alguna cosa, aunque non sea causa d'ella, ansí commo dezimos que la asperura o la amargura de la lengua es señal de fiebres, et ansí mesmo soñar que traga fiel amarga es señal que la fiebre le verná muy presta,

por q*ua*nto estas señales proçeden de la disposiçió*n* del cuerpo et pujamie*n*to de los umores et por esta vía se falla q*ue* muchas vezes los sueños son señales de algu*n*os açidentes que acaesçen en los cuerpos, lo qual Galieno[46] prueva por este enxenplo sig*ui*ente: dize que él vió un onbre que soñó que le lançava*n* en el vient*re* pez ardiendo et se q*ue*mava en aquel fuego de la pez, et aquesto era por q*ua*nto tenía en el vient*re* mucha colora adusta negra ençendida et, com*m*o se levantó del sueño, lançóla de sí, et luego fue libre. Et dize Galieno que esto le acaesçió veer muchas vegadas por experiençia, et ansí paresçe por lo susodicho que algunas vezes los sueños son causa et algu*n*as vezes señales de las cosas advenideras. Lo terçero, dixe que los sueños algunas vezes non son causa nin señales de las cosas advenideras, salvo que vienen por caso et fortuna, así com*m*o acaesçe camina*n*do Pedro que se eclipsa el sol, el caminar de Pedro non es causa del epclipse del sol, nin el eclise del sol non es causa del caminar de Pedro, salvo que concurrieron por caso et fortuna, segunt que más largo declaramos en el «Tractado de caso et fortu*n*a»[47], así en n*uest*ro propósito acaesçe que si alguno sueña[xxxiv] que se vee en algu*n*a grant batalla et despu*é*s le acaesçe que de fecho se falla en alguna pelea, aq*ue*lla pelea le acaesçe por asçidente et por caso et fortuna. Et por tanto no*n* es de afirmar que aquel sueño fuese causa nin señal de aq*ue*lla pelea, salvo que vino por caso et fortu*n*a. Palabras son formales del ph*ilósoph*o en el dicho li*bro* «De sopño et vigilia», et así lo determina santo Thomás en la «Secunda secunde» xcv q*ue*stiones, artículo sesto[48] et, así mesmo, lo determina Alberto Magno en *e*l terçero libro «De sopño et vigilia»[49] .

Respuesta de la q*ue*stión xiiii^a^, co*n*viene asaber: si los sueños son señales demost*ra*tivas de las cosas advenideras co*n*tingentes q*ue* p*ro*çeden de la voluntad.

A esta questión se deve responder q*ue* algu*n*os sueños antiguamente fuero*n* señales demostrativas de las cosas contingentes advenideras, segunt que se lee del sueño del rey faraón et del sueño de Nabucodonosor et del sueño de Joseph et de ot*ro*s muchos. Enp*er*o, los sueños que en estos tienpos acaesçen non devemos entender et creer que son señales de las cosas advenideras, non enbargante que algunos de los sabios antiguos afirma*n* que muchos sueños son señales de las cosas contingentes advenideras, espeçialmente el comentador, en *e*l come*n*to que fizo sobre el li*bro* «De sensu et sensato»[50], dize que no*n* ay onbre que alguna vez non le venga algunt sueño que sea señal demostrativa de algunt bien o mal advenidero, et los tales sueños, com*m*o estos non proçeden de la na*tur*aleza del onbre, segunt que vienen los sueños sobredichos, mas antes proçede por revelaçión de alguna intelligençia, segunt lo dize et determina el comentador en el dicho libro, por q*ua*nto n*uest*ro señor Dios muchas vezes[xxxv] mediante la intellige*n*çia age*n*te revela a los buenos et a los malos aq*ue*llas cosas que les ha*n* de acaesçer, de los quales sueños ay algunos onbres interpretadores et declaradores, p*ar*a lo q*ua*l son n*atur*almente dispuestos, segunt lo determina el dicho come*n*tado*r*, los quales onbres tiene*n* muy sobtil la potençia et v*ir*tud de la fantasía para conparar et apropiar los sueños a las cosas advenideras, segunt la semejanza et difere*n*çia d'ellas. Et tal fue Joseph, el qual interpet*ró* el sueño de faraó*n*, la q*ua*l interpetraçión paresçió et se most*ró* v*er*dadera por experie*n*çia.

Respuesta de la questión xv, conviene saber: si es cosa líçita juzgar et divinar por los sueños.

Respondiendo a la questión q*ui*nzena, dezimos que prenosticar o dezir por los sueños las cosas advenideras acaesçen en q*ua*tro man*er*as. La p*ri*mera, por razón nat*ur*al, et por esta vía se puede conosçer et saber todas las causas advenideras que están en potençia en sus causas, et tales cosas conveniente cosa es dezirlas, et aquesto propiame*n*te non se llama divinaçión, segunt que adelante diremos en *e*l capít*u*lo del devinar. Lo segundo, acaesçe saber et dezir las cosas advenideras por la disposiçión corporal, com*m*o faze*n* los phísicos, segunt desuso diximos. Lo terçero, acaesçe saber las cosas advenideras por revelaçió*n* de Dios, mediante algu*n*a intellige*n*çia que vulgarmente se llama ángel, segunt se lee de Joseph a los q*ua*renta capítulos en el «Génesi»[51] et de Daniel en el

segundo capítulo, los quales, por revelación divinal, veýan señales de las cosas advenideras et denunçiávanlas et esponíanlas al pueblo. Enpero, nin por esto non se deve dar fe a los sueños, salvo si por tal çertinidat fuesen çertificados que eran revelaçiones divinas, ca Joseph nin Dapniel non ponían esperança en los sueños, salvo que esponían a los otros aquello que les era revelado, segunt paresçe en los libros desuso nonbrados[52] . Lo quarto, acaesçe prenosticar et dezir las cosas advenideras por revelación o ylusión de los spíritus malos, teniendo con ellos fechos çiertos contractos et convenieçias, et de aquí non se deve esperar salvo mentira: «Quia medax est et pater eius»[53] . Et tal divinar non es illíçito, antes es superstiçioso, et por eso es defendido en el «Levítico» a los diez et nueve capítulos: «non observabitis sopnia»[54] . Et asý mesmo es defendido en el «Deuteronomio»: «non inveniat in te qui observet sopnia»[55] , que quiere dezir: non sea entre vosotros alguno que guarde los sueños, conviene saber, teniendo contracto con los malos espíritus o poniendo esperança en los sueños. Todo esto es determinación de santo Thomás en la «Secunda secunde», a las xcv questiones, artículo sexto[56] .

Respuesta de la questión xvi et postrímera, conviene saber: en qué manera se podrá conosçer quales sueños son verdaderos et quáles son falsos, et de aquí resultará en quántas et quáles maneras son los sueños engañosos; et aqueste capítulo es mucho de noctar, por quanto es quasi summa de toda esta materia, la qual será entendida por el que este capítulo notare et entendiere.

Respondiendo a esta questión postrímera, et primeramente es asaber que el sueño verdadero se podrá conosçer en esta manera: que comunmente viene çerca de la mañana, después de çelebrada la digestión, quando los bafos d'ella están ya delgazados et sotiles en tal manera que non enpachan tanto a las potençias de fazer sus operaçiones. Otrosý el sueño verdadero non viene sobre las cosas pensadas despierto. Eso mesmo el sueño verdadero comunmente non viene a onbres bovos, salvo a onbres asentados et de buen juyzio, et bien regidos, et non gargantones nin enbriagados. Asimesmo, el sueño verdadero non viene quando el cuerpo está indispuesto por pujanza de algunt humor. Otrosý, en el sueño verdadero, el que le sueña queda muy pensoso et espantado del tal sueño, de lo qual non acaesçe cosa en el sueño mintiroso. Esto es lo que se falla para conosçer quando los sueños son verdaderos. Agora queda saber por quantas et quales maneras se conoçerán quándo son falsos et engañosos. Çerca de lo qual dezimos que la causa del engaño que acaesçe en los sueños una es, conviene saber: tomando la semejanza de la cosa por la cosa propia y esto se causa por quanto el ánima non juzga con una mesma potençia la realidat de la cosa et la semejança de la cosa, ca la realidat de la cosa juzga con la razón et la semejança de la cosa juzga con la fantasía o con la ymaginativa o con la estimativa. Et, por tanto, estas potençias, juzgando por sí solamente, las más vezes se engañan et estonçe juzga verdaderamente quando el su juizio interviene la razón, lo qual se podrá entender et conosçer claramente por estos enxenplos siguientes. El primero enxenplo es que nos veemos juzgando con el seso de la vista que el sol non es mayor que un pie, pero interviniendo la razón del sabio, en este juyzio conosce et entiende qu'el sol es mayor que toda la tierra, et este engaño de la vista se causa por la grant distançia que es entre el sol et la vista. Pero commo la razón, speçialmente del sabio, sea potençia muy alta et de grant virtud, aunque la distançia del sol sea tan grande, puede conosçer et conosçe que el sol es mayor que toda la tierra. El segundo enxenplo es que nos veemos muchas vezes que la tierra se mueve quando nuestra vista primeramente se mueve de otra cosa, del qual moviemiento causado en la vista se causa en nosotros que nos paresçe que la tierra se mueve, así commo quando alguno, pasando algunt río, del movimiento del agua se causa movimiento en la vista, et del movimiento de la vista se causa que le paresçe que la tierra se handa enderredor, de lo qual se falla algunos aver peligrado, espeçialmente aquellos que tienen el çelebro flaco. Así mesmo paresçe esto a los que están en el navío, que se mueve presuroramente, del qual movimiento del navío se causa movimiento en la vista, et de aquel movimiento causado en la vista se causa que paresçe al que va en el navío que se mueve toda la

tierra. Pero juzgando por la razón, en tales movimientos conosçeremos que aquel juyzio de la vista es falso, et que la tierra non es movible, et aquesta falsedat se causó en la vista por el primer movimiento que en ella se fizo del agua corriente o del navío. Ansí, por esta vía, se causan los engaños en los sueños, espeçialmente por una causa primera et prinçipal et después por otras tres causas segundas menos prinçipales. La causa primera et prinçipal d'onde se causa el engaño de los sueños es por quanto dormiendo, quando los sueños acaesçen, está atado el juyzio de la razón, et así mesmo los propios sentidos, segunt desuso deximos, por lo qual, estando suelta la fantasía et non teniendo freno que la guíe, juzga et afirma[xxxvi] las semejanzas de las cosas seer las cosas propias, et permanesçe en aquel engaño fasta que después, velando, entervinien do el juyzio de la razón, que está ya suelto, conosçe la verdat de lo que es o non es, espeçialmente si el juyzio de la razón es de varón sabio et discreto. Ca, si es de varón liviano et indiscreto, muchas vezes permanesçe en el engaño del sueño[xxxvii] pasado. La causa porque dormiendo está atado el juyzio de la razón, segunt desuso diximos, es por quanto dormiendo el vapor venido sube a la cabeça et çierra el poro por donde las ymágines et figuras de las cosas acostumbran pasar al uso de la razón y, estonçe, estando suelta la fantasía, toma las ymágines et figuras de las cosas por las cosas propias, et aquesto mesmo acaesçe comunmente en todos los locos, et por esto judgan et afirman las cosas que les ocurren a la fantasía por cosas propias et verdaderas, así commo si, de fecho, en el ser toviesen realidat. La segunda causa, que es de las segundas menos prinçipales, viene de pasión que acaesçe a la ánima, así commo de temor o amor, o todo junto, causado en el ánima del soñante, et aquesta pasión de temor o amor trae et representa a la fantasía la forma de aquella cosa que teme o ama et desea, segunt dize Catón que lo que cada uno ama o desea, aquello vee en los sueños[57] , et de aquí nasçe que aquel que soñando vee lo que desea, se alegra mucho en el tal sueño et siente grant delectaçión, et así mesmo aquel que en los sueños vee lo que teme, siente d'ello grande pabor et espanto. La terçera causa menos prinçipal es la semejança del humor que reyna en el cuerpo del que sueña, la qual semejança se paresçe a lo que sueña, así commo quando reyna en alguno la flema que desçiende de la cabeça a los dientes, sueña estonçe la persona que sienpre beve et así mesmo el colérico sueña que está en fuego, et por esta vía se puede exenplificar por los otros humores, segunt desuso lo posimos más por estenso. La quarta causa menos prinçipal es la confusión et obscuridat del vapor que sube al çelebro, por el movimiento presuroso que faze, el qual movimiento es causa que non se puedan bien disçerner et distinguir las figuras et ymágines de las cosas, segunt que desuso pusimos enxenplo del que se mira en el agua, que está queda, cómmo puede bien ver su figura, la qual non puede bien disçerner et distinguir quando en el agua se faze grant movimiento, así que paresçe d'estas cosas susodichas que quatro son las causas del engaño de los sueños. La primera et prinçipal es el atamiento de la razón. La segunda es la pasión que acaesçe a la ánima de temor o de amor. La terçera es la disposiçión del cuerpo. La quarta es la confusión et espesura del vapor que sube a la cabeça. Estas cosas susodichas dize et determina Alberto Magno en el comento que fizo sobre el libro «De sopno et vigilia»[xxxviii] , capítulo séptimo[58] , las quales, bien conoçidas et entendidas, ningunt varón discreto non deve dar fe, nin poner esperança en las visiones que paresçen en sueños, nin tanpoco en las que paresçen velando, por quanto las que paresçen en sueños son engañosas por las causas susodichas, et las que paresçen velando o estando despiertos comunmente se causan por alguna lesión o enfermedat que viene en alguna o algunas de las potençias interiores, por lo qual la fantasía queda suelta, et las otras potençia o potençias, por estar apassionadas et enfermas, non la pueden resistir et guíar, et por tanto faze sus juyzios falsos, los quales juyzios torna a representar al seso común, et el seso común las representa a la vista et a los otros sentidos en tal manera que aquellos que tienen aquellas virtudes et potençias por tal vía dañadas les paresçe que veen aquellas falsas visiones que representa la fantasía. Et puesto que las tales visiones o apariçiones segunt verdat non tienen ser real, pero ellos creen que tienen seer, et asý lo creen et afirman, et quien bien quisiere et sopiere mirar a las tales personas, luego conosçerá en ellas que padesçen alguna pasión en las dichas potençias, et de aquí se causa por la mayor parte que algunos enfermos, quando están en el articulo de la muerte,

com*m*o se les van dañando las dichas potençias, dize*n* et afirma*n* que ven visiones de diversas maneras. aunque las menos vezes es v*er*dat, et aquestas visiones les acaesçe por p*ar*te de temor et amor, com*m*o dicho es, por q*ua*nto la fantasía les representa aq*ue*llas cosas que mucho teme*n* o mucho aman; et, por esto, algunos dize*n* que veen estonçe algunos malos spíritus, porq*ue* les teme*n*, et otros dize*n* que veen algunos santos et santas porque tienen amor et devoçión en ellos et con ellos. Esto es fablando naturalmente, p*er*o nin por esto no*n* es de negar que en el tal artículo non ayan aparesçido et parezcan a los enfermos algunas visiones por m*i*sterio de n*uest*ro Señor, segunt los méritos o deméritos de los que está*n* en tal artículo, et así mesmo a los que están sanos. P*er*o esto acaesçe muy raro et, por tanto, q*ua*ndo alg*una* persona dize et afirma que vee las tales visiones, agora esté enferma, agora esté en posesión de sana, los discretos luego deven aq*uí* usar del juyzio nat*ur*al, conviene saber, que las tales visione*s* et apariçiones son operaçiones de la fantasía, fasta tanto que sea visto et examinado por sabios muy p*er*fectos, que sepa*n* examinar et conosçer de qué p*ar*te viene*n* las tales visiones. Ca si p*er*fectos sabios lo examina*n*, luego conosçerá*n* si las tales visiones p*ro*çede*n* et depende*n* de las causas susodichas o por vía miraculosa. P*er*o, fasta seer fecho el dicho exame*n*, non por cada un letrado, salvo por sabio p*er*fecto, com*m*o dicho es, non se deven aprobar en ning*u*na man*er*a. Ca no*n* en vano ca*n*ta la eglesia de cada día en un yno que dize: «fantasma notis decidat». Et así mesmo en ot*ro* yno donde dize: «procul recedan*t* sopnia et noctu*m* fantasmata», etc. Non las llama aq*uí* visiones nin apariçione*s*, salvo fantasmas, q*ue* quiere dezir op*er*açiones de la fantasía. Et notablemente fueron aquellos ynos hordenados que se digan en las conpletas, por q*ua*nto estos fantasmas acaesçen más de noche q*ue* de día, por qua*n*to a las p*er*sonas temerosas les paresçe que vee*n* aquello que teme*n*, por quanto así com*m*o lo teme*n*, así lo representa la fantasía al seso común, et el seso común lo representa a la vista et a los ot*ro*s sesos p*ar*ticulares. Et de aquí proçede*n*, por la mayor p*ar*te, que muchas personas dize*n* que veen ayrones, et duen de casa et trasgo, lo qual es burla sin ningunt fundamento de existençia, nin tanpoco de apare*n*çia causada de p*ar*te de fuera. Ca puesto que algunas cosas paresçen a la vista et no*n* son aquello que el vulgo juzga, así com*m*o las señales de fuego que paresçen en la alt*ur*a del ayre, que el vulgo llama estrellas o cometas corrie*n*tes, o saltantes o estantes, puesto que non sean estrellas nin lo que el vulgo afirma, p*er*o tiene*n* seer real et son algo de p*ar*te de fuera et ot*ra*s cosas ay que se representa*n* a la vista et non tiene*n* ser real, salvo q*ua*nto paresçe a n*uest*ra vista, pero non es ansý, así com*m*o el çerco que p*ar*esçe en el sol et en la luna, el qual çerco non está allý nin tiene ser real, salvo q*ua*nto paresçe a n*uest*ra vista, segunt q*ue* a las vezes nos p*ar*esçe que está çerco en la candela q*ua*ndo arde, no*n* enbargante que en *e*lla non ay tal çerco, salvo p*ar*ençençia sola que se representa a n*uest*ra vista, lo qual se causa del medio que es el ayre et de la luz. Et puesto las tales cosas no*n* tengan ser real, p*er*o tiene*n* alguna causa que emana del cuerpo çeleste refulgente et del medio q*ue* es el ayre, mas las visiones et apariçiones susodichas nin tiene*n* ser real, com*m*o las señales que se muestran en la alt*ur*a del ayre, ni*n* tienen apare*n*çia de p*ar*te de fuera, com*m*o el çerco del sol et de la luna et de la candela, mas solamente tiene*n* el ser q*ue* se causa de p*ar*te de de*n*t*ro* por las operaçione*s* fantásticas. Et si non fuese por la gra*n*t prolixidat que d'ello se req*ue*ría et recresçía, bien se podría mostrar por muchas razones claras et magnifiestas que son q*ua*si entendimie*n*tos p*ri*meros que todas las más d'estas visiones et apariçiones son frívolas, et non ay en ellas al salvo la operaçión de la fantasía. Por tanto, dexando esto para en ot*ro* lugar, por q*ua*nto esto basta agora p*ar*a n*uest*ro intento, humillmente suplico a tu Alteza que non dés fe nin lugar a las tales cosas fasta seer fecho el dicho exame*n* por p*er*sona que lo sepa fazer, com*m*o dicho es. Et después de fecho el tal examen, si fuere fallado las tales visiones s*er* milagrosas, estonçe es de dar toda fe et favor segunt fuere el caso. Ca ante del tal examen, cosa desonesta et vergoñosa es dar fé et poner devoçió*n* en las tales cosas. Si por vent*ur*a emana*n* de las operaçione*s* de la fantasía por la manera susodicha, et por qua*n*to las p*er*sonas que se t*ra* bajan por saber las cosas advenideras, non solame*n*te presume*n* de las saber et juzgar por las visiones et apariçiones de los sueños, mas así mesmo se trabajan et presume*n* de las saber por vía de adevinança et de agüeros et de p*ro*feçía, por q*ua*nto estas tres espeçias, et con los sueños que son quatro, todas tiende*n* et son a un fin, conviene

saber, para saber et juzgar las cosas advenideras por causa d'esta conveniençia que tienen, que son todas a un fin, por tanto, inçidentalmente es cosa conveniente poner aquí un capítulo en que se declare qué cosa es profeçía et adevinança et agüeros, et en qué concuerdan et en qué se diversan. Et puesto que para perfecta declaración d'estas materias se requería alguna prolixidat, pero segunt nuestro intento bastará lo que aquí se dirá.

Declaración: qué cosa son profeçía, agüeros et adevinança.

Ya se dixo en el capítulo pasado cómmo estas quatro espeçias que son sueño, profeçía, adevinança, agüeros, todas concuerdan en el fin, por quanto el fin d'estas quatro cosas es para saber las cosas advenideras. Et por quanto en muchos libros, donde algunos doctores fablan d'estas quatro espeçias de saber, non se falla en ellos la causa et razones naturales donde proçeden, salvo en el libro «De sensu et sesato»[59] , que es el postrimero libro que Aristótiles fizo en la filosofía natural, donde propiamente se tracta esta materia, parte en el testo et parte en los glosadores d'él, en el comento del qual dize el comentador Aven Ruiz [60] que estas quatro maneras de saber todas concuerdan en el fin, commo dicho es. Por lo qual, Aristótiles non fabló así expresamente en las otras tres commo fabló en los sueños et la causa, segunt dize el dicho comentador, es porque todas tienen un fin, et así mesmo por quanto las otras tres se usan para vezes et en pocos lugares et de pocas gentes, et los sueños son muy comunes a todos los onbres et en todos tienpos; et dize que la diferençia entre estas cosas es una, segunt el vulgo, pero otra es segunt la verdat. El vulgo afirma que los sueños proçeden de parte de los ángeles et de las cosas que los onbres han pensado estando despiertos, et aquesto non es sienpre verdat, ca muchas vezes vienen los sueños sobre cosas non fabladas nin pensadas, segunt paresçe por la solución de las questiones pasadas. Eso mesmo el vulgo cree: que la adevinança viene de parte de los malos spíritus et que la profeçía viene de parte de Dios. Et así mesmo cree el vulgo que los agüeros vienen de parte del caso et fortuna ministrado por Dios. Pero la verdadera diferençia que ay entre estas cosas es ésta: conviene saber, que los sueños vienen et proçeden de las causas desuso por estenso dichas. La profeçía, segunt común determinación de los doctores cathólicos, viene de buena parte, conviene saber, quando a nuestro Señor plaze revelar algunas cosas advenideras mediante alguna persona ydónea que para ello escoge. Et puesto que esto tal se diga divinación, non es pecado, pues viene de permisión de nuestro Señor. Pero las otras espeçias de divinar, que son presumir de saber et fablar las cosas advenideras, todas son pecado mortal, salvo si los juyzios de las tales cosas se fazen en cosas que tienen causas naturales determinadas, segunt diremos en el postrímero capítulo, donde fablaremos de las cosas advenideras que se pueden saber ante que venga. Agüeros, propiamente, se llama en latín «augurium», el qual se diriva del garrito o del gorgear o del canto de las aves, señal de bien o de mal segunt los juyzios de los agoreros. Otros dizen que agorar quiere dezir aorar, por quanto los agoreros escogen oras et días et tienpos para fazer sus operaçiones. Et todo se puede bien dezir por quanto los que usan de agüeros tanbien se guían por los tienpos commo por las señales de las aves et de las otras animalias et así mesmo por las señales que en sí mesmos acaesçen. Et para mayor conosçimiento d'ello es de saber que los agüeros, prinçipalmente los que d'ellos usan, los guardan et acatan en tres maneras. La una, en las cosas que acaesçen en ellos mesmos, así commo quando estornudan o entrepieçan et en otras cosas semejantes. La otra manera, los acatan en los tienpos, por quanto escogen días et oras et tienpos para fazer lo que quieren, para lo qual dizen que unos días son inconvenientes et otros aziagos. La terçera manera, los que d'esto usan acatan en agüeros mirando et acatando los encuentros que se les representan et los cantos et los buelos d'ellas. Et quanto a las señales que en ellos mesmos acaesçen, así commo entrepeçar o estornudar: qualquiera que de tales cosas toma señal et faze juyzio de agüero, bien muestra que non tiene sano juyzio de onbre. Ca el estornudar tiene sus causas naturales donde proçede, conviene saber, por causa de algunt humor causado en el cuerpo humano. Et el que dexa de juzgar por las causas naturales et judga por antojo, bien se muestra seer falto de juyzio. Eso mesmo si alguno sale para yr librar algunt negoçio et entrepieça en comienço del

camino, non deve aquí seer juzgado otro aguero, salvo que non mira por do va et lieva los pies baxos et topa en alguna piedra, et a estas causas deve seer atribuydo el entrepeçar, et non a otro agüero. Et quanto toca a la observaçión de los tienpos, laqual los agoreros guardan para fazer sus fechos, esta observaçión en una manera non es pecado, antes es permisa, así commo non sangrar nin purgar en la conjunçión de la luna. Et así mesmo, guardar tienpos para plantar et enxerir árvoles et senbrar semillas et cortar madera, tales observaçiones commo estas son permisas et non es pecado de guardar los tales tienpos para las cosas semejantes, por quanto ay razones et causas naturales por las quales esperimentalmente paresçe que trahen grant pro las tales observaçiones de tienpos, et aquesto non se faze nin trae pro por cosa que toque al tienpo en quanto tienpo, salvo por causa de las influençias et operaçiones que los cuerpos çelestes obran en los tales tienpos. Ca el tienpo en quanto tienpo es cosa homogénea et tal es la una parte qual es la otra, et tal es la parte qual es el todo; esto es en quanto tienpo. Ca tanbién es tienpo un día commo otro, et tanbién es tienpo una ora commo un año, lo qual es claro et conosçido a los que saben qué cosa es tienpo, en lo qual alargaría algunt tanto, salvo porque esta materia del tienpo a los que non tienen prinçipios es tan dura de entender, pero esto basta a nuestro propósito.

Quanto a la terçera manera de los agüeros, conviene saber, que guardan en el encuentro de las animalias et en el buelo et canto de las aves, es mucho de maravillar de los onbres, a quien nuestro Señor dió juyzio et razón, non considerar commo el encuentro de las animalias et el canto de las aves les acaesçe por caso et fortuna, et quiéren lo ellos aplicar a las causas naturales, et fazen juyzios neçesarios en cosas que non tienen prinçipios nin causas determinadas, salvo que saliendo alguno de casa estornudando quebrósele después la pierna o acaesçióle otro desastre, alguno de allý faze juyzio universal: que qualquiera que saliere de casa estornudando se le quebrará la pierna o le recresçerá otro desastre alguno, et asimesmo si alguno va a fazer algunt fecho et encuentra a alguna animalia o ave que le parezca contraria segunt la vanidat de sus pensamientos, si después, continuando su camino, le acaesçe algunt desastre, de allí faze juyzio universal: que cada vez que encontrare las tales animalias o aves le ha de acaesçer algunt desastre, et d'esta parte se levantaron las tales vanidades et abusiones, lo qual todo nasçe et se causa por falta de juyzio. Ca el que el onbre fuere razonable juzgara que las tales animalias et aves naturalmente andan por el canpo a buscar sus mantenimientos, et pasando el onbre encontrólas por caso et fortuna; et si después le acaesçió algunt desastre, non lo deve atribuyr al encuentro de las animalias o de las aves, nin deve así mesmo fazer juyzio general de aquel encuentro singular. Ca el que tal juyzio faze non es onbre nin deve ser llamado onbre, salvo si le llamaren por nonbre equérvoco, commo al que está pintado en la pared. Ca el onbre non es onbre por otra cosa salvo por la razón et, por tanto, aquel que dexa la razón et faze tales juyzios vanos que non se pueden fundar por razón, éste tal non deve seer llamado onbre, salvo por la manera susodicha. Et, por tanto, el mayor color sobre que fundan los agoreros es que saliendo de casa quando van a fazer algunt fecho, fazen oración a nuestro Señor que les muestre alguna señal por d'onde se guíen en su viaje. Et rogar a nuestro Señor que los conserve et los guíe bueno es. Pero creer que luego nuestro Señor les enbía por señal et mensajero al lobo o raposo o corneja o qualquier otra tal cosa, esto es vanidat, et non tiene fondamento en razón nin escriptura, salvo en la vana et falsa opinión, la qual non tiene otro fundamento salvo del ritu de los gentiles por la qual los tales agüeros et observaçiones son mucho reprovadas a los fieles cristianos, et defendidos en la ley levítica xix: «non augurabimini» [61] , segunt más largamente lo determina santo Thomás en el «Secunda secunde», et así mesmo Pedro de Tharantasia, sobre el quarto de las «Sentençias» [62] , et Alexandre de Ales en la segunda parte de su «Summa»[63] .

Capítulo del divinar.

Agora nos queda saber qué cosa es divinar et por quanto este nonbre es general, así a los juyzios de los sueños commo a la profeçía et agüeros et a las otras artes superstiçiosas, por las quales los

onbres se trabaja*n* et presume*n* saber las cosas advenideras. Por tanto sería neçesario alargar algunt tanto la materia en *e*sta p*ar*te, de lo qual, segunt la materia, se rec*re*çería grant prolixidat. P*er*o si todavía a tu Alteza pluguiere q*ue* se copile un tractado de todas las espeçias del divinar, donde entra*n* todas las artes mágicas o sup*er*stiçiosas, fazerse ha segunt tu señoría lo enbiare ma*n*dar, et p*ar*a la presente especulaçión basta saber qué cosa es divinar. Lo qual determina et declara sant Agostín en el libro «De doctrina *cris*tiana» [64] , do*n*de dize que divinar es usurpar la presçençia de las cosas advenideras, la sabiduría de las quales p*er*tenesçe solame*n*te a n*uest*ro señor Dios. Et por q*ua*nto la tal sabiduría p*er*tenesçe a la divinidat, por tanto, los que d'esto usan son llamados divinos, porque q*ui*eren usurpar lo que a la divinidat p*er*tenesçe, et por ta*n*to sienpre es pecado mortal, salvo en dos casos: el uno, q*ua*ndo las cosas advenideras se dize*n* por sp*íri*tu de profeçía, pues lo tal viene por p*er*misión et mistero de n*uest*ro Señor. El ot*ro* caso es quando algunos fazen juyzios en tales cosas que tiene*n* causas n*atur*ales determinadas, por donde se puede*n* saber et juzgar ante que venga*n*, así com*m*o los eclipses del sol et de la luna et las ot*ra*s cosas semejantes, segunt que más por estenso lo determin*a* santo Thomás en el «Secunda secunde» [65], et Alexandre de Ales [66] et Pedro de Tharantasia [67] en los libros desuso nonbrados, de lo qual todo resulta que trabajar por saber las cosas advenideras especado mortal, salvo avie*n*do respecto a lo que viene por misterio divino o a lo que proçede et depende de causas n*atur*ales determinadas. Enp*er*o por quanto muchos fingen et se estiende*n* a fablar et juzgar de las cosas advenideras, afirmando que lo saben nat*ur*almente et lo juzga*n* por causas n*atur*ales determinadas, porq*ue* tu señoría conozca et entie*n*da si fablan v*er*dat, et no*n* ayan causa de pervertir tu alto enetendimi*ento* et alterar tu voluntad, por tanto enxeriré aquí por fin d'este tractado un capítulo muy preçiado et muy deseado, el qual sy le tovieres sienpre presto en tu memoria, por él podrás saber et juzgar si dizen v*er*dat o falsía los que te fablare*n* de las cosas advenideras.

C*apítulo* final: quáles cosas advenideras se pueden saber et quales son inposible*s* de ser sabidas ante que vengan

El <com>ienço et sabiduría de las cosas advenideras se puede*n* considerar en dos man*er*as. La p*ri*mera, considerando las cosas en sí mesmas, non avie*n*do respecto a sus causas, et por esta vía non se pueden saber nin de los onbres, nin de los ángeles. Et la causa d'esto es por q*ua*nto las cosas advenideras, en q*ua*nto fut*ur*as o advenideras, aún no tienen s*er* en sí mesmas, et aquella cosa que no*n* tiene ser, no*n* puede seer conosçida. Et solo n*uest*ro Señor Dios conosçe las cosas advenideras en sí mesmas, en q*ua*nto fut*ur*as et advenideras, lo qual se puede provar en tres man*er*as, fablando teologalmente, conviene saber: por autoridat et por razón et por semejança. P*ri*meramente, se prueva por auctoridat, «Sapiençie» viii: «scit [xxxix] antequ*am* fiant» [68]; quiere dezir: n*uest*ro Señor sabe las cosas ante q*ue* sean. Et así mesmo san Pablo, «Ad romanos», iiii capítulo, dize: «vocat ea que non sunt sicut ea que sunt»[69]; quiere dezir: n*uest*ro Señor nonbra las cosas q*ue* non son, así com*m*o las que son.

Lo segundo, se prueva esto por razó*n* en esta man*er*a: com*m*o el entendimiento de n*uest*ro Señor sea et es eterno, entiende et conosçe todas las cosas no*n* por respecto de p*re*térito nin de fut*ur*o, salvo segunt q*ue* todas las cosas p*ri*nçipalmente son presentes, et se representa*n* a su eternal entendimiento en tal man*er*a que el entendimie*n*to divino conosçe et entiende et acata todas las cosas así com*m*o presentes, por q*ua*nto las vee en su eternidat, la qual sienpre es et todas las cosas conp*re*he*n*de et entiende [xl] , así mesmo vee et entiende et conosçe todas las cosas, d'o*n*de claramente lo que provar queríamos.

Terçeramente se prueva esto mesmo por tal semejança: los ofiçiales, en su ánima, tiene*n* las formas de las cosas que p*er*tenesçen a sus ofiçios, por tanto, las tiene*n* ante que las faga*n*, así com*m*o el carpentero ante que faga la[xli] casa, la sabe et la tiene figurada en su coraçón, ca de otra g*ui*sa non la podría nin sabría fazer, et aun después de fecha, puesto que se queme o se pierda en otra

qualq*ui*er manera, sienpre queda la forma de la casa en el ánima del carpentero. Et asý, en n*uest*ro propósito, n*uest*ro Señor, que es criador et fazedor de todas las cosas, las sabe et conosçe ante que las faga. Et puesto que algunas d'ellas se pierdan et corronpa*n*, sienpre queda la sabiduría d'ellas en su intelecto eternal. Así mesmo se puede esto entender por otra tal semejança, considerando que alguno esté en una torre tal alta q*ue* juntamente vea a todos los que pasan por el camino, non considerando nin aviendo respecto que los unos han pasado et los otros están por pasar, q*ua*nto al que los mira desde la torre, aunque por respecto de los q*ue* pasan algunos sean pasados et otros esté*n* por pasar, et los que debaxo de la torre están non veen salvo los que pasan çerca d'ellos, et, por ta*n*to, juzgan que unos son pasados et otros por pasar. P*er*o el que está en la torre alta todos los vee et son a él presentes, et los sabe et conosçe segunt que son en sý mesmos, et aquesta es propia señal de divinidat, segunt lo dize Ysaías a los doze capítulos: «adnu*n*tiate q*uae* vent*ur*a su*n*t in futuru*m* et sciem*us* q*uia* dii estis vos» [70]. Quiere dezir: dezidnos las cosas advenideras et por aq*uí* sabremos que soys dioses. La segunda manera, se puede*n* considerar et saber las cosas advenideras en sus causas, çerca de lo qual es de notar que conosçer las cosas advenideras en sus causas non es otra cosa salvo conosçer la inclinación que tiene*n* las causas para produzir aquellos efectos et operaçione*s* segunt q*ue* conosçemos en los árvoles q*ua*ndo están dispuestos a produzir sus <frutos>. Et las cosas advenideras vienen et emana*n* de sus causas en tres man*er*as.

P*ri*meramente, algunas de las cosas advenideras viene*n* et emana*n* de sus causas siemp*re* et neçessariamente por q*ua*nto las tales cosas están determinadas en sus causas, et por tanto puede*n* ser sabidas et conosçidas en sus causas, así com*m*o podemos saber que el sol neçesariamente naçerá mañana, por q*ua*nto está asý determinado en sus causas.

La segunda man*er*a por donde se puede*n* saber algu*n*as de las cosas advenideras que proçede*n* et emana*n* de sus causas, non sienp*re* com*m*o las susodichas, salvo muchas vezes, et aquestas tales non se puede*n* saber por çertenidat et causas determinadas, salvo por conjecturas. Conviene saber: por algunas señales segunt que los phísicos conosçe*n* la sanidat de los enfermos. Por ende, querer conosçer et saber las cosas advenideras q*ue* son determinadas en sus causas, las quales acaesçen et vienen sienp*reI,* o por la mayor p*ar*te, segunt dicho es. Esto tal non es pecado, por q*ua*nto el tal saber non es salvo por vía n*atur*al. Ca juzgar que del huevo sallirá pollo, non es pecado fazer tal juyzio, por q*ua*nto sabemos que el pollo está en sus causas determinadas, las q*ua*les causas son el huevo et el calor de la gallina. Por ende non acaesçe pecar en tal caso, salvo q*ua*ndo fazemos juyçios de las cosas advenideras que no*n* tiene*n* causas determinadas. Ot*ra* terçera manera es de q*ue*rer saber las cosas advenideras aq*ue*llas que propiamente no*n* tienen causas determinadas, et aquestas tales solamente las sabe n*uest*ro señor Dios, et aq*ue*llos a quie*n* él las quisiere revelar. Et los que se trabajan por saber las tales cosas quiere*n* usurpar la sabiduría que solamente p*er*tenesçe a la divinidat et, por tanto, el vulgo los llama adevinos, por q*ua*nto presume*n* saber las cosas que a solo Dios pertenesçen, así com*m*o aquellas que solame*n*te proçede*n* de la voluntad. Ca todo discreto puede entender si es posible por vía n*atur*al saber lo que proçederá de la voluntad del Santo Padre o de qualq*ui*er rey o p*rí*nçipe, o de ot*ra* qualq*ui*er p*er*sona, et si le farán bien o mal, o si será con *e*llos prosperado et ot*ra*s cosas semejantes, las quales com*m*o non tengan causas algunas determinadas para se poder saber, salvo la voluntad sola, la qual non sabe nin puede saber, sinon solo Dios, el q*ua*l la conosçe et inclina donde le plaze, por tanto, los que de tales cosas fazen juyzios determinados, non solame*n*te non deve*n* ser creýdos, mas deven ser penados, segunt en los derechos et en las leyes d'este reyno se contiene, por q*ua*nto presume*n* usurpar la p*re*sçiençia que a solo Dios n*uest*ro Señor p*er*tenesçe. Et los que semejantes juyzios fazen engañan a los sinples, faziéndoles entender que por sus nasçimie*n*tos se pueden saber las tales cosas. Et non se niega que sabidos v*er*daderame*n*te los nasçimientos bien se puede*n* por ellos saber et conosçer algu*n*as causas remotas, las quales non basta*n* nin puede*n* bastar para que por ella*s* pueda algu*n*o fazer juyzios determinados de las cosas q*ue* proçeden de la voluntad de los onbres. Enxe*n*plo, pongamos por caso que conozcamos las causas int*rí*nsecas et ext*rí*nsecas de una ropa, las quales causas son quatro, conviene saber: material et formal, efiçiente et

final. La mat*er*ial es el paño, la formal es la forma o figura de la dicha ropa, la efiçiente es el sastre, la final es el vestir. Puesto que estas causas sea*n* sabidas, nin por eso se sigue que por ellas se puede saber q*ui*én vestirá aq*ue*lla ropa. Ca bien puede ser que algunt señor ma*n*dase fazer ropas para dar a los suyos o para las dar a pobr*e*s, pu*e*sto q*ue* determinase en su voluntad o non determinase a q*ui*én daría cada ropa, no*n* podemos por las dichas quatro causas conosçer et saber a q*ui*én dará cada ropa o q*ui*én la vestirá, por q*ua*nto esto proçede solame*n*te de la volu*n*tad del señor que las mandó fazer et por este ex*emplo* se podrá conosçer cóm*m*o es inposible saber las cosas advenideras que proçede*n* de la voluntad. Et pues estas causas no*n* basta*n*, mucho menos puede bastar lo que muchos burladores faze*n* entender a los ignorantes, conviene saber: q*ue* por puntos o quistiones et por astrolabio les dirán lo que les ha de acaesçer en qualesqualq*ui*er fechos p*ar*ticulares advenideros que proçeden de la voluntad. Estas cosas en este ca*pítulo* contenidas determina santo Thomás en tres libros. P*ri*meramen*te*, en el segundo de las «Sentençias», en la distinçió*n* vii, ar*tículo* ii° [71]. Asý mesmo en la p*ri*mera p*ar*te, en la questión lviiª, artíc*u*lo 3 [72]. Asýmesmo lo determina en las q*ue*stiones que se llama*n* «De malo» en la terçera q*ue*stió*n*[73]. Por ende, rey *crist*ianíssimo, este ca*pítulo* deve estar siemp*re* prompto en tu memoria, por el qual, bien entendido, podrás açeptar o desechar las cosas advenideras q*ua*ndo te fuere*n* fabladas a tu Señoría, la qual, si en algunas cosas de las contenidas dubdare, perguntá*n*dolas a sabio p*re*fecto soy çierto que te las fará ente*n*de*r* por palabra biva. Ca por seer la materia de ta*n* alta especulaçió*n* non puede por esc*ri*pt*ur*a seer más declarada et, señaladame*n*te dixe, que se deve preguntar a sabio p*er*fecto. Ca, non seyendo tal, podría seer, por non lo entender, que en su declaraçió*n* o reprehendiese lo que es de loar, o lo declarase en tal seso que no*n* fiziese al propósito. Et sic est finis presentis tractatus gratias omnipotenty Deo ad cuius gloriam et honorem et servicium tue çelsitudinis omnia supradicta presupono fore dicta correctione ecclesie et fide catholica semper salva.

[xxvi] *del.* siguen

[xxvii] açertanse*n*

[xxviii] *del.* eng

[xxix] encogimientos

[xxx] *del.* si

[xxxi] *del.* por q*ua*nto

[xxxii] enelos sueños e non

[xxxiii] *s. l.* vezes

[xxxiv] *del.* qus

[xxxv] *s. l.* vezes

[xxxvi] *afirman*

[xxxvii] *del.* pasal

[xxxviii] *del.* et entendidas

[xxxix] snt

[xl] entiéndos e

[xli] *del.* su

---

[32] Averroes, *op. cit.*, Aristotele, Aristóteles, *Acerca del sueño y de la vigilia*.

[33] El término *influençias* en plural, se debe al hecho de que la palabra proviene del léxico de la astrología y su significado no es el etimológico –moverse dentro-, sino el que a partir del latín tardío pasó a las lenguas romances: acción de las estrellas y, por extensión, facultad de algunos cuerpos de influir a distancia sobre otros.

[34] En realidad se refiere a los cristales que se fabricaban usando el berilio como materia prima.

[35] Simónides de Ceo (556-468)

[36] Los filósofos sofistas

[37] Aristóteles, *De divinatione per somnum*, (463b12-463b31).

[38] *Ibídem*.

[39] **Chr. I**, 1:78 «ecce autem in ipsa nocte apparuit ei Deus dicens postula quod vis ut dem tibi dixitque Salomon Deo tu fecisti cum David patre meo misericordiam magnam et constituisti me regem pro eo».

[40] *In quattuor librum Sententiarum*, IV, a. IV, q. I.

[41] Pedro de Tarantasia, *Sentencias*.

[42] *In quattuor librum Sententiarum*, IV, a. IV, q. II.

[43] *In quattuor librum Sententiarum*, IV, a. IV, q. I.

[44] El argumento indicado por Barrientos pertenece en realidad al tercer libro, *De divinatione per somnum* (426b-464a).

[45] Santo Tomás, «De caelo et mundo», in *In Aristoteles libros*, l. II, 1, XII, 410 [9], Torino, Marietti, 1952, p. 203.

[46] Claudio Galeno, *Ars Magna*, *Ars parva*.

[47] Cfr. Aristóteles, *Acerca del sueño y de la vigilia*, 462b 30-463a 2.

[48] «Unde huiusmodi somnia per accidens se habent ad futuros eventus: et si quandoque simul concurrant, erit causale» (*ST*, «Secunda secundae», q. 95, a. 6).

[49] *Ibídem*, p.

[50] *Vid.* Averroes, *op. cit*.

[51] **Gen.** 40:5-23: "videruntque ambo somnium nocte una iuxta interpretationem congruam sibi 40:6 ad quos cum introisset Ioseph mane et vidisset eos tristes sciscitatus est dicens cur tristior est hodie solito facies vestra qui responderunt somnium vidimus et non est qui interpretetur nobis dixitque ad eos Ioseph numquid non Dei est interpretatio referte mihi quid videritis narravit prior praepositus pincernarum somnium videbam coram me vitem in qua erant tres propagines crescere paulatim gemmas et post flores uvas maturescere calicemque Pharaonis in manu mea tuli ergo uvas et expressi in calicem quem tenebam et tradidi poculum Pharaoni respondit Ioseph haec est interpretatio somnii tres propagines tres adhuc dies sunt post quos recordabitur Pharao magisterii tui et restituet te in gradum pristinum dabisque ei calicem iuxta officium tuum sicut facere ante consueveras tantum memento mei cum tibi bene fuerit et facies mecum misericordiam ut suggeras Pharaoni et educat me de isto carcere quia furto sublatus sum de terra Hebraeorum et hic innocens in lacum missus sum videns pistorum magister quod prudenter somnium dissolvisset ait et ego vidi somnium quod haberem tria canistra farinae super caput meum et in uno canistro quod erat excelsius portare me omnes cibos qui fiunt arte pistoria avesque comedere ex eo respondit Ioseph haec est interpretatio somnii tria canistra tres adhuc dies sunt post quos auferet Pharao caput tuum ac suspendet te in cruce et lacerabunt volucres carnes tuas exin dies tertius natalicius Pharaonis erat qui faciens grande convivium pueris suis recordatus est inter epulas magistri pincernarum et pistorum principis restituitque alterum in locum suum ut porrigeret regi poculum alterum suspendit in patibulo ut coniectoris veritas probaretur et tamen succedentibus prosperis praepositus pincernarum oblitus est interpretis sui"

[52] Cfr. *ST*, «Secunda secundae», q. 95, a. 6: «Praeterea, illud quod communiter homines experientur, irrationabile est negare. Sed sancti viri leguntur somnia pincernae Pharaonis et magistri pistorum, ut legitur *Gen*. 40, [8 sqq.], et somnius Pharaonis, ut legitur *Gen*. 41, [15 sqq.]; et Daniel interpretatus est somnium Regis Babylonis, ut habetur Dan. 2, [26 sqq.]».

[53] **S. Ioha**. 8:44-46 «vos ex patre diabolo estis et desideria patris vestri vultis facere ille homicida erat ab initio et in veritate non stetit quia non est veritas in eo cum loquitur mendacium ex propriis loquitur quia mendax est et pater eius ego autem quia veritatem dico non creditis mihi quis ex vobis arguit me de peccato si veritatem dico quare vos non creditis mihi».

[54] **Lev.** 19:26-27: «non comedetis cum sanguine non augurabimini nec observabitis somnia neque in rotundum adtondebitis comam nec radatis barbam».

[55] 18:10-12: «nec inveniatur in te qui lustret filium suum aut filiam ducens per ignem aut qui ariolos sciscitetur et observet somnia atque auguria ne sit maleficus ne incantator ne pythones consulat ne divinos et quaerat a mortuis veritatem omnia enim haec abominatur Dominus et propter istiusmodi scelera delebit eos in introitu tuo»

[56] «Si autem huiusmodi divinatio causeretur ex revelatione daemonum cum quibus pacta habentur expressa, quia ad hoc invocantur; vel tacita, quia huiusmodi divinatio extenditur ad quod se non potest extendere: erit divinatio illicita et superstitiosa» (*ST*, «Secunda secundae»,

q. 95, a. 4).

[57] 31. Somnia ne cures; nam mens humana, quod optat, / Dum vigilat, sperat; per somnum cernit id ipsum.

[58] *Op. Cit.*.

[59] Averroes, *op. cit*, Aristotele, Aristóteles, *Acerca del sueño y de la vigilia*.

[60] *Ibídem*.

[61] **Lev**. 19:26 non comedetis cum sanguine non augurabimini nec observabitis somnia

[62] Pedro de Tarantasia, *Sentencias*.

[63] Alejandro de Hales, *Summa*.

[64] San Agustín, *De doctrina christiana*, l. II, cap. 23, par. 36: «Omnes igitur artes huiusmodi vel nugatoriae vel noxiae superstitionis, ex quadam pestifera societate hominum et daemonum, quasi pacta quaedam infidelis et dolosae amicitiae constituta, penitus sunt repudianda et fugienda christiano».

[65] Santo Tomás, *Summa teologica*, «Secunda secundae».

[66] *Op. Cit.*

[67] *Op. Cit.*

[68] **Sapientiæ**, 8:8-9 "et si multitudinem scientiae desiderat quis scit praeterita et de futuris aestimat scit versutias sermonum et dissolutiones argumentorum signa et monstra scit antequam fiant et eventus temporum et saeculorum proposui ergo hanc adducere mihi ad convivendum sciens quoniam communicabit mecum de bonis et erit adlocutio cogitationis et taedii mei".

[69] **San Paolo, Ad Romanos**, 4:17 "sicut scriptum est quia patrem multarum gentium posui te ante Deum cui credidit qui vivificat mortuos et vocat quae non sunt tamquam ea quae sunt".

[70] El capítulo indicado no se corresponde con el contenido. La cita exacta es 41:23: “adnuntiate quae ventura sunt in futurum et sciemus quia dii estis vos bene quoque aut male si potestis facite et loquamur et videamus simul”.

[71] *In quattuor librum Sententiarum*, l. II, dist. 7, quest. 2, art. 2.

[72] *Summa theologiae*, Iª, quest. 57, art. 3.

[73] «Quaestiones de malo», en *Quaestiones disputatae,* III, "De causa peccatis", art. 38.

El libre de puritats

edizione di Gianmario Raimondi

Un trattato medievale catalano per fare amuleti astrologici

Il testo inedito di cui si propone qui un primo assaggio è contenuto nel codice *Barberiniano Latino 3589*, che all'interno del fondo vaticano fa corpo con una abbastanza cospicua serie di altri codici di provenienza iberica e di argomento magico, alchemico e astrologico[1].

Il titolo è proposto dal catalogo Jones (p. 134) sulla base di questo passaggio a c. 51v:

> per que pots comprehende<r> a quanta puritat as a venir, ants que d'aquest libre de puritats te puscas servir

Il trattato, scritto per la maggior parte in catalano (ma taluni passaggi, soprattutto nella parte finale, sono in un latino molto approssimativo rispetto alla correttezza), più che descrivere "come usare incantesimi per manipolare stelle, angeli e spiriti", [2] nella sua parte centrale (c. 29r-64v, di cui il primo libro sembra in realtà costituire un'introduzione), è da descriversi piuttosto come una guida pratica alla confezione di amuleti astrologici basati sull'utilizzo delle *caractas*, ovvero dei segni grafici corrispondenti alle posizioni astrologiche dei pianeti ed alle valenze dei mesi, giorni della settimana ed ore del giorno, e delle *letras*, le lettere dell'alfabeto.

Descrizione del codice

Il codice, datato al XIV sec. ed occupato intieramente dal nostro testo, è composto di carta e pergamena e consta attualmente di 83 carte numerate da mano recente a partire dalla prima. Il confronto con la numerazione più antica, che comincia da c. 2r ed arriva fino a 106, e sembra doversi attribuire ad una delle mani che hanno trascritto il codice, evidenzia la perdita di fogli (nella numerazione originale c. 8, 28, 52, 69, 73, 76-82) e dell'intero fascicolo delle originali cc. 52-65.

L'analisi della grafia mostra l'esistenza di diverse mani. Ad una prima mano, più corrente e trascurata nel *ductus*, è attribuibile la compilazione degli indici a c. 2r-v e 28 r-v e del testo compreso fra questi estremi, nonché con tutta probabilità la maggior parte del testo a partire da c. 65r.

La seconda mano, di tracciato più minuto, regolare e curato, pare più antica; la differente impostazione dello specchio di scrittura e l'utilizzo di capitali ornate in inchiostro rosso a cominciare da c. 29r, nonché la presenza in questa parte di testo di tabelle esplicative delle corrispondenze fra posizione astrologiche e simboli magici, suggeriscono che essa debba essere tenuta distinta dalla prima e dall'ultima rispetto al momento della sua genesi scrittoria. A conferma di questo dato, l'analisi della fascicolatura mostra una differenza fra i due fascicoli della parte iniziale (ciascuno di 7+7 cc., con prima e ultima carta in pergamena) e quelli della parte

centrale (6+6, sempre con carte di protezione in pergamena), che cominciano dal terzo fascicolo, in corrispondenza del quale avviene il cambio di mano. Anche il rilevamento della filigrana offre dati coincidenti: la testa di capra (?) che si distingue nel taglio della legatura dei primi due fascicoli non trova infatti riscontro nei fascicoli successivi, in cui la carta non sembra portare filigrana. [3]

Di una terza mano ancora, la cui scrittura si connota per un tracciato più sottile e per la presenza di svolazzi, è senz'altro l'indice di c. 65r, che si riferisce alla parte di testo successiva, la quale invece potrebbe essere, come accennato, nuovamente ascrivibile alla prima mano.

A dispetto dell'unità sostanziale del testo (perlomeno per quanto riguarda le sue due prime parti, e cioè fino a c. 64v), dimostrata dalla congruità dei ripetuti rimandi interni, gli indizi materiali rilevabile dal codice sembrano dunque invece suggerire una redazione composita, in cui il nucleo centrale del testo viene integrato a posteriori delle parti che nella rilegatura attuale si trovano all'inizio ed alla fine. [4]

Il contenuto

È noto l'interesse del mondo medievale per le pratiche astrologiche, condannate spesso in maniera ufficiale dalla Chiesa ma di fatto coltivate in ambienti disparati.

Per il XIV sec. catalano, l'interesse per l'astrologia è testimoniato anche a corte. Nel 1352 Pedro III commissiona un libro di astrologia a *Johanne Egidii de Castiello*. Lo stesso (*Iohanne Gil de Castiello*) procura nel 1359 al sovrano un libro *de figures y astronomia* la cui traduzione è affidata a tale *Maestre Alfonso*. [5] Successivamente anche Pedro IV il Cerimonioso dimostra interesse per la materia, come si deduce dalla stesura sul volgere del secolo delle tavole astronomiche e astrologiche a lui dedicate. [6]

Il testo contenuto nel codice barberiniano, tuttavia, pare riferirsi a contesti culturali in parte più caratterizzati.

Strutturato come un trattato pratico di magia astrologica, il testo infatti sembra ispirarsi piuttosto ad un sottofondo di matrice alchemica, cui sembrano rimandare i richiami alle potenze angeliche, alla nozione stessa di *puritat*, che sembra riprendere l'idea di quintessenza lulliana, e la denominazione degli incantesimi (*obras*). [7]

Relazioni più profonde (allo stato attuale ancora da me inesplorate) esistono indubbiamente anche con la tradizione cabalistica ebraica. L'autore mostra di conoscere gli alfabeti ebraico ed arabo e ricorre sovente a tradizioni esoteriche di sicura derivazione cabalistica: le frequenti allusioni ai salmi biblici ed il loro utilizzo in chiave magica per evocare le potenze angeliche, identificate nel nostro testo con le *sefirot* (*semforas -semiphoras,* nel *Raziel* latino; *shem hemaphorash* nel *Sefer Raziel*-; cfr. c. 4r e più avanti c. 29r), le emanazioni divine o nomi di Dio che nella tradizione cabalistica sono in stretta relazione con il valore magico della scrittura, [8] devono far pensare senz'altro ad un autore di origine ebraica o perlomeno vicino agli ambienti in cui, fra XIII e XIV secolo, si sviluppò in territorio iberico la cabala. Tutto questo contesto rimanda ovviamente alla fitta rete di interscambi con il mondo arabo ed ebraico di cui la cultura della Catalogna medievale è impregnata, [9] ma ipotesi più consistenti potranno essere emesse solo a seguito dell'escussione del testo completo e dell'individuazione precisa delle fonti che sovente vengono citate. [10]

Ci limiteremo dunque per il momento a fornire una descrizione sommaria del contenuto del manoscritto.

Il testo si apre introducendo i salmi che si devono recitare durante le pratiche magiche. Vengono elencati dapprima quelli relativi ai sette pianeti:

> [c. 3r] Cant deus o voldràs obrar, as mestiés que (tu sapias) sies nede de dins e de fora, so es dejù de ton mangà e de ton beure, e sias dejunat ad honor de Dieu. E dia s, tant te valra mes, deves te profumar, tu e tots vestits, dels profums que mostrarem. E sapias que al comensament deus aparelar los psalms de las

planetas que stan a los .7. cels, so es:

- De Saturno. *Noli emulari*; *Nomine Deo subiecta*; item *Quid Deo repulisti*; ante *Dite planete meus*; *Deus quid silis erit tibi; Deus laudem meam* en tro *qui loquitur aversus animam meam*; *Confitemini divino quam bonus*.

He a los angels de la 2ª ost inigara a tota la sua ost . Perfum: pegs, atrament, asandal rog, qui son en lo primer cel samay. Semforas: meloyre.

Aquest salm (es general) far venir malautia a tos enemix, per metre descordia, aucire. El secret d'aquel ferma ta damanda en mal complecions de totas malas obras de Saturn; e sapias aysó, car es .i. gran secret general.

Iupiter es per aver gran amor [...]

poi quelli dei dodici segni (c. 3r):

Deus saber que .12. senhals son al cel: Aries, Taurus etc. Cascun jorn, a la primera hora del dia, prya lo signe que es lo sol per asìndet; e cascun dels .12. signes a .i. psalm. (Aries) *Ad te levavi animam meam*[11] [...] (Gemini) *Te decet ymnus, Dominus, in Sion*[12] [...]

e delle 28 case (*manciòs*) della luna (c. 3r - 4v).

[c. 4v] Ara t'avem mostrat cals son los psalms de las .7. planetas, coals de .12. signes e quals de las .28. mantions. E deus saber, cant d'aquestas obras voldràs obrar, le dia e la hora de la planete e la (Luna) en qual mancion es, ajudar tres de lor psalms en aquesta manira: si ves per be, deves prendre bona manciò e senhal de bona planete e bona planete, e si per mal, fay lo contrari. E sapias que en totas obras que faràs, ajustar-l'as .3. puritats: lo semforas que apertayn a la obra e los angels de l'ost celestials que apertenen a l'obra e los psalms. E sapias per vertat que, si tu sabes fer aquestas .3. ajudamens am lor dreitura, que tu porràs obrar totas las obras que se poden fer per be a per mal; per tots los autres libres pols tot so fer que tots los autres libres e sabers poden fer. Enpero deves obrar ab ferma fe, per so cum es raÿts de tota scientia, he ab puritat d'intre e de fora, ab perfums segon que los capitols requiran. Axì acabaràs tot ton voler ab l'ajutori de Dieu e ab la sua mercé.

Quindi si passa ad illustrare i principi generali delle *senforas*, cioè dei nomi di Dio (c. 4v):

Mostrada-te la (pratica) teùrica del psalms del raziel rey Davit, seguirem nostre libre e parlarem del sants noms de Dieu e mostrarem lor propietat e vertut; e aquest son dits 'sémforas'.

e i modi di evocazione degli angeli delle diverse schiere (c. 5r):

Pren ensés e màsteg en .i. vaisel, en nom del àngels que senhoresan la ost prima de Orphaniel, e nomeràs lo .12. sémforas. E dig aquest salm: *Et nare fremuerunt* en tro *jemite*, et *Dominus, Dominus meus, ad te de luce vigilo* et *Laudate dominum* et *Benedic anima mea*, lo segon totz. Et après nomenaràs los noms dels àngels del mes lunars hon fas ta hobra, el nom del àngel del dia en que hobraràs; aysò sia regla general, que en totas las hobras d'aquest libre e del mes, e aprop que auràs legit los salms, e en aprop la ost d'Orpeniel. E aisò diràs .4. vegadas e après diràs aquesta oraciò [...]

Le carte seguenti contengono incantesimi di evocazione degli angeli delle diverse schiere (*osts*) e *alture* del primo cielo di *samayn* (cc. 5r-10r) e dei cieli seguenti (cc. 10r-15r). Quindi, dopo una carta riassuntiva sulle *senforas* (c. 16r), il libro passa ad illustrare (cc. 16v-27v) il modo di governare gli elementi fisici (la terra e le quattro parti del mondo, i venti, il mare, i pianeti e le stelle, ecc.).

Compare quindi un nuovo indice (cc. 28r-v), dopo il quale ha inizio (c. 29r) la parte più tecnica del libro, che riporta le tabelle di corrispondenza fra posizioni planetarie, giorni della settimana e ore del giorno con le *caractas*, le lettere ed i simboli necessari per la confezione degli amuleti astrologici, nonché una serie di esempi di confezionamento degli amuleti. Di questa parte si fornisce oltre uno stralcio cospicuo di edizione.

A carta 65r, una nuova mano compila la tavola dei contenuti della parte seguente, che sembrano doversi riferire ad un altra opera:

Encomensa lo libre de ydeis de astro<logia>
En la primera part se tracta de las reglas generals
La 2ª part, la orde de .7. planetas

la 3ª alcuns virtutz de las planetas segón´la intenció de Zorqueli
la 4ª las ydeas de las planetas naturals segon si
la 5ª ydeas del dias .7. de la senmana segón Ermes
la 6ª de las horas del dia e de la neyt
la 7ª ydeas del .12. signes
la 8ª ydeas de .12. casas del cel
la 9ª ydeas de 28 manciós de la luna
la 10ª ydeas de las .36. caras del signes segón Lain
la 11ª y conté .360. gras dels signes
la 12ª ydeas, las esparsas, segon lo asendens e los lox de las planetas esgardat a la (Luna), hoc en cara generals

---

Appendice

Edizione delle cc. 29r-38v

Criteri di edizione

Si sono seguiti i criteri consolidati per l'edizione dei testi catalani e provenzali antichi, fissati dalla grammatica occitana di Alibert. [13]

Si sono divise le parole secondo l'uso moderno e si sono distinti sulla base del valore fonetico i grafemi *i* e *j*, *u* e *v*.

Rispetto all'uso dell'accento si sono usati i diacritici appropriati per:

- le parole ossitone terminanti in vocale, vocale più *-s* e sulle terminazioni in *-an*, *-en*, *-on*;
- le parole piane con terminazione diversa da quelle sopraddette;
- le parole proparossitone.

Non sono stati distinti gli omografi che la grafia moderna del catalano differenzia (*es* part. pron. e *és* voce di *ésser*, ecc.).

Non sono stati distinti i casi in cui *ll* palatale rappresenta un suono palatale da quelli in cui è da intendere come laterale raddoppiata o semplice.

Si è utilizzato il *punt volat* (·) per rappresentare le elisioni non segnalate nella grafia moderna del catalano.

È stato introdotto talvolta l'uso della dieresi a segnalare le vocali in iato.

Continua

Note

[1] Il manoscritto non fa ancora parte della catalogazione regolare della biblioteca, che per il fondo barberiniano è ancora incompleta; si veda *Bybliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti. Codices Barberiniani Latini (1-150)*, rec. S. Prete, Città del Vaticano 1968. Il fondo annovera fra gli altri diversi testi di Ramon Lull e Arnau de Villanova, oltre ad un esemplare delle *Tabulae Alfonsinae* (*Barb.lat. 296*), per cui si veda H.G.

JONES, *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini Collection*. Vol.I: *Manuscripts*, Città del Vaticano 1978 (*Studi e Testi*, 280), p. 31ss, che censisce il nostro ms. al n. 142. Il testo era stato segnalato nel secolo scorso, già col titolo di *Llibre de Poridat*, dalla *Historia de los heterodoxos españoles* di Menéndez Pelayo (Madrid, 1880-1882; si veda M. MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas*, vol. II, Santander 1948, pp. 421-422), e successivamente da N. FONT Y SAGUÉ, *Historia de les Ciencies naturals á Catalunya del sigle IX al sigle XVIII*, Barcelona 1908, pp. 7-8. Rimandi più recenti sono contenuti nel *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, dir. par W. METTMANN: vol. IX, *La litérature dans la Péninsule Ibérique aux XIVe et XVe siècles*, t. II, Heidelberg, 1981 (n. 7294), che riprende l'indicazione da Jones, e in F. MARTÍNEZ DE CARNERO (acd.), Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, Alessandria, 1999, p. 35, che include il testo fra gli esempi di trattatistica magica di tradizione sincretica del medioevo ispanico.

[2] Cfr.H.G. JONES, *ibid.*.

[3] Il foglio di guardia iniziale cartaceo, che compensa nel conteggio dei fogli del primo fascicolo la perdita della c. 8, reca un'altra filigrana, e cioè un agnello con bastone.

[4] La stessa opinione era implicitamente espressa già da Menéndez Pelayo, *Op. cit.*, p. 421, che individuava nella parte che comincia da c. 29r il "verdadero tractato" oggetto del codice.

[5] Cfr. *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval*, publ. per A. RUBIÒ Y LLUCH, Barcelona 1908, vol. I, pp. 155 e 164.

[6] Cfr. J.M. MILLAS Y VALLICROSA, , *Las tablas astronòmicas del rey Don Pedro el Ceremonioso*, ed. crit., Madrid-Barcelona 1962

[7] Notizie sulle pratiche magiche che si servono dell'alfabeto e della scrittura si ritrovano in L. THORNDYKE, *A history of magic and experimental science*, New York 1934. La pratica dell'incisione su lamine metalliche di simboli criptici è già tradizionale nella magia romano-ellenistica ed un riferimento si trova anche in Apuleio (*Met.*, III, 21) e l'attribuzione di un valore magico alle lettere si ritrova nello gnosticismo; amuleti di questo tipo di epoca tardo-antica sono stati fra l'altro ritrovati proprio nelle Asturie (cfr. L. THORNDYKE, vol. I, pp. 370-380). Anche per il mondo arabo e orientale si hanno notizie di interessi di questo tipo. La figura più rilevante al riguardo è quello di Thebit (o Thabit) ben Corath (o ibn Qurrah), matematico, filosofo, astronomo e mago di origine mesopotamica (o turca), vissuto in ambiente musulmano ma legato alla setta di ispirazione zoroastriana dei Sabianiti, vissuto nel IX sec. (836-901). Thebit è citato come autorità fra gli altri da Ruggero Bacone, Alberto Magno, Cecco d'Ascoli e Pietro d'Abano; il suo trattato più importante, conosciuto come *De iudiciis*, fu tradotto due volte dall'arabo in latino nel corso del XII sec., rispettivamente da Adelardo di Bath e da Giovanni di Siviglia, ed alla sua figura è attribuito anche, in concorrenza con Ermete Trismegisto, un trattato circolante nel medioevo sulle proprietà di quindici stelle, quindici erbe e quindici pietre (cfr. L. THORNDYKE, vol. I, pp. 664-666). In ambiente catalano, il trattato di Arnaldo di Villanova intitolato *De sigillis duodecim signorum* (di argomento magico e astrologico) parve a MENÉNDEZ PELAYO (*Op. cit*, p. 420) poco più che una traduzione del *De ymaginibus*, altra opera attribuita a Thebit. La nozione di *puritat* si può ricollegare anche alla setta ebraica ismailita dei *Fratelli della Purezza*, su cui cfr. F. MARTÍNEZ DE CARNERO, *Op. cit.*, p. 35.

[8] Cfr. F. Martínez de Carnero, *Op. cit.*, p. 18.

[9] Si veda in proposito G. TAVANI, *Rapporti tra cultura arabo-islamica e cultura catalana*, "Quaderni iberoamericani", 69-70 (1991), pp. 249-267. In territorio catalano, Gerona pare essere il centro più rappresentativo delle elaborazioni cabalistiche; cfr. F. Martínez de Carnero, *Op. cit.*, p. 18.

[10] Il rimando più frequente è quello all'opera di un *Thebariade*, che sembra rappresentare l'originale da cui il testo catalano-latino deriva ma che, se il rimando non deve essere interpretato come un riferimento inesatto al già citato Thebit ben Corath, non è stato ancora possibile identificare. Oltre poi ad *Ermes*, che sarà probabilmente da identificare con Ermete Trismegisto, il testo cita inoltre un *Job arabs*, con cui potrebbe riferirsi al cosiddetto 'Testamento di Giobbe', un apocrifo vetero-testamentario che circolò in traduzione araba presso gli ambienti giudaici (cfr. M. Grünbaum, *Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde*, Leiden 1893, pp. 262-271).

[11] Ps 24

[12] Ps 64

[13] L. Alibert, *Gramatica occitana*, Tolosa 1935.

El libre de puritats

[c. 29r] IN NOM DE NOSTRE SENHOR, en aquest present tractat volem haber parlament particular de las hobras que son de major puritat en haber familiaritat dels spìrits e vents; e revelarem lo plus secret capìtol que sia feyt ne sia stat ne pusca èsser en nostre parlament, ab tot son compliment; ab la pràtica del qual, si ab dretas mesuras obrats segón los manamens d'aquest libre, pots consecrar ymages, caractas, anels, libres e dar los vertut perpetual, atant com la empresa durarà e la conjuncta se tenga de las pars.

Prumerament auràs gran moltitut de parganìs vergis de servì e faràs [14] un cadrangle, he cascun lat aya .12. palms ben complist he aya de ample .4. dits. He sian totas las pars coniunctas ab aygua, depuys que sia dissolta en aygua ros en la qual aya ambre, musch un petit; he après ab àur corrent, lo qual faràs axì com habem mostrat en hun capìtol del semìphoras de la prumera part de nostre libre.

Tu, mundifficat e deneyiat, ho altre per tu, axì com habem dit en altres diverses capìtols, scriberàs las quatre pars del mon en lo dit quadrangle he ab sas linas clauràs-los segons la forma que veyràs adavant; he en quada angle del cayrat scriuràs los noms .4. splanats del Creator, so es en l'angle dret orientall scriuràs *Yesaraye*. He d'aquest capitol no farem plus mentió, car volem venir a nostre perpàus he segón nostra razó e nostra sciéncia, que es de las puritats dels psalms de aquest libre, de clarificar la art de Theberìadi de caractas he la art de Hermes de ymages; he nostre parlament primer serà de caractas.

Dits Thebarìadi en son libre, que caracta es forma o figura ho senhal de alcuna creatura; he la original natura de caractas es exida del cel stellat, car las stelas que son en lo cel, consideradas en diversas consideraciós e en diversos ajustaments de unas en altras, retén diversas e quasi infinitas figuras, axì com te monstraré per exemple solament en .v. stelas que son en lo cel, so es tal figura , de las quals hissen totas aquestas figuras.

La primera es aquesta		; la segonda es aquesta		;la tersa es aquesta		;	
la quarta es aquesta		la quinta aquesta		; la sexta es aquesta		;	
la setena aquesta		;la octava aquesta		; la novena aquesta		;	
la deczena aquesta		; la undena aquesta		; la doczena aquesta		;	
la tierczena aquesta		; la .14. aquesta		; la quinzena aquesta		;	
la seczena;		; la .17. aquesta		; la .18.		;	
e la .19. aquesta							

Donchas, cum sian tantas stelas en lo cel e poden èsser consideradas en tantas de maneyras que no han nombre, dizen los savis de Babilonia que son sufficientas a totas las creaturas del mon. He·n axì cum los

astronomians han pozat que no es neguna ymage en aquest mon que vida aya que non haya semblant al cel, axì dizen los magichs que no es causa en lo mon creada que no haya sa ca[c.29v]racta en lo cel, que es sagell he senhall de la creatura.

He dizen que las caractas que son presas de las figuras del cel son consideradas en duas maneyras. Prumerament sens coniunctió lineal de stela a estela, axì com en los exemples que habem dats, e n après ab coniunctió lineal, axì com son aquestas .5. stelas coniungidas ab lineas . Et dits Job Arabs que en la concavitat del cel stellat ha quasi infinidas empremsas, axì com un sagell es empremtat, que receu enfinidas figuras, senhals ho caractas, axì com aquesta figura ses stellas e semblans de ella.

Per que dits Teycelio que cascuna planeta ha oeyt haractas he cascuna fa .6. caractas, cascuna mansió de la <l>una .6. caractas, cascun grau del cel sa caracta, cascun temps dels quatre temps del an ha sas caractas, cascun mes del an ha sa caracta, cascun dia del an ha sa caracta, cascun dia de la sepmana ha sa caracta, cascuna hora del dia he de la neyt ha sa caracta, cascun cel de las planetas ha sa caracta, cascuna part dels .4. àngols dels sets cels ha sa caractas, cascuna de las .4. pars de la terra ha caracta. No es ley ne secta, ne home ne femna, n'element ne elementat que aya vida que no haya sa caracta. Per que lo foch, lo àer, la terra e l'aygua, cascun ha sa caracta; quascun aucell, cascun peys, cascun animal, cascuna rèptila, cascuna herba, cascuna peyra preciosa ha sa caracta; he no es caracta que no aya son vent, son àngel e son spèrit.

Continua

Note

[14] Ms. *faras dels*, *dels* dep.

Com volràs obrar alcuna causa per caracta, fa per aquesta maneyra.

Quan la caracta serà en lo grau del ascendent ho en la lina del mig del cel (he, si la obra es per ben, que Jùpiter o Vénus sian en aquel grau o en bon esgart d'aquell, e axì mateys la Luna; he, si es per mal, que lo grau sia fortunat per Saturn ho per Mars he que sia cadent de hun dels .4. àngols del cel), la donch tu, lavat e mundat, dejun de viandas e net de luxuria e de tota legessa e malvestat, ab netas vestiduras, en loch secret, scriuràs en pargam vèrgis de servì ab ploma nova, ab tincta que ·s pertanha ala obra, lo caracte; he mentre que la scriuràs, nomenharàs lo nom del àngel d'aquela hora, el nom de son scent, el nom de la potestat de la conpanhanya d'aquel dia, el nom del temps ab son àngel.

En après perfuma-la ab musch e ab safrà he ab lìgnum àloes, canela, màstech, ambre, galangal, ensens, clavels de giròfles, e a la vegada diràs sobre la caracta los noms que has dits devans. He si la hobra es per a mal, comensaràs ha scrìure a la caracta a envers he diràs los noms a envers, he faras perfums ab sandàull vermell, sofre, allcitra, fems, sagi de cà, carn de gath e ab leyas causas. Las bonas caractas, so es aquelas que fan per bonas obras, so es que las caractas que se fan per bonas obras, deben ésser stuyadas en loch nede he las que ·s fan a mal en loch leyth he envornì.

He sapias que, si obras ab dreytas mesuras, saveràs que vol dire[c30r] caracta he virtut de caracta. E sapias que caracta es sagell, he caracta e sagell una causa es; hon dits lo savi, que caracta es costrenhiment, he costrenhiment confortament e conformament e sagillament de la potestat que ha poder en la obra. En axì com la caracta [15] o la letra del senhor jamays no es perfeyta fins que es signada per la ma del senhor, ho d'aquel a qui lo senhor playrà, he sagellada ab lo sagell del senhor, axì obra neguna no es perfeytament acabada fins que es feyta per lo bon e ·nbestigada en nom del senhor qui ha poder en aquela obra, he sagellada ab lo sagell, senhal o caracta del senhor.

He aisò es un gran secret en l'art de màgica. Can volràs alcuna causa complir per caracta que ayas feyta, cové que sapias alcuna causa de astronomia e ·n conoys he dias e horas ascendens, he que sapias apparelhar los vers locs de las planetas he que sapias endressar la figura del cel he que sapias los noms dels cels de las planetas, dels senhals e lors àngels e lors noms dels temps he dels meses e dels dias de las horas e dels helemens, dels elementats; he que sapias segón la figura del cel nomenar los noms d'aquestas causas he dels àngels en lor temps, segon la orde de prioritat he de posterioritat, he saberàs que es virtut de caracta perfeytament he acabada. Per que, asubtilia lo entendement en aquestas causas, car qui domanda o serca, troba.

Ditz Teycello que altra maneyra de obrar es en caractas, que es molt fort. Hon, si vols que caracta o senhal o sagell o figura o nom altre o letra te vaylha he que demostre ivarsossament sa virtut, hobraràs per aquesta forma.

Prumerament ayas una làmina de laytó daurada ho de aram vermell, he autra de aram argentada, ho sia de argent, he prenhene una altra de aram hestanhada he emplomada; he en cascuna d'aquestas làminas scriuràs las haractas [16] de la hora del dia e de la nit e del temps, he la carata de que tu te volràs servir en ta obra, segón sa proprietat. He sobre la làmina daurada tu posaràs hun cap de gat negre, he sobre la làmina stanhada e emplomada tu posaràs hun vespertilio, he sobre la làmina argentada o d'argent tu posaras .1. cap de boch. He

assò faràs en loch munde e nete e secret, he tu sia preparat dedins e deffora; he ayas dejunat tres jorns, he sias lavat ab aygua de font ho de riu corrent e vestit ab belas vistiduras. He si la obra es per a bé, faràs perfum de màstech he de saffrà, de lìgnum àloes, canela, musch, ambre, galange, ensens e clavels de girofle, he diràs lo nom de la hora he de son àngel, el nom del dia e de son àngel, el nom del temps e ·ls noms de las autras causas, segón que serà mestiers a lo hobra. Si la hobra es a mal, faràs perfum de sàndal vermell, de sofre, de alquitra e de sagi de cà he de carn de gat he de fems e de causas leyas, he [c. 30v] tendràs en lo obrar de elas la maneyra que d'amont abem dita e declarada; he veyràs ivasossas operaciós forts he mervelhosas de caractas.

Sapias que obra de caracta ha gran forssa; per que dits Tercelio que non debes obrar si no en gran necessitat. He tot lo compliment de caractas he de sagels he de ymages ho de anells, he de noms o de letras, se fa ab franca ferma fe, he la voluntat que sia tota en la obra e tota la pensa; he que la obra e lo home sian acordans, car hobra de caracta es secret de Dieu. Per que, en hobra de caracta debes molt[17] temer lo Creador; he a l'adonchs el es aviador de la obra, la finall obra de caracta es que sia scrìuta he preparada assì com habem mostrat en lo capitol .138. capitoll, he que sia consecrada axì com dits lo .139. capitol.

L'adonch, no ·t cal si no obrar las tàulas de las caractas e tocar ab una puncta de grafì d'àur la caracta, car de present lo àngel d'aquela caracta serà devant per fer tota la tua voluntat.

Semblant parlament que habem feyt de caractas pots entendre de letras; car letra no es altra causa si no senhal e figura que signìfica una sola vocs, e duas letras o tres una sola vocs; non es causa propria de una letra o duas o tres, tro a .72. letras, e aquell[18] es lo major nom que sia. Per que nom, si es complit de una letra, pot èsser dit figura, senhal o caracta; he si es compost de duas o de .3. o de mes, es dit nom compost de figuras o de caractas. Per que sapias que letra, en totas leys e scrìuts, no es als si no caracta o figura o senhal. He pel so dits Tebarýadi que no es cel ne stella fixa, ne planeta ne senhal ne mansió, ne foch ne grau del cel ne temps, [19] ne element ne elementats, ne mes ne dia ne hora ne neyt, me mar ne ausell, ne es ne hom ne femna, ne animal ne rèptils ne peyras, ne herba ne peyra preciosa, que non aia sa letra.

Per que sapias que per letras solas se podem complir infinitas operaciós, en be e en mal; le entaulament de las letras e lor pràtica es molt cuberta e celada per los savis antichs. La lor operació es semblant a la operació de las caractas, he axì mateys la consecració; e no es letra deguna que no aya son àngel. He sapias que, axì com la tiriacha ·s compón de moltas herbas he resulta de la virtut specìfica que conté totas e sengles virtuts de cascuna de las herbas que entran en lo composició e, ultra aquelas, una sola specifica, distincta de totas, axì se compón de moltas letras un nom, qui conté moltas virtutz.

E, axì com de moltas medicinas compostas se compón medicina, de moltis noms se compón seméphoras he oració e conjurs, que fan gloriosas meravelhas forts e grans operaciós en los libres de puritats; he aquest capìtoll habem clarificat per gracia de exemple.

Per que neguno ignore que son las causa ab las quals se fan tan meravelhosas operaciós, a major clarificació d'aquestas causa entaularem .10. tàulas, ab las quals poyràs obrar assì a be com a mal, segón la tua voluntat. Ayas temensa de Dieu e Dieu ajudar-t'a en las tuas obras.

[c. 31r] Prima tabula

Numerus	Litere ebrayce		litere grece		litere latine	litere arabice	
1		aleph a		alpha	**a**		a ff[20]

2		beth b		beta	**b**		ve
3		gimel g		gama	**c**		te
4		daleth d		delta	**d**		ce
5		he e		e brevis	**e**		gim
6		vav o		epussia	**f**		ha
7		zay z		zeta	**g**		hya
8		heth h		eta	**h**		de
9		teth t		teta	**i**		zyel
10		ioz i		yota	**k**		ye
11		kaf k		capa	**l**		zhayn
12		haff		landa	**m**		ta
13		lamed l		mi	**n**		dha
14		lamm[21] m		ni	**o**		kef
15		mem quadrata m		xi	**p**		lem
16		num n		o brevis	**q**		mim
17		nun n		pe	**r**		nun
18		zamech o		tape	**s**		zac
19		ayn x		ro[22]	**t**		dar, id est gayn
20		pe p		sisma	**v**		hayn
21		fe f		tau	**x**		fe
22		zayt s		oygin	**y**		cin

23		sadi longa[23] s		ffi	**z**		xin
24		coff q		chi	***us***		he
25		res r		psi	***et***		vav
26		sin C		o longum			lenelif
27		tav t		enoos			hyre
28				chibe			
29							

Quatuor litere: mem quadrata [24], ם sadi longa ץ, nun longa ן.

Continua

Note

[15] Ms. *la hobra caracta*, *hobra* dep.
[16] Ms. *las vat haractas*, *vat* dep.
[17] Ms. *tre temer*, *tre* dep.
[18] Ms. *q aquell*, *q* dep.
[19] Ms. *se cel ne temporis*, *se* e *temporis* dep.
[20] Ms. *abff*
[21] Ms. *mem rotunda* add. marg.
[22] Ms. *oygin* dep.
[23] Ms. *zayt* dep.
[24] Ms. *num longa* dep.

[c. 31v] Secunda tabula

Numerus graduum	Aries	Taurus	Geminis	Cancer	Leo	Virgo	Libra	Scorpio	Sagitarius	Capricornus	Acarius	Piscis
1	a	e	i	o	u	b	c	m	n	b	s	x
2	ab	eb	ib	ob	ub	ba	ba	be	bi	bo	bu	cab
3	ac	ec	ic	oc	uc	bac	ca	ce	ci	co	cu	cac
4	ad	ed	id	od	ud	bad	da	de	di	do	du	cad
5	ae	ee	ie	oe	ue	bae	ea	ee	ei	eo	eu	cae
6	aff	eff	iff	off	uvv	baff	fa	fe	fi	fo	fu	caf
7	ag	eg	ig	og	ug	bag	ga	ge	gi	go	gu	cag
8	ah	eh	ih	oh	uh	bah	ha	he	hi	ho	hu	cah
9	ay	ei	ii	oi	ui	bai	ia	ie	ii	io	iu	cai
10	ak	ek	ik	ok	uk	bak	ka	ke	ki	ko	ku	cak
11	al	el	il	ol	ul	bal	la	le	li	lo	lu	cal
12	am	em	im	om	um	bam	ma	me	mi	mo	mu	cam
13	an	en	in	on	un	ban	na	ne	ni	no	nu	can
14	ao	eo	io	oo	uo	bo	oa	oe	oi	oo	ou	cao
15	ap	ep	ip	op	up	bap	pa	pe	pi	po	pu	cap
16	aq	eq	iq	oq	uq	baq	qa	qe	qi	o	qu	caq
17	ar	er	ir	or	ur	bar	ra	re	ri	ro	ru	car
18	as	es	is	os	us	bas	sa	se	si	so	su	cas
19	at	et	it	ot	ut	bat	ta	te	ti	to	tu	cat
20	au	eu	iu	ou	uu	bau	ua	ue	ui	uo	uu	cau
21	ax	ex	ix	ox	ux	bax	xa	xe	xi	xo	xu	cax
22	ay	ey	iy	oy	uy	bay	ya	ye	yi	yo	yu	cay
23	az	ez	iz	oz	uz	baz	za	ze	zi	zo	zu	caz
24	aest	eest	iest	oest	uest	baest	esta	este	esti	est	est	caest
25	bru	pan	coris	pren	frinz	bras	pras	bras	fros	dros	brus	prus
26	cian	tian	tris	tian	tion	grim	cras	tras	bres	cios	crus	trus
27	dran	bris	bien	pron	brun	prun	dias	bies	pies	fros	trus	bim
28	tian	grin	dien	eon	cruz	tunn	eias	cies	cieo	gios	tius	crin
29	fren	frus	cian	dion	druz	bruz	fras	dies	bios	pios	frus	trin
30	gion	dris	fren	fron	cruz	caizi	gias	eres	cios	tios	gas	fein

[c. 32r] (vuota)

[c. 32v] Sapias que aquesta tàula reprensenta las letras dels .360. graus del cel e de totas las planetas, car totas las letras de Àries e de Scorpi son de Mars, he aquellas de Taur e de Libra son de Venus, he aquellas de Géminis he de Virgo son de Mercùrii, he aquellas de Càncer son de Luna, he aquellas de Leo son de Sol, he aquellas de Sagitari he de Pìscis son de Jùpiter, he aquellas de Capricor e de Aquari son de Saturn.

Cascun dia de la setmana ha la prumera letra del senhal en lo qual la planeta d'aquell dia ha la sua exaltació; mansiós, fats, termes, triplicats, cascun en sa letra e ·n son loch.

Lo primer dia del mes lunar ha per letra la letra que es del grau de la conjunctió del sol he de la luna, he lo segón dia ha la letra segent, he per tot lo jorn aquella letra es d'aquell. Exemple pozem que la conjunctió del sol he de la luna en lo mes de mars que sia al .15. grau de Aries; per so com lo .15. grau d'Aries ha duas letras, so es *ap*, he per amor d'assó, *ap* son letras del prumer dia d'aquell mes lunar, he aquestas duas letras han poder tot aquest dia. E ·ll segon dia han poder *aq*, que venen apres de *ap*, he assì per orde fins a conpliment del mes lunar.

Lo prumer temps del an comensa com lo sol entra en lo prumer grau de Àries e dura tot Taur e Géminis; he per so, com volràs saber en cascun dia del prumer temps qual letra ha potestat en tot aquel dia, garda lo sol en qual grau es d'aquels tres senhals, car las letras que son denant aquell grau han potestat en tot aquest dia. Exemple posem que lo sol sia a .15. graus de Taur: per so, com *ep* son duas letras d'aquell grau, *ep* han senhoria en tot aquell dia.

E ·ll segón temps dizen atant com lo sol sta en Cancer, Leo et Virgo; e ·l ters temps de l'an, aytant con lo sol sta en Libra, Scòrpius e Sagitàrius; e lo quart temps de l'an dura aytant com lo sol sta en Capricorn, Aquari e Pìscis. He per so, ab aquesta doctrina pots saber quals son las letras dels quatre temps de l'an, ne quals dels dias del mes lunar, ne quals de cascun grau del cel axì mateys, qual son de las planetas ne de las mansions de la luna, ne de las facias ne dels triplicats.

Continua

Las horas de cascun jorn, segón los corses de las planetas, han de letras assì per orde, com son en aquesta present taula.

Numerus horarum	Dimenge	Dilus	Dimars	Dimercres	Dijaus	Divendres	Dissapte
1	a	e	r	b	o	x	c
2	x	c	a	e	r	b	o
3	b	o	x	c	a	e	r
4	e	r	b	o	x	c	a
5	c	a	e	r	b	o	x
6	o	x	c	a	e	r	b
7	r	b	o	e	c	a	e
8	a	e	r	b	e	x	c
9	x	c	a	e	r	b	o
10	b	o	x	c	a	e	r
11	e	r	b	o	x	c	a
12	c	a	e	r	b	o	x

Numerus horarum noctis	Dimenge	Dilus	Dimars	Dimercres	Dijaus	Divendres	Dissapte
1	o	x	c	a	e	x	b
2	x	b	o	x	c	a	e
3	a	e	x	b	o	x	c
4	x	c	a	e	r	b	o
5	b	o	x	c	a	e	r
6	e	r	b	o	x	c	a
7	c	a	e	r	b	o	x
8	o	x	c	a	e	r	b
9	r	b	o	x	c	a	e
10	a	e	r	b	o	x	c
11	x	c	a	e	r	b	o
12	b	o	x	c	a	e	r

[c. 33v] A la prumera hora del dimenge coniuncta ab lo sol, exit assì mateys dels autres dias.

Sapias que dits Tebarýadi en lo seu libre que obra de letra ha gran forsa e gran potestat, e maiorment si es

sigillada ab caracta; he no es letra neguna que no aya son àngel. Donchs sapias que las letras entauladas he consecradas, assì com se pertàin segón la forma del .139. capìtol, de present que es tocada ab una puncta de grafì d'aur, de present son àngel apparèys per fer totas las voluntats del tocant.

Ab letras se podent fer, axì a be com a mal, totas las operatiós qui·s poden fer per caractas, he fan-se per semblan forma. He per so, com tota letra es caracta e tota caracta no es letra, mes son en nombre las caractas que las letras; mas las letras han maior forsa. He per so, com volràs obrar per letra, cové que sias mundifficat dins e de foras he que sias ferm en ta lei, axì com temple e gleysa mas genta ho toca de oratió, ho studi hon jamay no aya jagut home ab femna per si; he cové que lo loch sia pur e munde he net.

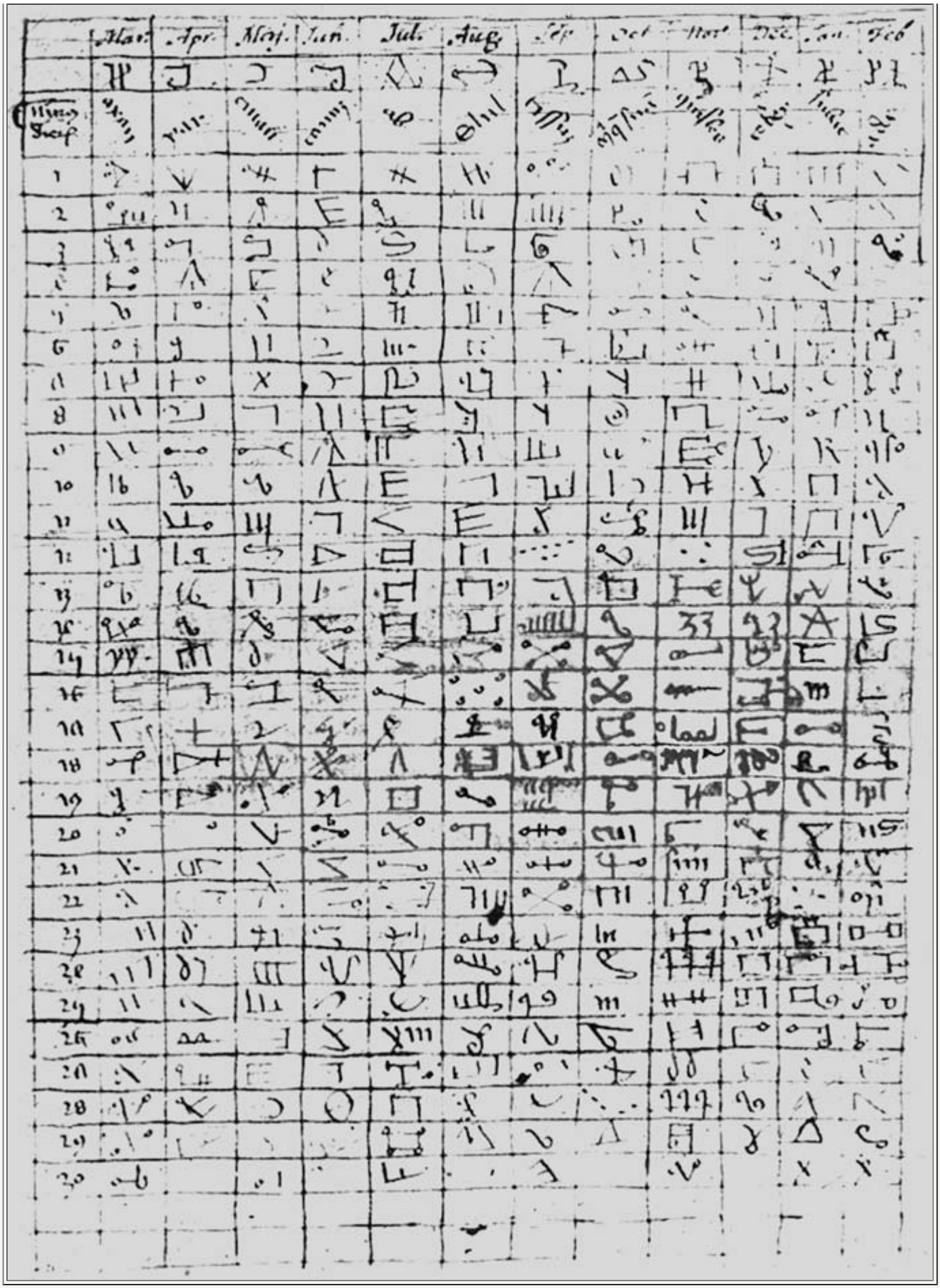
La donchs, he en laminas d'aur ho dargent ho d'altre metaylh pertaneynt ala obra, tu scriuràs ho burilharàs la letra ho letras que voleràs ademprar, que que ayan potestat en so que voles fer, e faràs perfum segons la letra de la obra, he nomenaràs lo nom de la hora en son temps he lo nom del àngel. He si fets ab la letra del mes, nomenaràs lo nom del mes en son temps he los noms dels àngels d'aquell mes; he si hobras ab letra de planeta, nomenaràs lo nom de la planeta en son temp

s he los àngels seus; he si obras per altura, so es ab letra de signe, diràs lo nom del signe ho los noms dels àngels de la sua altura assì que, segón la letra que azempraràs, nomenaràs los noms pertanhens ala obra e de sos àngels.

En après, en lo dreis sagellaràs la letra ab la caracta que respòn ala letra; e la donchs, saberàs la gran virtut e ivasosa que Dieus ha posada[25] en letras. Benadeyt sia son nom, amen.

Sequitur quarta tabula.

[c. 34r] Quarta tabula. Anni lunares, numerus dierum, menssium.



Continua

Note

[25] Ms. *posadas*, *s* dep.

Ista servitur duobus modis. Primo secundum intutulatio, quia oportet facere annos lunares meses et dies per canones planetarum; secundum ad libitum quia ponunt primum mensem per marcio sicut est hic intitulatus et sicut in aumancia.

[c. 34v] Hec inferior linea caractarum, ubi sunt tantum septem caractas, continet in se caractas dierum septimane: prima, diei Sabbati; secunda, diey Dominice; tertia, diey Lune; quarta, diey Martis; quinta, diey Mercurii; sexta, diey Iouis; septima, diey Veneris.

Aquesta lìnea de caractas, qu'es sobre los noms dels meses, son .12. caractas; e lo poder de cascuna dura per tot hun mes lunar, so es a saber aquela que es scrìuta segón son mes.

Las caractas que son en la taula sots los meses, son caractas del dias del mes lunar, assì que sots cascun mes devant cascun dia es sa caracta.

Com bolràs obrar per be o per mal ab aquesta taula, mundìffica tu mateys dedins e defforas e, en loch secret, en làmina de metayll pertanhent ala obra, o en parganì vergis de servì, burilaràs ho scriuràs ab tincta pertanhent ala obra las caractas, he faràs perfum ab màstech, saffrà, lìgnum àloes, canela, musch e ambra, galangal, ensens he clavells de girofle. E nomenaràs lo nom de la hora he de son àngel, he·l nom del dia e de son àngel, el nom del mes e de sos àngels, el nom del temps e de sos àngels. E nomenaràs los .12. àngels de las .4. partidas del mon; he nomenaràs lo nom de Adonay en son temps, he faràs ta oratió he ta domanda. He sapias que la caracta farà la sua opperatió ivasosament.

Assó faràs a las obras que son per ben; a las obras que son per mal, faràs lo perfum qu'es pertanhan he diràs los noms dels àngels en revers.

Quinta tabula. Tabula figurarum asscendentis in qualibet duodecim horarum diey et noctis.

[c. 35r]Tabula quinta. Tabula figurarum signi asscendentis in horarum diey et noctis.

Numerus	Aries	Taurus	Geminis	Cancer	Leo	Virgo	Libra	Scorpio	Sagitarius	Capricornus	Aquarius	Piscis
1												
2												
3												
4												
5												
6												
7												
8												
9												
10												
11												
12												

Tabula asscendentis figurarum asscendentis signi in qualibet horarum noctis.

Numerus	Aries	Taurus	Geminis	Cancer	Leo	Virgo	Libra	Scorpio	Sagitarius	Capricornus	Aquarius	Piscis

[c. 35v] Diu Tebàridi en son libre que aquesta quinta tàula de caractas es de gran forssa he de gran poder en las suas opperaciós. He la maneyra de l'obra han molt cubert los sàvis; per que cové, en aquel qui vol obrar d 'aquesta tàula, que el sapia apparelhar lo ver loch del sol he, ab stralave o equivalent sturment, que prenga la altura del sol de dia he de qualque stela de neyts, he que sapia qual es la hora de la niyt he qual es la hora del dia he que garde en qual senhal es lo sol he ab la ora demostre la caracta e ab lo senhal el entre en la taula e, en l'encontre del senhal he de la hora, demostre la caracta qui ha senhoria en aquella hora sobre lo grau del ascendent.

Hon no auràs pensament, si no acays de fortuna, no venja que lo senhal on serà lo sol que aquel sia en la ascendent, si no en la prumera hora; no cregas que la caracta qui es lo cel, la qual es notada en la hora, sia en lo ascendent, mas en qualque loch que sia del cel, e la ha senhoria sobre lo grau del ascendent. Car sapias que totas la caractas que son sus hun senhal en totas las .24. horas, totas son en la ymàgina de aquel senhal, prenent ymàgo per tota la .12. part del cel steleat qui respón a hun senhal del prumer nom. He per so, segón la caracta que ha senhoria en lo grau del assendent es fortunada o enfortunada, si fa fortunada o infortanudas operaciós. He sapias que, si partéys lo senhal en .24. pars equals, a cascuna part vendrà sa caracta; he la de la prumera hora es en lo comensament del senhal, he la segona ho las autras segexen lor orde.

He per so, si perfeytament vols obrar per aquesta tàula, cové que sapias apparelhar la figura del cell ab tots sos compliments e la donchs sabràs cascun signe e cascuna part d'aquel si es en bon loch ho en mal en la figura. He los bos lochs son los àngols e los succedens apprès, e los mals son la .X. e la .12. e los cants. He saberàs si es fortunada o enfortunada per las senhorias del cel, car segón que la part del signe sera bona o mala, si·s serà la caracta existent en aquela.

Ab aquesta sola tàula, los Persians ligavan e solvian, encantavan, descantavan, posavan en honor, he desposavan d'aquella so que·s volian; he era las plus fort e la mes ivaçosa operació, per <be> ho per mal, que en lor temps fos atrobada. He, segón que ditz Teberýadi, obravan per aquesta forma, de la qual posa hun exemple aytal. Com volràs aconsegir honor ho gran dignitat, gardaràs lo grau del signe hon se exalta lo soley; he pozem que sia lo .15. grau de Àries. Per so, com .30. vegas .60. valen .1800., ha en hun signe .1800. menuts e he' qui partyes .1800. per .24. (per so com .24. horas son en hun dia natural), venràn a .75. menuts ha una hora. Donchs, la hora en aquesta taula ha .75. menuts, he qui multiplìquie .19. gràus per .60. menuts, venen .1140., he qui deveseys .1140. per .75. venen .15. horas he .15. menuts de hora. Donchs lo grau de la eyaltació del sol es lo que es dret la 16ª hora de·l de Àries.

Aquesta caracta empremsaràs com volràs consegir honor ho dignitat en un regne ho en rasa civitat. Per aquesta forma sapias [c. 36r] le ascendent, he veràs qual caracta ha senhoria en aquel grau per la forma que abem dita, he salva aquela caracta. E com volràs obrar, deneya la tua persona dedins he defora, assì com moltas vegadas avem dit, he ayas loch secret; he en una làmina prima de aur tu empremsaràs la caracta del grau de la exaltació del sol; en una làmina d'argent tu enpremsaràs la caracta del grau del assendent de aquel regne. Empero en diverses temps, quan la caracta del grau de la exaltació del Sol emprensaràs, aquel grau stant en la linha del mieg del cel, e Jùpiter e Vénus e la Luna que sian ab ell ho en esgart de amistansa ab ell. He, si lo Solh es en grau del ascendent ac se sia en quart esgart, la hobra serà plus forta; car quart esgart en aytal disposició no es mal.

Com faràs la empremta de la caracta del ascendent del regne, sia la caracta en lo grau de la ascendent he lo senhor del ascendent[26] se s'aplice de[27] aplicament de amistansa ab lo sol, e Jùpiter e Vénus e la Luna que sia participant en aquesta figura. He a cascuna obra faràs perfum de màstech e de saffrà, lìgnum àloes, ambra, canella, ensens, clavels de girofle e galangal. He, com la emprensa de la làmina del aur se farà, faràs ta domanda e puys sobre ella diràs lo nom de la hora en son temps e nomenaràs son àngel, el nom del mes lunar hon seràs he los noms dels àngels, he·l nom de la altura de la caracta e sos àngels e lo nom del sol e sos àngels, he lo nom de las .12. pars del mon he de sos .12. àngels.

Ara donch nomenaràs lo prumer semìphoras *Veu Yahvè et cetera* e diràs: *Dominus regnavit irascantur* tot, e *Quam dilecta tabernacula*, en tro *Respiciens in faciem* he *Deus stetit in signagoga* tot, he *Audite hec omnes gentes*, en tro *Veniam Dominus domine in virtute tua* ,tot he ligiras la companhia de Azimor.

En après diràs: "O vosàltres àngels, sants de gran poder he de gran honor, los quals habets poder en donar hondransa, senhoria, amor e benvolensa, conjur vos per Dieu gran senhor del cel e de la terra he de totas las creaturas, que vosàltres me donets senhoria, honor, dignitat amor he benvolensa en tal regne, he que totis los vivents que mi veyràn, que mi hondren he mi amen sobre lo lum de lors huylls, he que prengan mi com ha bon senhor."

Semblant procés tenràs en la làmina del argent. Apprès abrassaràs aquestas duas làminas cara per cara, per maneyra que la una cara toche l'autra, he conjungir-las as ab fill d'aur he d'argent tirat; he soterar-las has en lo mieg del regne ho mieg de la ciutat, si es per ciutat, ho en palayts de rey, si es per aver gracia de rey; he la làmina del argent sia de part de jus. He veyràs la meravelhosa e fort virtut que Dieus hia pausada en caracta.

Altras e moltas operaciós pots fer segón la natura e proprietat del grau que ha senhoria en la ascendent e de sa caracta, axì a ben com a mal. He, si es savi, entendràs aquest exemple te abasta per a tots fer la tua obra ab temensa de Dieu, he aprofeytaràs en ella per sa virtut, que es infinita; he lauda lo Creator.

[c. 36v] Sexta tabula [28] carectarum .7. planetarum dominantium .12. horis diei.

	Saturnus	Iupiter	Mars	Sol	Venus	Mercurius	Luna
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							

Continua

Note

[26] Ms. *del grau del ascendent*, *del grau* dep.

[27] Ms. *de amula*, *amula* dep.

[28] Ms. *taubula*, prima *u* esp.

Tabula carectarum .7. planetarum dominantium .12. horis noctis.

	Saturnus	Iupiter	Mars	Sol	Venus	Mercurius	Luna
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							

[c. 37r] Aquesta[29] .6. tàula de las caractas de las horas del dia, ho de las horas no engals, segón lo rodament de las planetas en aquellas.

He dits Theberìadi en lo sen libre que las obras d'aquesta tàula son de tant gran facultat e tant fort e tant ivazosas, que en lo temps de embror los pageses sabian obrar de ella a be e a mal,empero los qui no eran stronomiàs moltas de vegadas erravan en ella. E per so, segìn nostra razó e donant compliment a nostre libre, en lo qual habem clarificadas moltas causas amagadas he habem treyt algùs molts secrets cuberts per los savis, volem clarificar lo obracge de aquesta taula.

Per que, congur de part de Dieu que no vulhas mal obrar, ne no la vulhas mostrar ad home fol, qui aucì si mateys com li met lo cotell en la ma; car si ·o ffas, auràs a redde conte devant la cadira del Creador dels seus mals e dels teus.

Com volràs per aquesta taula obrar. covè que lo ton vìure sia aytal com habem dit en lo capitol .137. En apprès, covè que sias expert en la scientia de stronomia en apparelhar la figura del cel a cascun punch del dia o de la neyt. He que sapias las (lo) naturas e las proprietats dels <cels> e de las stelas erràtiquas e fixas he de las .12. casas. E aquesta clau no ·s pot escusar en hobra de caracta e de ymage, ne de letra e de alphabet, ne degun sculpament de peyra he de lamina.

En apprès covè que sapias manualment obrar, per so que milhor vengas a pperfectió de la obra; car si tu obras de las tuas mas, tu poyràs saber si obras ab puritat de anima e ab ferma fee he ab forta speransa, e assò no poyràs saber de autre que obres per tu.

En apprès covè que ayas loch secret he preparat he habituat a la obra, car en altra maneyra poyrrats esser scandelidats per so que auràs necessari. He assi mateys molines e burìus e tinctas e pargamìs, aytals com se pertanhen a las obras que volés fer; he de las tintas farem capìtol spartì en la fi de nostre libre.

Ha ·s mestier tots perfums, que ·ls tenga ·s apparelhats. E generalment, en feyt de ymages, de caractas he de letras, en las obras que son per a be son màstech, saffrà, lìgnum àloes, ambra, canella, ensens, musch, clavels de girofle e galengal; e en las hobras per a mal, sofre, allricia, solas de sabatos viels, sandal vermelh, fems, sagi de ca e carn de gat, e totas causas orredas.

Empero debes saber que las empremsas a los moles eràn feyts ab disposiciós, he los cals segon la natura dels hobracges: las operaciós serìan plus fortas. He maiorment, sobre las ditas causas mentre que ·s obran he com son obradas, si dizén los nomes de las causas e dels angels e dels semìphoras pertanhens a las obras. He aquesta es una gran clau en aquestas puritats.

Sabudas he suspesadas aquestas causas, obraràs per aquesta tàula segón la forma que demostraram en alcùs exemples; he pandaram lo prumer, de venyansa de enemixchs, per so com la prumera caracta d'aquesta tàula es de la prummera hora del dissapte, e ·l senhor de ela es Saturnus, qui es de venyansa.

[c.37v] Com volràs prend<r>e benyansa de ton enemich, pren te garda de Saturn, com es infortunat per mals senhors del cel e per mal loch de la figura, estant en son decayment he assetiat en aquel seti, en sa cadua de son enemich e de son epicicle.

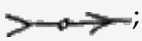
He en dia de dissapte en la prumera hora del dia, la ascendent infortunat, tu, mundifficat de dins a de foras assì con se pertayn, faràs una ymage a semblansa del teu enemich. E pots-la fer en moltas maneyras; prumerament de plom, enbotida sovent en molles. He la ymage, quan yshria dels molles, que ysqua aytall prumerament que aya la cara torta, he lo nas e ·ls huills he la boca; he que los pes e las camas e las cuyshas sian en lo loch on deben ésser las mas e los brasses, he los brasses e las mas que sian la on deben ésser las cuyshas he los pes e las camas. En lo front de la ymage, que sia lo nom pròpii de Saturn, he en lo pits de la ymage lo nom de Saturn en son temps, he en lo cap de la ymage que sia la caracta que es en acquesta tàula devant la prumera hora de Saturn, que es aquesta .

E mentre que lo plom fus entrarà en los molles, diràs assì: “Ayssò es atall, filh de aytal dona”. Nomenaras lo home per son nom pròpii he nomenaras lo nom de sa mayre, he puys diràs: “Tot mal he tota pena he tota dolor que jo fare en aquesta ymage propriament e aytal sia feyt en la persona d’en aytall, fill de aytall; he assò fassa e obre la pròpria virtut celestial.”

Per semblantment la pots fer de terra que ja may no aya servit, ab la qual aya mesclat cirussa ben subtill, lo

litarge de plom ben puluerizat. He aquesta es plus fort, empero que la terra e lo blanquet ho lo litargi sian comprats en dia e en hora de Saturn e ·n nom daquel que volràs dampnificar; en semblant dia e hora debes comprar lo plom, en cays que la ymage sia de plom.

Per semblant le pots fer de biach, lo qual es quays de color de cendre plomosa, he que y mescles litargi o blanchet.

Assì mateys la pots fer en lamina de plom, enpremsant posan la lamina sobre la emprensa he d'amont la lamina una post de stayn, he que farat ·s d'amont ab martell, dizén las paraulas d'amont ditas en altra maneyra. La posets fer de lamina de plom per aquesta forma. Fe una lamina de plom en lo dia e en la hora que habem dit, he sia assi gran com ha la palma he ab una sageta de asser que sia feyta en dia de dimars e en la sua hora, Mars enfortunat en la disposició de la figura e del cel, he que sia aytalh  ; he que en la pala de la sageta sia la caracta de la prumera hora de Mars, que es aquesta . He ab la puncta de la sageta tu punctaràs semblant ymage, que aya los pes en loch de mas e las mas en loch de pes, ab la cara[30] e ab los huylls tors. He comensaras al cap; he mentre que faràs lo cap, diràs assì: "Assò es lo cap de hun aytall, filh de aytal dona .N.: tot mal li prena, e dolor que jo faré en aquest cap, aytall .N. filh de aytall .N. hoc senta en son cap assì propiament com si jo lo ·n fazia en lo seu cap." Semblantment diràs com faràs los huylls e la boca he lo coll e los brasses, e assì de cascun membre de la persona.

En apprès scriuràs lo nom pròpii de ell en lo seu cap he lo nom de Saturn en lo piets, he la caracta de la prumera hora [c.38r] de Saturn dret lo cor; aquesta es plus forta ymage que deguna de las autras.

En altra maneyra la pots far en semblant hora en pargamì ho en paper que fos feyt de camisas de homes penjats ho de mortuaylls de home dessotarat, en qual que vol d'aquestas maneyras. Quan la ymage serà feita, feràs perfum de sophre e de albrica, he de las causas que habem dit d'amont en lo perfum de las ymages per a mal, he diras ayxì: "O Saturn, terrible negre tenebrós, orrible, vergonhós he irassible, qui as poder en ira he en hodi he en far destructió; sia destruit e confus n'aytall .N., fill de aytall; per ton nom Almutayl, terrible e no pariable, la ira de hun gran spirit e de tots los autres spirits he dels homes fe avalar sobre aytall .N., fill de aytall .N.; Zabut, Kim, Salozachym, conjur vos .3. spirits que ira e hodi he mala voluntat posets sobre aytall .N.; per lo nom de Almutayl, pahor, temor, tenebras, ira, hodi e molt cruder voluntat de totas creaturas sia posada sobr aytall, fill de aytall. Conjur te Almutacyl, so es Saturn, per acquel que tu e los .4. elemens e las virtuts exiutas d'aquel Creator qui fe lo cel e la terra e la mar e totas las creaturas que en ell son, qui de tots los spirits e las stelas ordene los virtuts, assì com son que totas las aventuras, assì com son malnadas en qualques maneyras que jamays esdevengueren als homes ne que poscan es devenir, fe venir, e de balhar sobre aytal, fill .N. de aytall .N.. Conjur te Almutacyl, so es Saturn, per los àngels, archàngels, tros, dominaciós, potestats, principats, virtuts, cherubin et ceraphin, e per tots los sants de Dieu e per tots los princips dels spirits que an poder en los corses dels homes, que tu Saturn poses ira, rixa, descòrdia, hodi e tot mal sobre aytall .N., fill de aytall. Tots los amichs li sian enemichs e ·l benga destorp e enbargament en tots sos affers; assì benga a mal estar, miséria e paubretat, malautia, angustia, honta, distractiós del cors e de tots accidens mals e contrarioses he mal dits, scur he tenebroses. E sobre tot la ira de Dieu he de tots sos amichs, axì con ben sobre Zabut, Kaim, Solozachim, aborrostiment, pestilencia he aquella maleledictió que sobre d'Achan e Abiron cadech, caya sobre aytall fill, fill de aytall .N. Destructió, confusió, tristor, mariment et ira de Dieu ha de totas creaturas, ara de present abrasse, estrenga e environe, cobre n'aytall .N., fill de n'aytall. Per tu Saturn, e per lo teu nom Almutacyl, assì com avalà sobre Sodoma e sobre Gomora, sia feyt tost, amen ."

Assò diràs .3. vegadas. En apprès faràs semblant perfum e gitaras vert orient, he diràs: "Acguarich, qui stas en la part de orient; Senbachyt, qui stas en la part de septemtrió; o Pallya, qui stas en la part de occident; o Cabatybary, qui stas en la part de migdia", he girate de cascuna part, al nom que nomenaràs, de quala part on sta lo nom. "Conjur bos per la virtut de Tycguara"; nomenaràs tots los noms dels angel de la segona host, "que

vos recebats mas paraulas he complits lo que domàn; he en aquesta hora [c.38v] recebets en vostre poder n' aytall fill, de en aytall .N. , car jo lop metì en vostre poder; e la ira que jo he sobre ell, assì com mon enemichs e mon malvolent, he entrats en sos huylls e dintre sos menbres, he trencas-li totas sas forsas e tots sos menbres, axi com jo ·l croceyaria e ·l mataria se lo tenia a mas plenas voluntas."

En apprès faràs perfum ab sàndal vermell e ab iregua he ab vritiol, he nomenaràs ha envers los noms dels àngels de la segona host; comensa 'Apparytyel', tornant atras fins 'Aticguara', e dits axì: "O àngels de ira e de felonia he de benyansa, jo metì aytall .N., fill de aytall .N., en vostre poder, per fer so que lo destromscats he li tolgats la vista e li donets encurablas malautias, he que li maquets e li turmentets tots los seus menbres, he li aflaquets tots sos menbres e sas virtuts, per maneya que per tots sos dias visqua ab dolor."

He si lo vos aucìure, digas que l'aucigan crudelment, sents tota m+e, he que lo giten del mon; he si no ·l vols aucire mas turmentar, ligiràs sobre la ymage lo .XI. semìforas, "Meldemach, nanach, aya", e fe perfum ab pega e ab atrament he ab sandall rog, e ligiràs sobre la ymage aquest psalms: *Noli emulari*, tot, *Ut quid Deus repulisti*, tot , e *Deus laudem meam* en tro *qui loquntur adversum me*. En apprès butaràs la ymage ab allrica ho ab sagi de ca, he ab carn de gat ho ab fems o ab causas vils e pudens.

He com los volràs turmentar en qualque menbre de la persona, puyn-lo ab la sagita de Mars que fazìs d'amont, he nomenaràs lo .XI. semìforas he la comphanya de la seconda host a envers, he serra turmentat. E si li vos tràyre del mon, fica-li ferm la sageta dret lo cor, dizén las paràulas sobre ditas; he sapias que exirà del mon. He si no ·ls vols turmentar ne aucìure, tempra la coniuració, he com la ymage aurà tots sos complimens dels conjurs, haxì com habem dit. Empero, las demandas trempadas, met la ymàgina cap en jus en una biels privada hon ban de moltas gens.

Aquesta es una forta operatió he de gran venyansa: tem a Dieu creator teu e, sens gran evident e notabla razó, no fassas dant de mal com poyrìas, car sens tal cays, obrana ·s poyrìa tornar sober tu. Ab aquesta doctrina pots p<r>endre benyansa gran o pocha de tots enemichs, car los spirits ne los corsses celestials nos tendran amés si no atant com la tua petició he demanda s' estenda; per so, en tu es de dampnificar ton enemichs en molt o en poch.

Note

[29] Ms. *aquesta octava*, *octava* esp.
[30] Ms. *caracta*, *cta* dep.

Alejandro Sawa

Luis París

HACE algunos años que en los círculos literarios y en las redacciones de los periódicos más importantes, figuraba un joven de cabeza artística, melena romántica y barba árabe; de elocuente palabra, acción elegante, juicio rapidísimo, y tan genial en todo cuanto formaba su indumentaria, que constituía un tipo verdaderamente original.

Alejandro Sawa presentaba, cuando comenzó á darse á conocer en Madrid, todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos de la naturaleza, rebuscador de la paradoja y de la hipérbole, capaz de dejarse matar por una metáfora de grande espectáculo, aficionada hasta la clemencia de todos los grandes histriones de la historia, y dejándose llevar por su apasionamiento hasta el extremo de disputar á gritos las glorias doradas de Musset, Byron y Hugo; con el romanticismo metido hasta el tuétano de los huesos, y voluntario denodado de las huestes de la bohemia lúgubre, de la bohemia báquica, de la bohemia pobre y de la bohemia dorada, es decir, de todas las bohemias que pudo soñar Murger, practicadas de un modo simultáneo y delirante.

Tal era Sawa cuando llegó á Madrid.

Abordo con temor, a la par que con deseos muy íntimos de ser vigoroso, el análisis de la obra que Sawa lleva realizada, porque tengo que ocuparme forzosamente de la filiación artística que le corresponde, y esto, que viene siendo de ritual en el ejercicio de la crítica, es para mí muy enojoso de cumplir. ?Caer de bruces en distingos ergotistas es lo mismo que exponerse a perder el sentido común, y es grave el peligro cuando se quiere forzar el trabajo del análisis.

En primer término, Sawa es un escritor con personalidad literaria, definida de un modo categórico. ?Sawa posee estilo personal, suyo, tan propio, tan identificado con su naturaleza, que participa de todos sus meritos y de todos sus defectos.

Andaluz de nacimiento y con antecedentes griegos en su familia, como lo prueba su apellido, posee todas las condiciones peculiares de los individuos que pertenecen á las actuales razas orientales: ampulosidad en la expresión, exuberancia en la hipérbole, ductilidad de carácter, fantasía inagotable, amor entrañable a la oratoria y fe inmensa en el poderío de la forma. Con estos caracteres heredados, aumentados por la permanencia en Andalucía durante los años primeros de su vida, y con la educación puramente subjetiva que hoy recibe la juventud en los centros de primera enseñanza, herido más que impresionado por toda la literatura romántica que constituye la lectura habitual de los adolescentes, con Espronceda, Bécquer y

Lamartine desleídos en la masa de la sangre, necesariamente tuvo que resultar un lírico fecundo y poderoso, más próximo a la rima que a la prosa, más hueco que macizo, más lleno de color que correcto en la línea, aljamiado y multiforme; y de esta suerte Alejandro Sawa, recién venido á Madrid, fue el autor de *La Mujer de todo el mundo,* pandemónium repleto de luces y colores, de brillantes fuegos artificiales, de confuso griterío, que ofusca y ensordece, fatigando la vista y el cerebro cuando, después de su meditada lectura, se detiene uno mareado ante tanto cielo azul, del color del añil , y tanta casita de fachada blanca como la nieve rodeada de naranjales verdes como la esmeralda. ?Sawa, en esa su primera época, es un pintor de la, más pura escuela granadina.

Pero por esta misma ductilidad de su carácter, por esta impresionabilidad casi femenina de su temperamento excesivamente nervioso, y por efecto también de la claridad de su inteligencia, fue poco á poco transformándose en su interior, recogió, en cuanto pudo hacerlo, las velas de su fantasía desplegadas al viento, concentrando su poderosa imaginación en otros campos, y se sumergió en el estudio de otras literaturas, para el antes desconocidas é ignoradas, y al encontrarse, por efecto de su nueva vocación, frente á frente de aquello que así deslumbraba sus ojos e iluminaba las oscuridades de su cerebro con nuevas auroras, se asombró lo mismo que se asombraban los navegantes europeos del siglo XVI cuando ponían por vez primera la planta en las selvas vírgenes de la virgen América, y soñador eterno, enamorado del ideal y de la poesía humana, cantó las excelencias de la nueva escuela con exaltaciones de neófito, y escribió *Crimen legal*.

López Bago, cuyo juicio crítico, sereno y extremadamente sensible al menor detalle me complazco en reconocer y alabar, ha definido admirablemente este libro de Sawa en el apéndice que lleva su edición primera. En *Crimen legal,* su autor se presenta ante el público afiliado á la nueva formula, en la creencia de que se puede uno agregar á una escuela literaria del mismo modo que se puede penetrar en el interior de una barricada y abrazarse al mástil de la bandera de la insurrección que sobre ella ondea, así, de golpe, por virtud del cumplimiento de un propósito, y, en mi opinión, no basta eso; es preciso algo más ?Flaubert negaba ser un escritor naturalista, y, sin embargo, era el autor de *Madame Bobary?*. *Crimen legal,* que es un libro muy hermoso, por más de un concepto, sin embargo no es de la escuela inductiva; para ello le sobran muchas cosas y le faltan otras.

Allí Sawa, en primer término, ha forzado el punto de partida de esa fórmula literaria, y ha buscado un drama sombrío, muy sombrío ?lo es tanto, que no basta la luz de la conciencia de Ricardo para iluminar sus tenebrosidades?; sobre un plantel de criaturas deformes ha desarrollado la catástrofe, y no ha concentrado algo de luz, de claridad en el análisis, sino sobre la cabeza de Juan, de aquel abuelo que busca á Dios, cuando, si fuera lógico, debería buscar un guardia civil. Nadie hay allí que sea normal, que esté bien construido, ni aun partiendo de una base patológica (que también lo anormal tiene leyes); únicamente atraviesa la escena un hombre ejemplar de la raza en estado de salud, y además bien delineado: el joven médico, «el salvador», y éste desaparece en seguida. ¡Ah! es verdad; yo estoy de acuerdo con Sawa en esto y en otras muchas cosas más: la humanidad está llena de podredumbres, y es muy difícil formular una estadística de sus miembros cuya cifra media no de un contingente de canallas ó de idiotas; pero la misión del naturalismo como escuela fundada en el método inductivo, exige copiar sólo lo que se ve, y no deducir, sino á condición de ser lógico en la experimentación, y en *Crimen legal* no hay mas lógica que la de la abyección. A lo más, Cri*men legal* es solo un episodio un escalón de la serie, en donde faltan muchos peldaños. Pero el continuar de esta suerte mi análisis no sería sino un exceso de meticulosidad acaso cometido por mí en el deseo de detenerme minuciosamente ante la obra de un autor que me inspira mucho interés, y á quien, si no he de escatimar los aplausos, tampoco quiero regatear los reparos ; que sólo á las nulidades se las deja pasar sin discusión ni examen.

Sawa, por desgracia para él, formó su novela primera á la sombra de la reforma literaria (?) que López Bayo quiso intentar aquí, é influido, á pesar suyo, por esa atmósfera ficticia que López había creado, formuló el plan de su obra con el mismo tono de luz que se habían dibujado *La prostituta, La querida, El cura* y todos aquellos otros monstruos acéfalos. ?Hacía falta en semejante serie una pareja, para el «caso de incesto» de *El cura*, y Sawa se encargó del «caso de distocia»...

Créame mi gran amigo Sawa, en estas primeras novelas ha forzado la nota lúgubre, que llamaba López el análisis de la deshonra humana (!), sin recordar que en la humanidad no hay honra ni deshonra aisladas así, y colocadas simétricamente la una al lado de la otra, como los cuadros negros y blancos en un tablero de ajedrez; la naturaleza presenta entremezclada, confundida y revuelta, la luz y la sombra, la risa y las lágrimas, y por eso es tan amarga la vida y tan hermoso el estar vivo.

Además, *Crimen legal,* novela que su autor forjó con el propósito de conquistar por derecho propio el dictado de escritor naturalista, aun extremando hasta el límite la violencia en la totalidad, está revestida de una forma excesivamente exuberante, rescoldo de pasados incendios, «baratijas del romanticismo», como dice López en el ya repetido apéndice, y esa exuberancia de lenguaje, aquí como en otros escritos, le ocasiona graves perjuicios, proporcionándole tremendas exageraciones de concepto y de estilo.

Si Sawa hubiera sido capaz de tachar muchos renglones, párrafos enteros de esta novela , resultaría mucho más hermosa de lo que es, por el exceso de hojarasca y de talco que brilla excesivamente y apaga el fulgor de los matices de la naturaleza que el libro presenta en muchas ele sus páginas.

Así y todo, *Crimen legal* es un magnifico *debut* de un novelista. Muchos escritores reputados por insignes le firmarían con gran provecho para su fama engañosa.

Sawa escribió después *Declaración de un vencido.*

Esta novela es un libro extraño. Escrito en forma autobiográfica, sobresalen entre sus muchos méritos detalles finísimos de observación psicológica muy clara. La. descripción del temperamento del protagonista es un esfuerzo admirable de perseverancia, pero de mala índole. Desde el primer momento se advierte que el autor lo ha subordinado todo á su propósito de describir la absorción en la nada de un desgraciado, á despecho de todas las contingencias y de los antecedentes del drama. Desde las primeras páginas se ve un hombre destinado á perecer sorbido por el vacío ?como el personaje de *Los trabajadores del mar*, de Hugo, por el enorme pulpo?, y al leer la novela de Sawa acometen violentos deseos de interponerse ante el autor y gritarle: «¡Detente! que ese hombre no debe perecer así; que eso es falso; que ese hombre, si efectivamente tiene sesos y corazón, no puede dejarse matar sin lucha desesperada, sin protesta legal ó ilegal; que todo eso resulta absurdo; y que, en vez de hacer un estudio del natural, estás escribiendo una leyenda, que merecía, por su pesimismo bastardo, estar escrita en alemán, pero del que usan los filósofos, no del que escribían Schiller o Goethe...»

En este libro se observan los progresos de su autor efectivamente en el estudio de la nueva fórmula literaria que se ha propuesto cultivar, pero á pesar de todo, continúa en él, Sawa sacrificando muchas veces la verdad á su fantasía; los diálogos que sostienen Carlos y Emilia son muy hermosos, pero no son reales... Hay en cambio en el libro bellezas muy grandes, pero el conjunto se resiente del y esfuerzo con que su autor se ha obligado á sí propio á seguir un plan preconcebido, y de la nefanda influencia que López Bago imprimió á la anterior, á *Crimen legal,* con la fundación de aquella malhadada "Biblioteca del renacimiento literario» (! ...?), á cuya sombra fatal han nacido *El fango del boudoir* y *La Venus granadina,* de un señor Vega Armentero, irresistible novelador que se titula naturalista, lo mismo que podría llamarse cualquier otra cosa; *El señor obispo*, de

Zahonero, y *El excomulgado, ó las bodas de un presbítero,* disparate cómico-bailable de un señor que parece llamarse Ardieta, y que tiene tanto de escritor como yo de fraile.

En suma: *Declaración de un vencido* es un libro muy desigual, y que no constituirá nunca verdadero timbre de gloria para su autor.

La Biblioteca de novelas de *El Motín* cuenta entre sus volúmenes con dos firmados por Sawa: *La Sima de Igúzquiza,* constituido por la narración de un episodio de la infame vida de aquel miserable que se llamó Rosas Samaniego, muy bien descrito, y *Criadero de curas*.

Esta segunda novelita merece mucha atención. Comienza por llevar á su frente una dedicatoria que vale por un volumen entero de crítica honrada, y que dice así:

Á SILVERIO LANZA

En desagravio de la estupidez de casi todos y como homenaje de admiración.

Alejandro Sawa.

He de confesar que las anteriores líneas constituyen para mí la más formidable de las causas de mi simpatía hacia el resto del libro, porque yo, que tengo la honra de haber dado á conocer á Lanza á gran número de literatos (entre ellos á Sawa), me enorgullezco cada vez que veo confirmada mi admiración y justificada mi ardiente propaganda.

Además, el plan de *Criadero de curas es* muy bello; merecía más desarrollo del que tiene; es solamente un boceto de muy reducido tamaño, y debería ser un cuadro acabado, de las dimensiones del *Spoliarium*, de Luna. Hay allí verdaderas preciosidades, pero justamente al lado de delicadezas de observación irreprochable, de párrafos y páginas enteras llenas de solemne encanto y de una realidad que conmueve, como el capítulo final, resaltan esas otras faltas de lógica que ya en las anteriores producciones del autor he anotado.

Véase si no el capítulo I y su página 23. Se trata de un niño, que no sé si tiene diez ó catorce años, porque no está precisado el término, y á quien se le educa para ser cura. Su madre está gravemente enferma, y el niño, Manuel, sabe que si ella muere ingresará él inmediatamente en el seminario y, resistiéndose, piensa que si su madre se restablece, la dirá así: « ...Vámonos fuera, adonde usted disponga, y luego á otro sitio, y después á otro, hasta que nos cansemos de dar tumbos por la tierra indefinidamente. ¿Para que sirven esas monedas doradas que esconde usted con tanto afán en el arcón de mamá abuelita si no es para que ellas nos permitan satisfacer nuestros deseos? He leído en los libros que hay tierras donde alumbra un sol más nuevo que el de aquí, y en las que florece el dátil, el limón y la naranja y yo no se cuántas cosas más de las hermosuras que Dios cría. Vámonos pronto á cogerlas nosotros mismos de sus propias ramas. Yo sé positivamente que no se ha de ofender mi Dios por eso; y además, mamá, mamá mía, yo no quiero ser sacerdote. Ese traje negro, compuesto de faldas como el de las mujeres, me da tristeza el verlo. Mira, tienta aquí, en los brazos. *¿Ves qué duro está? Es que no han nacido para levantar objetos tan poco pesados corno la hostia de la redención ó el cáliz; es, mamá; que no me gustaría que me detuvieran los chicos en mi camino para besarme las manos, porque yo no las puedo conservar puras toda la vida*...,» etc. Aunque en las páginas anteriores el autor diga que «á este niño use le apuntaba la inteligencia con el vigor de un músculo que pide ejercicio», yo no puedo creer que un niño cuya edad máxima es de catorce años (que los ha vivido oyendo á cuantos le rodean hacer la apología del sacerdocio y empapándose en una atmósfera eclesiástica) razone así con esas palabras, é invocando para ello el testimonio de leyes biológicas y

sociales que no suelen apuntarse ni en la mente de muchos hombres de relativa cultura cuando menos de un modo espontáneo en la razón de un niño educado, criado y enderezado precisamente en sentido tan opuesto.

Me entretengo en señalar esto que pudieran llamarse nimiedades de la crítica, por dos razones á cual más poderosas: la una, de carácter general, consiste en que el escritor que cultiva honradamente el arte y que trata de seguir los procedimientos de una fórmula literaria cuyos fundamentos son tan serios como los de la escuela naturalista no debe jamás faltar á ellos á sabiendas, y en todo caso evitar los errores de interpretación con mucho cuidado en detalles al parecer tan insignificantes como el que acabo de señalar. En los estudios de psicología fisiológica, los puntos de partida han de ser absolutamente típicos, normales, exactos, justificados, porque si no sucede así, el resto del trabajo experimental será todo él erróneo y falso, y por lo tanto, absurdo ó incompleto el análisis del carácter ó caracteres que se quieren desarrollar en el libro.

La segunda razón de esta insistencia mía es por propia creencia en la personalidad literaria de Sawa y en la potencialidad de su inteligencia, que yo desearía tan serena y vigorosa, tan exacta en sus juicios y tan desapasionada, que jamás incurriera en esos defectos de lógica que afean las obras de que me vengo ocupando.

Estamos muy necesitados en España de buenos novelistas, de escritores que *sepan*, que no sean unos ignorantes que únicamente aciertan á escribir un párrafo con sujeción á las reglas que los académicos dictan entre bostezo y pandiculación, pero que hacen libros falsos, anodinos, cursis. Necesitamos pensadores y no fabricantes de bisutería literaria, y yo creo que Sawa, al igual de otros jóvenes que ya tienen un nombre esclarecido, posee condiciones naturales y cultura suficiente, para que, con un trabajo más asiduo y un estudio detenido de la naturaleza, llegue adonde puede y debe llegar.

Entretanto tiene derecho á que se le considere como un escritor que ha demostrado sus buenas aptitudes.

Alejandro Sawa. De mis confesiones

Prudencio Iglesias

Yo sé perfectamente que mis sinceridades no van á descubrir nuevos continentes al pensamiento.

Intelectualmente, casi me conozco, y sé que los kilómetros que hay desde mí hacia arriba, verticalmente, pueden representarse por el signo del infinito.

Digo esto, para razonar mis rebeldías. No son éstas las de un hombre que se cree en plano distinto y superior al de los demás mortales; son, por el contrario, mis rebeldías las de un buen muchacho que, en su sinceridad, se revuelve contra algunos códigos instituidos.

Todo lo que se puede razonar, se puede decir. ¿Por qué en las luchas pequeñas de la vida se ha de condenar siempre al iconoclasta, si en las luchas más altas, en esas luchas del hombre contra Dios, no hay hombre que alguna vez en su vida no haya mirado con odio al cielo?

¿No recordáis á algún amigo vuestro muerto en plena virilidad? Y esas muertes, ¿no presentan todos los caracteres de un asesinato? Pues pensad en quién aparece como culpable de tales crímenes, y si aceptáis que los hombres se rebelen contra el Dios del cielo, permitid que, aunque no sea más que á ratos, algunos hombres se revuelvan contra los dioses de la tierra.

Prudencio Iglesias

DE MI MUSEO

: HELDA AMBOURY :
EL ÚLTIMO MEROVINGIO : ENRIQUE BORRÁS
VICENTE BLASCO IBÁÑEZ : GUILLERMO II
DE ALEMANIA : THEO, EL DOMADOR
: ALEJANDRO LERROUX :
: RAMÓN DEL VALLE INCLÁN :
: ALEJANDRO SAWA :
EL VENGADOR : RUBÉN DARÍO
JOAQUÍN COSTA : EL ORO DEL ENANO

Imprenta Ibérica
MADRID
Marqués de Urquijo, núm. 36
1909

Prudencio Iglesias, De mi museo, *Madrid, 1909*

*

* *

Muchas veces he pensado si en esta tierra de España se habrá perdido para siempre la noción de las distancias. Se me ocurre esto siempre que pienso en Alejandro Sawa. De la mentalidad de Galdós á la de Sawa hay distancias siderales que recorrer; y, sin embargo, Galdós es un triunfador y Sawa es un vencido. Claro está que esto se explica por la ley de las afinidades. El público acepta con gusto la hegemonía de Galdós, porque lo ve á poca distancia de sí mismo, y lo considera, pues, como á uno de los suyos. Mientras que Sawa, por la jerarquía de su entendimiento, por el aristocratismo de su espíritu y hasta por su pulcritud física, no puede nunca formar entre los pelotones de la canalla contemporánea.

Galdós es un novelista que domina la mecánica de su oficio; eso todos lo sabemos. Pero que se me señale una idea genial, una imagen, una escena plástica que acusen en Galdós una potencialidad creadora de primera fuerza.

Al decir que Galdós es una mentalidad inferior, hablo, claro está, en términos relativos. Digo con esto que no acato ninguno de los artículos de ese código que pretende exaltar la personalidad de Galdós hasta la serena región de los iguales. Galdós en esas alturas sería siempre un intruso.

Yo no hallo en el nombre de Galdós nada que no sea respetable. La obra general de Galdós es obra de patriota; y esta labor de patriotismo ahoga, en el escritor español, á la obra de arte.

Yo, como español, rindo á Galdós todos mis respetos. Pero como ciudadano del mundo, y como neófito de la suprema religión, apenas si soy capaz de retener en la memoria el nombre de ese novelista de España.

Los que han querido hacer de Galdós el hombre representativo de la literatura española contemporánea, ya verán cómo mi generación se revuelve airada contra ese acto inconsciente del autocratismo de unos pocos. Acordaos de Echegaray. La generación que precede á esta mía, se alzó un día verecunda; y luego, en el choque de la lucha, enardecida, dejó de percibir los acentos de la verdad, y negó, injusta, á Echegaray hasta méritos rudimentarios.

He dicho, pues, y repito, que no creo en D. Benito Pérez Galdós.

*

* *

Galdós es un triunfador, y Sawa es un vencido. Esto necesita una explicación. Sawa reúne en sí todas las cualidades necesarias para vencer en las luchas de los hombres. Pero este sublevado genial, este gran rebelde, que no plegó jamás su voluntad á leyes ni costumbres, sintió un día que un rayo de lo alto, enviado por un Dios implacable, le hirió en los ojos. Por esto, los ojos árabes de Alejandro Sawa giran sin luz. Y como Alejandro Sawa, ciego, no inspira temor como antes, los que eran sus amigos le olvidan, y sus enemigos, ya que no pueden negarle, pretenden cobardemente borrar su nombre de la historia de la literatura española contemporánea.

Alejandro Sawa, acosado por la vida, halla fuerza en el odio de sus enemigos para resistir. Es fuerte y orgulloso como un rey; pero no como estos reyes actuales, inválidos, que no son capaces de elevar su cabeza á mayor altura que la del sillón del trono: el orgullo de Sawa sólo puede soportarlo sobre sus hombros, sin doblarse, un rey como aquel poderoso Othom, ó como el desventurado y grande Luis de Baviera.

Alejandro Sawa, no solamente es capaz de soportar su orgullo, frente á frente, aun ahora, en las más tremendas circunstancias de su lucha con la enfermedad v con la vida, sino que es también capaz de ser modesto.

Y aprended aquí vosotros, los que por mandato de vuestra religión debierais ser humildes habitualmente: Alejandro Sawa, que no es santo ni cristiano, sabe ser modesto cuando habla con cualquier pobre vencido de la suerte, y sabe ser soberbio, más soberbio que un rey bárbaro, cuando ve alzada ante sí la figura de cualquier poderoso de la tierra.

*

* *

Yo quisiera que este deleznable libro mío no muriese nunca, para dejar grabada en él la cifra de mi admiración y mi cariño hacia Alejandro Sawa.

Yo no olvidaré nunca, por muchos que sean los años de mi vida, las escenas de dolor que presencié en esta tragedia de la vida actual de Alejandro Sawa. Y no olvidaré tampoco la crueldad de esta tierra mía para con este español consagrado gráficamente en el Extranjero, y á quien mi patria condena á morir de hambre. Es decir, mi patria, no; mi patria no es la culpable. Son esos hombres que, no contentos con haber despedazado á España, quiere arrojar sobre ella más oprobio; esos hombres que no saben todavía cómo se enrojece de vergüenza, pero que saben muy bien cuál es el color de la envidia.

Esos son los hombres que, al hablar de la situación actual de Sawa, no saben más que mentar su orgullo.

¡Oh, gran pecado es éste de Sawa!

Por lo visto se puede soportar muy bien el orgullo grosero y burgués de esos obispos, esos generales ó esos catedráticos de gran vientre y pequeño cerebro; pero, ¡soportar el orgullo consciente de un hombre superior! Eso, jamás. ¿Qué se habrán creído los hombres superiores?

Creerán, quizá, que aquí necesitamos de ellos. Aquí, en esta tierra bendita de la libertad y de la ciencia; en este viejo solar, que parece elegido por Dios para marchar á la cabeza de todos los movimientos modernos.

¡Ah, Dios mío, Dios mío, no nos abandones! Que tu ciencia continúe vinculada en la coronilla de esos espirituales predicadores sagrados.

*

* *

El artículo anterior fué escrito el día 1 de enero del año actual.

No hago en él más que una ligera referencia á los dolores de Sawa, porque en aquella época el enfermo se hallaba aún con toda la luz de su razón; y, por tanto si yo hubiera relatado sus males, lo hubiera entristecido.

Hoy, que la inteligencia de Alejandro Sawa -algo desordenada, si queréis, pero compatriota del Genio-, se abrazó con su hermana gemela la Locura; hoy, digo, ya puedo hablar sinceramente de este hombre, cuyo cuerpo sobrevive á su alma.

El día 18 de febrero del año actual, Alejandro Sawa amaneció completamente loco. El día anterior el enfermo presintió la catástrofe. Y este presentimiento, aunque tiene mucho de emocionante, no es extraordinario, si se piensa en las cualidades de vidente de este genial perturbado.

Alejandro Sawa siempre tuvo un plano de su espíritu vuelto completamente hacia la Locura. En los momentos de exaltación -y Alejandro Sawa se exaltaba por todo-, aquel hombre tomaba el aspecto imponente de un loco. En los momentos de intimidad, el Sawa que con voz sorda hablaba de sus abstracciones, hacía pensar al que le escuchaba si aquella poderosa inteligencia no se hallaría á muy escasa distancia de la Locura. Yo nunca he sentido la Locura tan cerca de mí como una tarde en que Alejandro Sawa, ciego y mielítico, procuraba hacerme entender unas abstracciones algebraicas.

Yo bien sé que muchas gentes, al oírme hablar del genio de Sawa, preguntarían sencillamente por su obra. Es verdad. La obra de Sawa es escasa é incompleta; es obra de la primera juventud. Pero leedla, sin embargo;

leed también sus artículos, hablad con los que hayan conocido al hombre, si es que vosotros no lo habéis conocido, y ya veréis cómo vuestra impresión coincide con la mía: Alejandro Sawa era un genio truncado, un genio al que le faltaba algo. Este algo era, indudablemente, equilibrio. En el cerebro de Sawa riñeron hasta última hora batallas sin cuartel el Entendimiento y la Imaginación. ¿Y quién venció de las dos? Ninguna. En los campos de batalla, sobre los cadáveres de los hombres revolotean los cuervos. Así hoy en el cerebro de Sawa reina la Locura. Para esto riñeron en aquel cerebro tan terribles batallas aquellos poderosos enemigos, para que se alzase con el botín esa maldita madre de los desgraciados.

Alejandro Sawa, ***Articoli dimenticati***

edizione di Luigi Motta

Alejandro Sawa

Appositamente per il primo numero di *Artifara* vengono raccolti ed esaminati alcuni testi non ancora conosciuti o mai sin d'ora commentati dai critici occupatisi dell'insieme degli articoli apparsi su pubblicazioni differenti in un periodo che va dal 1885 sino agli ultimi giorni di vita dell'autore. Partendo col considerare l'intera produzione giornalistica sawiana una sorta di percorso vitale trasposto esteticamente per l'esigenza di manifestare il proprio io artistico altrimenti inesprimibile, si è scelto di affiancare all'apparato critico destinato a evidenziare i problemi ecdotici una serie di note il cui contenuto, oltre che mirato ad affrontare gli aspetti di tipo storico, analizza alcuni argomenti stilistici che trovano corrispondenza nelle questioni trattate nello studio Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa, pubblicato sempre in questo numero. All'interno del gruppo esaminato solo tre pezzi non ebbero una riedizione parziale; alcuni furono inclusi esclusivamente all'interno di *Iluminaciones en la sombra* mentre altri vennero ricopiati in parte e riadattati per riviste ed epoche diverse o furono essi stessi seconde versioni di originali lontani nel tempo. La tabella successiva mostra i necessari dati di riferimento [a] ; in nota ad ogni articolo si esamineranno poi varianti, aggiunte e omissioni rispetto alle altre testate in cui furono presentati:

N.	Periodico e Titolo	Numero, Anno, Pagina	Data
1	ABC, *Gacetilla eterna*	59 - I – s.p.	13/10/1903
2	ABC, *Días pasados*	85 - II - 2-3	12/01/1904
3	ABC, *Días pasados*	88 - II - 6-7	23/01/1904
4	ABC, *Días pasados*	93 - II - 4	10/02/1904
5	ABC, *Días pasados*	94 - II - 1	17/02/1904
6	Alma Española, *Necrología*	XXII – II - 8	23/04/1904
7	Alma Española, *Jornada histórica*	XXIII - II - 4	30/04/1904
8	Don Quijote, *¡Aleluïa!*	14bis - XI - s.p.	04/1902
9	El Imparcial, *Moral política*	14852 - XLII - 3-4	20/07/1908
10	La Lucha, *Crónica*	9 - I – 2	03/04/1904
11	La Lucha, *Historia vulgar*	12 - I – 2	23/04/1904
12	La Lucha, *Tristezas*	13 - I – 5	30/04/1904

ABC
13 de octubre de 1903
N° 59
Año I, s.p.

Gacetilla eterna [b]

Un[1] hombre y una mujer, de fisonomía moral más ó menos definida, se encuentran por la vida, se olisquean

como los brutos ó se saludan arrobados como los serafines de Swedemborg, y se ayuntan. Los ha rozado con sus alas el amor al pasar junto á ellos. Están ya para siempre, ó para un largo lapso de tiempo, malditos y bendecidos. ¡El fuego[2] bello y terrible!

Ella es duquesa ó menestrala; él es príncipe ó villano. Son, á fin de cuentas. un hombre y una mujer ungidos por la ley de inmortalidad, que reverdece los campos todas las primaveras y hace la vida amable muchas veces. Idéntica ley preside el amor de Romeo y Julieta y las nupcias del lobo y de la loba...

Todas las hembras superiores de la escala animal huyen para ser alcanzadas. La mujer coquetea, el hombre se torna arisco. Y un día el sol se nubla y la palabra sale casi inarticulada, con fonetismos rugientes, del fondo de la boca humana. Son esos los fatales equinoccios propios de los mares y de las almas, que tan bien conocen los nautas y los enamorados.

¿Que hubo naufragio; que un hombre ó una mujer fueros sorbidos por la gran avaricia del mar? No se puede culpar sino á la vida, que así lo tiene dispuesto.

Muchos desean intensamente, más preocupados de lo ético que de lo estético, que no fuera así. Pero ¿acaso hay modo de suprimir la tempestad, el terremoto y el rayo, ni tampoco las potentes marejadas de las almas?

Todos los días la Prensa[3], como reflejo escrito que es de la vida, tiene a su cargo la relación de un crimen, y todos los días es de ver el llantear unánime con que los periódicos comentan el naturalísimo fenómeno, que tuvo en Caín su gran aborigen y su más corpulenta representación[4] en la mala raza de los conquistadores.

Creo yo, contra todo el torrente de la vulgar -y por eso formidable- psiquiatría gacetilleresca,[5] que la extensión de la cultura más bien favorece que traba el desarrollo del crimen pasional. En Mogador ó en Tananarive es mucho menos frecuente que en París ó en Londres. Ninguna civilización histórica ha sido bastante, ¿qué digo para cambiar? para modificar simplemente[6], las entrañas del hombre.

La misma cantidad de bilis segrega el hígado moderno que el hígado ancestral, y Hobbes dijo, hace cerca de trescientos años que el hombre es un lobo con respecto al hombre: *homo hominis, lupus*.

Ojeo[7] un grueso cuaderno de estadísticas y en él advierto que España, según el último censo oficial, con una población de 19.000.000[8], tiene, descontando los menores de diez años, 11.874.890[9] analfabetos. En Francia son escasos. Leed, sin embargo, la Prensa[10] francesa. Da horror. Penden de sus columnas, como de los garfios de[11] una carnicería, diariamente, constantemente, los restos descuartizados, formando legión de víctimas y victimarios inmolados, ante la gran efigie invisible y ubicua del siniestro Molloch, que parece presidir los destinos de la vida. Los crímenes ingleses superan en horror á todo lo que Hoffmann pudiera ver en el fondo de su gran jarro de cerveza negra.

No deduciréis de eso que el pueblo inglés sea el más liviano[12] de la tierra. Con el mismo rutinarismo histórico y fatal se desencajan las entrañas de la madre inglesa para echar á la vida á Shakespeare que á Jack el destripador. El vicio y la virtud son inmortales. La pasión también. Por eso, de toda eternidad, el hombre ama y odia: tiene igualmente apercibidos la dentellada y el beso. ¿Os vais a maravillar de que los Océanos tengan mareas y los hombres pleamares de angustias y deseos impotentes que se resuelven en sangre?

No quiero practicar la moral del mundo. Mi compasión abarca entre sus brazos al matador y a la víctima al pobre resto humano traspasado airadamente de boquetes sangrientos por donde la vida se fué, y al trágico desdichado que viéndose en un *in pace* hizo uso del hierro para salir, para matar. Porque no se mata así como así. ¿Sabéis cuántos como temblores de tierra; temblores de alma, se habrán producido en el mísero que alza su mano armada para romper de una vez y cruentamente todo cuanto amaba, lo que más amó sobre la tierra? Y además, que el homicida queda de pie; buen amasijo de carne para los saladeros penitenciarios...

A medida que avanzo por la ruta mortal, siento cómo se funden todos mis rencores en una gran misericordia. Y á pesar de las bellas puestas de sol, de las euritinias [sic] femeninas y de los[13] dulces días primaverales, vivir es tan amargo, que á las veces se me antoja como una extraña condena.[14] Largas caravanas de forzados son las generaciones, y de entre ellas, los díscolos y los anormales no son[15] los menos dignos de compasión.

«No matarás, es uno de los tres ó cuatro preceptos perdurables[16] de todas las religiones. Vése[17] en ello prueba de que el legislador religioso ha previsto la inmortalidad[18] de la ira, del odio, de la violencia, la inmortalidad[19] del mal sobre la tierra.»

Por eso, en mi sentir, la compasión por la víctima no expresa sino el cumplimiento de la mitad del deber: la otra mitad consiste, en compadecer también al delincuente, que cuando no es un loco furioso, es un desdichado que negó á su madre y quedó perdido para siempre, en el momento, después del de nacer, más culminantemente fatal de su triste destino humano...

Alejandro Sawa

ABC
12 de enero de 1904
N° 85
Año II, págs. 2-3

Días pasados [c]

A B C publicaba en una de sus últimos números el retrato de Geraldine Farrar, la donosa cantante americana que ha suscitado tan fiero equinoccio de amor en el corazón del príncipe heredero de Alemania.

Vuelve la Crónica a hallar actualidad en esa figura de mujer, porque se presta al Kaiser la intención de hacer expulsar de sus Estados a la intérprete de Manon, á la heroína de este cuento azul, cuajado en plena realidad.

Que discutan otros la oportunidad y la justicia de tal medida. Yo me encuentro con la palabra Amor en mi relato, y como siempre que esto me ocurre, me detengo vacilante y confuso como ante el dintel de un mundo. Y pienso que isócronamente, monótonamente, los hombres desde el más confuso alborear de las edades, balbucean las letras iniciales del amor sin llegar á formar un alfabeto racional nunca. ¿Es placer ó tormento, vida ó muerte? En todas las encrucijadas del Misterio hay ángeles de misericordia con el índice posado sobre los labios, en actitud de imponer silencio...

No, el amor no admite definiciones ni leyes. Es uno e infinito y alado, viaja de Polo á Polo, siempre igual y siempre distinto. Por eso danza eternamente al compás de tantos ritmos, sagrados algunas veces, profanos las más, en todas las latitudes de la tierra.

Y algunos lo ven bajo las apariencias de una bayadera que baila con un puñal clavado en las entrañas.

Ha muerto Marinoni. Si para hacerlas palpables, fuera preciso encarnar las ideas en las personas, de Marinoni podría decirse que era el negocio hecho hombre. Y pienso al decir esto en la famosa frase de Dumas: «el negocio es el dinero de los otros.»

No fué, á pesar del *Petit Journal*, un periodista, en el grave sentido de la palabra, sino un editor de periódicos. Ni un inventor tampoco, no obstante las máquinas de imprimir que llevan su nombre, sino un hábil y afortunado aprovechador de concepciones ajenas. A propósito de eso, he oído contar historias tenebrosas que son hace tiempo del dominio público, pero que aquí en España están ignoradas, á lo que veo. Y en un manicomio de los alrededores de París mostraban, no ha mucho tiempo, un pobre demente en quien la opinión se placía en reconocer al verdadero inventor de esas máquinas que no llevan su nombre...

Es un drama sin sangre, en cuyo desenlace se ve, de un lado el dolor convirtiéndose en locura, de otro la expoliación transformada en gloria.

Malos aires corrieron anteayer en Madrid para los amigos del modo político actual. Como un gas nuevo, se mascaba la tempestad en la atmósfera. Tratábase de protestar contra el Gobierno que nos rige, por el desdichado nombramiento de Nozaleda para la mitra de Valencia, y la gente se arremolinaba, formando imponentes vórtices de cólera, alrededor de los centros donde se sospechaba que debía partir el rayo...

No surgió. Ni un rayo, ni un hombre, quiero decir un hombre nuevo. Gárrulos oradores trataron baldíamente de caldear la atmósfera con el mismo concepto iracundo que. machaqueado y enrojecido á una temperatura brutal, perdió todo aspecto de idea y toda consistencia de arma, para, amorfo, quedar convertido en uno de tantos lugares comunes que no sirven ni aun para enriquecer las lenguas.

Alejandro Sawa

ABC
23 de enero de 1904
N° 88
Año II, págs. 6-7

Días pasados [d]

Semana blanca la que acaba de transcurrir... Ni hechos ni hombres, nada que fijar ó que comentar en estas líneas hebdomadarias. Ciego ¡está claro! quien crea que porque el cráter no luce la altanería amenazadora de su penacho, el volcán está muerto y las entrañas de la tierra sin cólera. Lo mismo pasa en la vida de los pueblos que, como un ingente y perdurable cristal refleja la Historia. No se diría, porque el tren se detenga en una estación de tránsito que ha llegado al final de su carrera. Ni de la vida tampoco, cuya estación de llegada no se conocerá jamás...

Rusos y japoneses blancos y encarnados, irreconciliables enemigos del da y fantásticos partidarios del do... Hablemos de cosas más modestas y que, por serlo, están más cerca de nosotros, y entre ellas de la iniciativa justa y generosa que han tomado los aragoneses proponiendo á su paisano Cavia para uno de los sillones de la Academia Española.

En otra sazón y en otro lugar he hablado yo de Cavia en los términos encomiosos que merece. Créolo el escritor de más raza de cuantos manejan una pluma aquí en España. Y decía de él:[20] muchos se placen en verlo[21] vestido con la camisa del hombre feliz. Dice en sus decires cosas aparentemente alegres: tiene popularidad, cosa que para muchos, para casi todos, es el ideal y el fin de una vida; gana, dadas las sórdidas costumbres literarias del día, ampliamente su vida; fué amigo de Lagartijo y Gayarre; *El Imparcial* acata[22] sus genialidades; en los cafés y en los corrillos de la Puerta del Sol, que son los únicos centros intelectuales de la Corte, se cita elogiosamente su nombre y se comentan sus gestos; y sin embargo ¡que melancolizante visión la de ese joven pálido, viudo de todos los amores,

que hace, al decir de sus comentaristas de su casa una Trapa, permaneciendo en ella largas temporadas sin salir, que prefiere la luz del gas á la gloria del sol, y el zinc de los mostradores venenosos al ancho panorama de los campos brindando amores y salud y vida![23]

Si las candidaturas de la Academia se cubrieran por sufragio literario, hace ya muchos años que Cavia ocuparía por unanimidad de votos el sillón innominado que Mariano José de Larra, su gran pariente por línea espiritual, no llegó á ocupar jamás...

Es un fantasma...

Es un fantasma de la modernidad, de la belleza, del tálamo, del hogar y del solio...

La exemperatriz Eugenia va á venir á pasar una temporada entre nosotros.

Conservo hondamente grabada la huella de su visión en el álbum ideal de cosas y personas que llevo enclaustrado más bien en el corazón que en el cerebro. Es una anciana muy triste, vestida siempre de negro, que no guarda en la retina reflejos del sol meridiano al bruñir la plata del Genil o del Darno, cuya larga toga de vividez no recuerda para nada los pliegues mayestáticos de aquella corona imperial que fue de Francia... Atraviesa todos los años la ciudad de París y se va, se va corriendo al galopar eurítmico de sus caballos desolados, y no se donde, á través del mundo, seguida por el macizo escuadrón de sus recuerdos.

La huelga de los trabajadores del mar, los motines de Tarragona, el incendio del gran número de instalaciones en la feria de Valencia, son hechos que aunque diferentes en sí, parecen obedecer en sus causas á idéntico empujón inicial: la incorregible ferocidad humana.

Los incendios de Valencia, sobre todo, pertenecen, si hemos de creer lo que á ese propósito se dice, á las más siniestras galerías de la neurosis criminal. Manos convulsionadas de locos, movidas por livianos intereses, prendieron fuego á las más vistas barracas del Real de la feria, holgándose de la infamia, por anticipado, sus autores, en amenazadores avisos que hicieron circular profusamente por toda la ciudad.

Y aquí nos detenemos. Porque tales hechos sólo pueden comentarse con la carnicera lógica del odio.

Alejandro Sawa

ABC
10 de febrero de 1904
N° 93
Año II, pág. 4

Días pasados [e]

Semana de pasión ésta en que, como inficionados por un mal aire, un tropel de gente ha buscado en la muerte la máxima[24] razón de la vida... Un hombre se ha rociado el cuerpo con petróleo y se ha puesto fuego después; otro ha salido trágicamente al encuentro de un tren en marcha; un tercero...

Pero el caso, no por lo común menos interesante, que yo desearía grabar á punzón, si me fuera posible, es el de esa bella joven que, lacerada por los ácidos de un amor no correspondido, dió cita y acudió puntualmente á ella, dió cita á la muerte allá en las rientes vecindades de la Moncloa. Contaba apenas veinte años, estaba ungida con el don supremamente aristocrático de la gracia; el día[25] era espléndido, clemente al dolor humano;[26] los enamorados pasaban rimando su insenescente canción de vida; jugaban los niños bajo la cúpula añil del cielo; trinaban los pajarillos sobre los doseles nupciales de las arboledas, y mientras tanto, aquel hermoso troquel de razas futuras se rompía...

Pues bien: esa niña que no quiso ser mujer, era[27] más que un atleta. Levantar veinte[28] kilos á pulso no requiere sino un mecanismo sólido de los bíceps y de los riñones. Pero coger á pulso la vida, la propia vida, y tirarla á la nada de una sacudida heroica y mortal, eso[29] es, cuando se tiene veinte años[30] y todo es alrededor nuestro, hasta donde quiera que la vista alcanza, auroras y rosicleres, eso es la epopeya de un ser, no menos grande que la epopeya de un pueblo.[31] A los treinta años, con el paladar amargado por las bascas de la existencia, es lógico[32] morir voluntariamente, y más allá de los cincuenta llegaré[33] á decir, si me apuran mucho, que es hasta digno... Pero morir en plena florescencia de belleza y por[34] propio arbitrio, á los veinte... Yo[35] no conozco motivos más lúgubres para el duelo.[36]

Murió de hambre. Un hermano nuestro ha muerto de hambre, en Madrid, en pleno día, sobre el empedrado de la calle. Esta noticia es de ayer, pero lo mismo podría ser de la víspera, ó de la antevíspera, ó de hace un mes ó ciento. Es la vieja infamia eternamente renovada. La fiera tiene su cubil y su ración de vida palpitante; pero hay en estas sociedades que se llaman á sí propias civilizadas, hombres que carecen de un boquete bajo techado en que cobijarse y que, faltos de todo, se acuestan donde los perros vagabundos repugnarían hacerlo, y viven -mueren ¿no sería mejor?- de lo que seria un detritus hasta para los gusanos que surgen y se regodean en los cuerpos muertos. ¿Pobres transeúntes de la vida consagrados reyes de la creación por decreto de la Historia Natural que enseñan en los colegios, y destituidos de cuantos derechos alcanzan á los micos!

Bueno: pues al día siguiente de celebrarse el baile de caridad organizado por la condesa de San Luis, un hombre en Madrid se murió de hambre

La prisión arbitraria del Sr. Oneca, autor del melodrama titulado *Los vampiros del pueblo*, recientemente estrenado en el teatro de Novedades, no podía prevalecer. Hubiera marcado, si no, con la demencia de los gobernantes, la agonía de un régimen. En estas latitudes del planeta y á estas alturas de tiempo, esas mordazas y esos hierros no son ya posibles. Con la cabeza nimbada de luz y las plantas sólidamente posadas en el continente de que forma parte, España está resuelta á no continuar siendo una negación y un anacronismo en las luchas mondiales por la dignidad y la justicia. Roído de idiotez el que no lo vea.

La vasta alma de Dicenta clamó desde las columnas de un periódico vertical contra el hecho á que sirven estas líneas de iracundo comentario é hizo un llamamiento en favor del Sr. Oneca. Dispone el tribuno de *Juan José* de todas las campanas del Kremlin para divulgar por los aires sus bellos gestos de rebeldía. Yo tengo también mi esquila, y allá van sus tintineos á sumarse con las magníficas vibraciones que escucho...

Ya es desde anteayer ún hecho la ruptura de relaciones entre Rusia y el Japón.

Tienen en España los asuntos internacionales muy escasos aficionados; pero con todo, la simple enunciación de la palabra "guerra" es tan pródiga de lúgubres sugestiones, que la opinión del país, perezosa y mal advertida, parece como que comienza á incorporarse y á mirar con fijeza más allá de las fronteras y los mares.

Ni Rusia ni el Japón inspiran en España muy vehementes simpatías. Pero zumban en muchas memorias con fatigoso susurreo las frases agoreras que señalan en la hegemonía amarilla o en la moscovita la muerte de nuestras civilizaciones occidentales, y eso quizás, más que el duelo en sí de las dos grandes potencias, es lo que puede mantener tenso el interés de la opinión pública en España.

Alejandro Sawa

ABC
17 de febrero de 1904
N° 94
Año II, pág. 1

Días pasados [f]

Leo: «11 de Febrero de 1873. - Proclamación de la República en España.» Y quedo absorto al pensar, ante el apercibimiento categórico del almanaque, en lo que un pueblo animado de voluntad pudo haber hecho en treinta y un años de vida vertical y de combate: en las tristezas de ayer, en las indeterminaciones medrosas de mañana...

Durante ese tiempo ¡qué sé yo! ha muerto un rey sin dejar sucesión masculina conocida; se ha consumido una regencia de diez y seis años; hemos quedado reducidos á las angostas proporciones de nuestro viejo hogar; fuego del cielo ha llovido sobre nuestras cabezas, y la imagen de la regeneración aparece cuando se evoca, no menos fría y lejana que esas estrellas del cielo que alumbran sin calentar... *Ananké* es una palabra que lo mismo se graba sobre el lomo de los hombres que de los pueblos.

Todo, dígase lo que se quiera, marea el estigma de nuestra debilidad.[37]

El día 12[38] se cumplió el tercer aniversario de la muerte de Campoamor, que fué nuestra última gran figura literaria. No vi en parte alguna flores nuevas nimbando su recuerdo... Los periódicos seguían ocupándose de si Villaverde, de si Montero...-Y al consignar el hecho, otra vez me ocurre quedar absorto.

Señor -me digo,- ¿por qué? Campoamor fué un hombre bueno y un hombre nuevo; Campoamor tuvo el sufragio de los ancianos, la adoración de las mujeres y la pleitesía de los mozos; dio toda su miel en sabrosísimos panales que afirmarán la insenescencia de la lengua castellana. Artista, labró alguna vez palabras, como un lapidario gemas; y pensador, tuvo huracanados coloquios con la Esfinge. El laurel fué familiar á sus sienes y como un ornamento natural de ellas, y al morir no quedó en toda la extensión literaria de España un solo mojón que obligara al viandante á detenerse, asombrado ó seducido...-Es la estepa, os digo, la estepa...

Poco creyente en los aniversarios, que, después de todo, no son sino una coincidencia casual de fechas, yo me pondré de acuerdo un día de salud y de sol con algún poeta y con una linda mujer, para los tres unidos, coger á brazadas todas las flores vistosas que podamos y formar con ellas el gran ramillete permanente y fresco que debemos al mago de las *Doloras* los enamorados, la Mujer y[39] los poetas...

Alejandro Sawa

Sigue

Apparato critico

[1] *add.* Para mi querido amigo el doctor Rovirosa. Recientemente, y en estas mismas columnas de El Liberal, se ha publicado un artículo en que el Amor y la Muerte eran como los dos polos de la esfera. Yo, pecador, también he gustado de glosar el tema inmortal, cuyas proporciones limitan á esto: *Un* *B*

[2] juego *bello* *IL*

[3] prensa *B*

[4] *más* alta aristocracia *en* *B*

[5] *vulgar* y por ende formidable psiquiatría reporteril, *que* *B* || *por* ende *formidable* *IL*

[6] *modificar* siquiera *las* *B*

[7] *Per errore IL trascrive* Hojeo *un* *IL*

[8] *de* 19 millones, *tiene* *IL*

[9] *años,* cerca de 12.000.000 de *analfabetos* *B*

[10] prensa *B*

[11] *Per errore om.* de *B*

[12] *más* perverso *de* *IL*

[13] *de* estos *dulces* *B*

[14] *add. condena* sin redención posible. *Largas* *B*

[15] *add. son* , ciertamente, *los* *B*

[16] *preceptos* inmortales *de* *B*

[17] Véase *en* *IL*

[18] *la* perdurabilidad *de* *B*

[19] *la* perdurabilidad *del* *B*

[20] *La parte che precede questa nota fu un'aggiunta in confronto all'originale pubblicato su Helios; rispetto a «Dietario de un alma», tuttavia, è del tutto mancante il seguente incipit, che, invece, fu nuovamente posto all'inizio della redazione riportata in Iluminaciones en la sombra (pag. 101);* Ayer una carta de Rubén Darío –"Mariano de Cavia se muere, se está muriendo. Vamos á verlo." Y abandonando citas, compromisos, quehaceres improrrogables, fui á su casa como quien va á un entierro... Por esta vez la alarma del corazón fue falsa. El enfermo no se quejaba de ninguno otro mal sino del insomnio. "No puedo dormir, mis nervios se burlan del cloral y de la morfina." – Y al pasar por sus ojos -¡quién sabe!- quizás una idea de muerte, tuvo en los labios esta exclamación, tan propia de Atenas como de Beocia: "¡Cuán poco somos!". Luego dijo que aquello le había herido como una puñalada, que se sintió muerto, que se vió morir. Los periódicos habían hablado de una fiebre catarral. Realmente fue un ataque de neurosismo. Rubén me contó, á ese propósito, historias de Pantagruel, que á Rabelais hubieran desazonado... *Muchos se* || *ataque de* neurosis *IL*

[21] *en* ver al ático cronista -¡cuán justo ahora, aquí, el adjetivo!- *vestido* *A/IL*

[22] *Imparcial* respeta *sus* *A/IL*

[23] *Da qui in avanti il testo differisce completamente dall'originale su Helios. Si può affermare che Sawa eliminò solo un ultimo paragrafo, in quanto la parte restante fu poi ripresa in* «Hace once años», *El Imparcial (los lunes de), n. 14664, annoXLII, 13/01/1908, s.p.* || Muy triste visión la de un hombre que pudo ser amado del Amor y de la Gloria – y que por poco se nos va de entre las manos expulsado por el empujón de un tabernero *A/IL*

[24] *la* misma *razón* *IL*

[25] *Per le ragioni evidenziate nella nota introduttiva è assai diverso l'incipit dell'articolo originale.* El otro día un niño murió en Madrid. Contaba apenas quince años, vivía en un lugar de árboles y pájaros allá por las rientes vecindades de la Moncloa; *el día* *A*

[26] *día* ,como propio de esta estación, era espléndido y clemente al pobre; *los* *A*

[27] *del cielo* á cuantos juegos creó Dios para solaz eterno de la infancia, vivir era bello y dulce - y mientras tanto la pobre criatura que es asunto de estas líneas, clavaba en la pared un grueso clavo á la mayor altura que sus bracitos alcanzaron, suspendió de él una cuerda, se la ató al cuello y deshaciéndose bruscamente de la silla que fué pedestal de su vigorosa iniciativa de hombre y también peldaño de su voluntario cadalso, quedó suspendido en el vacío, como si sus alas al quebrarse tuviesen aún bastante fuerza de tensión para sostenerlo á unas cuantas cuartas por encima del ras de la tierra. / Los periódicos al dar cuenta de la noticia dijeron que el niño había comunicado á algunos camaradas, hacía ya tiempo, su propósito de suicidarse. / ¡La bella energía tronchada en flor al amanecer de una vida! / Yo cojo ese caso y quiero mirarlo, con atención: piadosamente también - ¡no fallaba más! - y hasta con mimo, como si el pobre niño aún pudiera llorar... Veo en él, como en un vasto conjunto que domino; una briosa, una muy gallarda manifestación de voluntad. ¡Ah la noble palabra á la que tratan los mansos de corazón de dar una significación plebeya! ¡Voluntad, reina del mundo! / Ese niño era aún *más* *A*

[28] *Levantar* cien *kilos* *A*

[29] *y mortal* ... eso *IL*

[30] *tiene* quince *años* *A*

[31] *es la* hazaña de un semidiós que hubiera vivido confundido entre nosotros. *A* *A*

[32] *A los treinta años* es lógico *A*

[33] cincuenta , llegaré *IL*

[34] *digno.* Morir *por* *A*

[35] *los* quince... *Yo* *A*

[36] *más* tentadores para la Oda. *A || Sawa escluse il prosieguo dell'articolo originale dando vita a un testo che, viste le proporzioni di quanto aggiunse, può realmente definirsi assai differente; la parte finale su ABC non fu tuttavia poi ripresa in Iluminaciones en la sombra. Ecco invece a seguire la conclusione del pezzo originale pubblicato su La Correspondencia de España* Los espíritus superficiales pueden ver en estas líneas que estampo algo como la apología de la voluntad... Ya sé yo que la voluntad se anfibia, que puede el bien y el mal, que tiene dos caras como Jano, que la vieja tradición cristiana se llamó el Arcánger Miguel y el diablo; pero del luminoso escuadrón de verbos que forman el habla humana, esta simple combinación de sílabas, que-rer, parece como un conjuro de los dioses y el hombre que se lo apropia y lo mete en su sangre como un principio orgánico de la vida, es siempre el hombre fuerte que todos los humanos quisieran ser: Napoleón en Dresde, Bismark en Versailles, Cecil Rhodes en África, el creador, en fin, de pie como una afirmación y un reto, sobre las eminencias de su obra. / Me diréis que estos hombres, chispeantes como un puñado de pedrería, son excesivos para la gloria de un suicidio punto menos que anónimo, y cuya sola nota original está en la edad del protagonista. Pero yo respondo, insistiendo, que en esa circunstancia, la edad, está su grandeza. [*a capo*] Yo me figuro á ese niño, en sazón de extender el privilegio de sus alas, al frente de una expedición que tuviera por objeto remover las arenas africanas para inquirir los pródromos de nuestra vida histórica, al propio tiempo que, con el gesto augusto del sembrador que esparce la semilla, iba señalando el trazado de los nuevos caminos, que la Humanidad había de recorrer... / Yo me lo figuro, si su inteligencia corría parejas con su voluntad, encerrado meses y años en un laboratorio, á densísima distancia de la realidad ambiente, más hondo que una madrépora en el fondo de los mares y más alto también que un lucero en el firmamento, concurriendo, brujo del bien, brujo moderno, con Berthelot Pasteur, al triunfo definitivo de la vida... / Yo lo veo, según el curso de mi fantasía, en una plaza sitiada, al frente de la guarnición, por ejemplo de Santiago de Cuba, en la hora lúgubre de nuestros últimos desastres, respondiendo al sajón, que intimaba la entrega de las llaves de la ciudad, con la frase diamantina de heleno: «Ven á tomarlas...». / Yo creo profundamente que los hombres debemos vestirnos de duelo cuando alguna gran voluntad se extingue

[37] *nuestra* delicuescencia. *IL || add.* De seguir de este modo, pulposos e invertebrados, habrá aquí en este viejo hogar, simbolizado por castillos y leonos, que arrojar sal, para que la vida no perdure ignominiosamente. *IL*

[38] Días pasados *se* *IL*

[39] los enamorados y los poetas *IL*

Note

[a] Nelle successive collazioni verranno indicati con la lettera *B* e *C* i testi più recenti, mentre per gli originali si adopererà la lettera *A*; tali sigle verranno assegnate di volta in volta all'interno della prima nota introduttiva ad ogni testo, indicandole in corsivo e tra parentesi tonde; si citerà infine con l'acronimo *IL* l'eventuale riedizione, anche parziale, nel postumo *Iluminaciones en la sombra*.

[b] Come la maggioranza degli articoli di Alejandro Sawa, anche «Gacetilla eterna» (*A*) si presenta come un insieme frammentato in più parti, intendendo per frammentarietà discorsiva nella scrittura quel caratteristico modo di avvicinare all'interno di uno stesso articolo argomenti apparentemente distanti, mediante l'utilizzo di associazioni mentali che non rispettano nessun ordine cronologico-strutturale. E' questo l'equivalente linguistico del voler rompere i limiti fra i codici definiti: usando un modo compositivo che rispettasse l'aspetto formale del linguaggio, egli riusciva a sovvertire le norme fondendo e con-fondendo le barriere fra linguaggio artistico ed espressione intima. Il tema amoroso che funge da filo conduttore si dimostra funzionale nel dimostrare come né l'individuo si converte in criminale per una predisposizione ereditaria ed ineluttabile, né la società può totalmente influenzarlo; una visione chiaramente contraria tanto a quella realista, quanto al determinismo dell'estetica naturalista. La fusione degli ambiti con conseguente rinnovamento della visione comunemente accettata, si completa e chiarisce tramite le seguenti affermazioni: "Mi compasión abarca entre sus brazos al matador y a la víctima [...]. A medida que avanzo por la ruta mortal, siento como se funden mis rencores en una gran misericordia [...]". Un'ottica così moderna da richiamare sia le considerazioni di Foucault sui diversi metodi sociali di punizione ed esclusione in argomenti quali la follia e il carcere, sia anche alcune delle correnti dell'attuale criminologia americana o della filosofia *new age*, viene adoperata per suggerire la propria visione unitaria di quegli aspetti della realtà che assumono significato solo se non considerati separatamente ma come complementari. Il testo con aggiunte ed emendamenti venne riproposto a circa quattro anni di distanza in «Crónica. Un viejo tema» (*B*), *El Liberal*, n. 10081, anno XXIX, 29 maggio 1907, pp. 1-2; il primo e quindi il più vecchio dei due fu inserito quasi integralmente in *Iluminaciones en la sombra* (pagg. 119-21), come verrà di volta in volta segnalato in nota. Un'ultima considerazione prima di esaminare il corpo dell'articolo, per sottolineare come la scelta degli aggettivi *eterna* e *viejo* rimanda a un modo di intitolare i propri testi che in Sawa non fu mai casuale: l'autore cercò sempre di opporre alla concezione lineare del tempo l'immagine di una struttura circolare, ripetitiva e in ciò si fa evidente l'intenzione di percorrere un cammino vitalista, alternativo a quello adottato dall'ideologia dominante.

[c] Il testo del secondo articolo su *ABC* non ebbe alcuna riedizione successiva, né fu ripreso all'interno di *Iluminaciones en la sombra*. Le vicende di Geraldine Farrar e di un oscuro inventore che per non aver brevettato la propria creazione si vide privato oltre che della fama, dei mezzi di sussistenza, fatto questo che lo condusse alla follia, servono da spunto all'autore per condannare la grettezza delle *regole* borghesi che da una parte creavano limiti di casta invalicabili e dall'altra forgiavano modelli esclusivamente imperniati sul profitto e sull'arrivismo. Sawa afferma trattarsi di "...un drama sin sangre, en cuyo desenlace se ve, de un lado el dolor convirtiéndose en locura, de otro la expoliación transformada en gloria.". Nell'immagine finale la delusione per la mancata comparsa di "un hombre nuevo", un *superuomo* che facesse giustizia delle iniquità politiche; "la gente se arremolinaba, formando imponentes vórtices de cólera" è solo uno dei tanti esempi di come a livello linguistico si possa rendere il concetto di circolarità, tanto caro all'estetica dell'andaluso.

[d] Si ritrova in «Días pasados» (*B*) del 23 gennaio 1904 la frammentarietà tematica a cui si accennava rispetto all'articolo in apertura; sono, infatti, molti gli argomenti trattati e il filo logico che li lega è proprio l'alternarsi di ricordo, riflessione personale e pretesto estratto dalla cronaca quotidiana. L'attacco alle istituzioni ha stavolta come obiettivo la Real Academia, rea di non accettare nelle sue fila un letterato come Cavia: Sawa afferma che "Si las candidaturas de la Academia se cubrieran por sufragio literario, hace ya muchos años que Cavia ocuparía por unanimidad de votos el sillón innominado que Mariano José de Larra, su gran pariente por línea espiritual, no llegó a ocupar jamás". Va notato come nel paragrafo riguardante la figura della ex imperatrice Eugenia, il sivigliano offra un esempio di scrittura vitalista proprio nella terminologia adoperata: utilizza, difatti, un'ampia serie di espressioni che richiamano il concetto di dinamicità come, ad esempio, le forme verbali *atraviesa*, *se va*, *se va*

corriendo, *galopar*, *seguida*, unite ad aggettivi quali *eurítmico* e *desolados*. L'autore, servendosi della figura di questa anziana che vaga "a través del mundo", unisce qui l'aspetto esteriore della vita all'interiore, quando afferma che la donna nel suo errare è "seguida por el macizo escuadrón de sus recuerdos". Come si segnalerà, alcune parti del testo furono una riedizione di «Dietario de un alma» (*A*), *Helios*, s.n., anno XI, novembre 1903, pagg. 436-48; in *Iluminaciones en la sombra* appaiono alle pagg. 101-3.

[e] In «Días pasados» (*B*) del 10 febbraio 1904 Alejandro Sawa ricorre all'espediente di affiancare due immagini distinte della morte per far risaltare la differenza tra un atto volontario al quale vengono assegnate connotazioni positive, coerentemente col suo credo estetico, e uno involontario, utilizzato, una volta in più, come denuncia dell'ipocrisia della società tutta. Se nel caso della "bella joven que, lacerada por los ácidos de un amor no correspondido, [...] dio cita a la muerte" il gesto estremo viene interpretato quale espressione della volontà del soggetto di manifestare la propria interiorità, la morte per stenti di un "hermano nuestro", causata dall'indifferenza di fronte alla dilagante miseria, sottolinea lo squilibrio all'interno delle relazioni sociali, che si evidenzia nella frase "[...] pues al día siguiente de celebrarse el baile de caridad organizado por la condesa de San Luis, un hombre en Madrid se murió de hambre". Il testo proposto è una parziale riedizione di «De la vida. Notas y comentarios» (*A*), *La Correspondencia de España*, n° 16334, anno LIV, 23/08/1903, s.p., suplemento dominical al n° 16633. Con le variazioni di soggetto che si notano nell'edizione qui presentata il brano fu ripreso anche alle pagg. 99-100 di *Iluminaciones en la sombra*.

[f] Nell'ultimo breve articolo su ABC intitolato «Días pasados», del 17 febbraio 1904, viene richiamato il tema delle commemorazioni, avvenimenti che Sawa considerava superflui in quanto in accordo col concetto di circolarità del tempo essi "no son sino una coincidencia casual de fechas". Contrappone qui la rievocazione della nascita della Repubblica alla scarsa attenzione che venne data dai giornali dell'epoca al terzo anniversario della morte di Ramón de Campoamor e si domanda se non sarebbe stato meglio celebrare il ricordo di un grande poeta scomparso, che definisce nietzscheanamente "un hombre bueno y un hombre nuevo", piuttosto che soffermare l'attenzione su di un evento che nella sostanza si rivelò un fallimento degli ideali democratici. Già qualche mese prima, in «Dietario de un alma», *Helios*, n. XII, anno I, dicembre 1903, pag. 570-6, l'autore aveva attribuito l'insuccesso del tentativo repubblicano all'incapacità dei quattro presidenti succedutisi. Aggiunge, inoltre, che "la imagen de la regeneración aparece cuando se evoca, no menos fría y lejana que esas estrellas del cielo que alumbran sin calentar..." e conclude con enfasi che riparerà lui stesso quell'incongruenza, recando "en un día de salud y de sol [...] todas las flores vistosas que podamos [...]". Il brano viene ripreso alle pagg. 146 e 168-9 di *Iluminaciones en la sombra*.

Alma Española
23 de abril de 1904
N° XXII
Año II, pág. 8

Necrología [g]

Acaba de morir fuera de España[40] un hombre, un compatriota nuestro, que con todo de apenas llamarse Pedro -Rufino Álvarez, para servir á ustedes-, ha dejado en mi memoria la cicatriz que deja un ácido sobre la carne, huella honda que el tiempo, en sus tareas disolventes, no podrá extinguir jamás.

Y vamos á cuentas. Yo lo conocí en Madrid, recién llegado dé su pueblo, una aldehuela blanca, montada sobre campos quemados color de ocre, allá en la provincia de Toledo. Un cura, algo pariente suyo, como siempre ocurre en estas historias y en esas comarcas, se encargó de su educación, y el sol que alumbró el alcázar de Carlos V tuvo á su cargo el abultarle hasta lo anormal las protuberancias[41] en que Gall y Savater localizaban la imaginación,[42] mientras que con sus caricias como castigos le mordía los sesos hasta deformarlos. De[43] la influencia, nociva como una maldición victoriosa, de ese sol, se resintió toda la vida hasta la hora de su muerte en tierra extranjera,[44] el pobre Rufino... Mucha[45] imaginación y poco juicio. Capaz,[46] nada más que por eso, de ser un símbolo de la idiosincrasia amarilla y encarnada que nos atormenta y nos mata.[47]

Vino á Madrid ganoso de honores y de fama. ¿Había en Madrid ministros? Él sería uno de ellos. ¿Grandes escritores casados en vínculos legítimos con la fama?[48] No habría de morirse él con la virginidad de esa soltería. Y enarboló en la ventana del altísimo piso adonde fué á dar con sus huesos, un pendón con este rótulo: «Rufino Álvarez, Dante.»

Como el perro del gitano, sabía latín; luego supimos que creía saberlo porque su tío el cura le había enseñado á ayudar á misa. Y griego: en un diccionario con que toparon sus manos, aprendió de corrido todo el alfabeto helénico para rellenar de alfas y deltas, lambdas y sigmas las soluciones de continuidad de sus oraciones gramaticales. Y asirio: porque se imaginaba que semejante lengua nadie la sabía. Y chino también: porque una vez recogió en la calle el moquero de un diplomático del Celeste Imperio... Con esos y otros conocimientos análogos, se irguió en la Agora, lanzó su reto y esperó...[49]

¡Cómo seria de injusta la generación intelectual española[50] de hace algunos lustros, que Álvarez se vio dar en todas partes con las puertas en las narices! Estuvo en *El imparcial,* en *El Liberal,* en *La Época,* en la redacción de las principales revistas literarias. Pero no pasó nunca de las antesalas. Eso no importa. Con su hermosa facundia meridional, él creía, y como lo creía lo aseguraba, haber asentado sus posaderas, bien anchas por cierto, en el sillón directorial. ¡Y era de ver la arrogancia con que nos saludaba cada vez que el azar lo ponía ante nosotros, cuando sudoroso aún y pálido de emoción venía de conferenciar con el ujier ó el portero de alguna excelencia social consagrada por el vulgo!

Pero en fin, no se vive sólo de ilusiones propias y de oxígeno en la calle, sino que se ha menester también de algunos otros elementos, si más groseros en la forma, más substanciosos en la esencia, y nuestro hombre -Álvarez para servir á ustedes - vino á darse cuenta de ello un luctuosísimo día de invierno en que el sol en los cielos estaba velado[51] por las nubes y la piedad humana por[52] el vaho de las digestiones satisfechas; un día de invierno duro de recorrer como una estepa, formado de minutos de odio, malo. Y[53] como hubiera Rufino[54] hecho en Madrid, por imposiciones de la provincia de Toledo, estudios de farmacia, solicitó y obtuvo la plaza de mancebo en una botica, muy lejos, en el extrarradio, allende la cloaca de Embajadores, á distancia[55] sideral del país de sus ilusiones.

Aires demasiado densos los que se respiran en aquellas latitudes madrileñas -amoníaco, ácido úrico, pus gaseoso de todas las fermentaciones indecibles-[56] tuvieron cesárea influencia más que en los pulmones en la imaginatividad de Rufino,[57] sugiriéndole la idea, fuerte como un[58] instinto, de huir de Madrid, de salir de España, de ser profeta en otras tierras donde, iluminada por otros soles, su personalidad adquiriera el relieve de estatua á que tenía derecho... Y un día en París, hace muchos años -yo tenía entonces diez y ocho- me anunciaron la visita de un desconocido y me entregaron una tarjeta que, traducida al español, decía todo esto:

> «RUFINO ALVAREZ,
>
> Doctor en Derecho, en Medicina, en Ciencias exactas y en Teología, ex capitán del Ejército español, ex secretario suplente de la Sociedad «El Iris», ex pensionado de varias Academias, flor natural y de plata sobredorada en varios certámenes poéticos, corresponsal de importantes periódicos españoles,[59] traductor de las más afamadas casas editoriales, profesor de español, de bable, de valenciano, de catalán, de

inglés, de alemán, de italiano, de ruso, de latín, de griego, de árabe, de hebreo, de caldeo, de siríaco y de sánscrito.

Da lecciones de guitarra á domicilio.»

¡Pobre Rufino Álvarez! Con la cabeza ya cana por la acción del tiempo y los desengaños, temblón, senil, casi atáxico, vio[60] por fin erguirse ante él, palpitante de realidad y concreto, un buen pedazo de sus ilusiones de la mocedad y de la edad madura: vio[61] su nombre, ¡su propio nombre! impreso en la cubierta de un libro, resplandeciente como[62] un castillo de fuegos artificiales. Pero[63] ¡qué libro, santo Dios! «Tratado de la cría del cerdo, seguido de un manual completo del perfecto salchichero...»

Y al ir el cuitado, á Leipzig nada menos,[64] para cobrar el importe de su versión castellana, una teja que cayó del cielo por voluntad del infierno,[65] señaló el fin -¡ahora que comenzaba el malogrado grande hombre á publicar[66] libros!- de esta singular víctima de destino.

¡Oh, *eíroneia*![67]

Alejandro Sawa

Alma Española
30 de abril de 1904
N° XXIII
Año II, pág. 4

Jornada histórica [h]

Visto á través de catorce[68] años de distancia, aquel 1.° de Mayo de 1890 en París se me aparece como una hermosa aurora boreal seguida de largos días crepusculares. Un gañán vagamente ilustrado, el bueno de M. Constans, dirigía en Francia por aquel entonces los[69] gestos del Gobierno. Constans,[70] *l'homme á poigne,* el hércules de feria marsellés, el ventripotente domador de multitudes que había prometido romperle los riñones á la revolución en un paso de cubilete, en menos tiempo aún de lo que él pudiera invertir, bajo la dorada barraca ministerial, en tragarse un centenar de cintas llameantes.

Era jefe supremo del Estado ese excelente -si la excelencia consiste[71] en dejar hacer, en dejar pasar- ese excelente M. Carnot, mediocre, gris, borroso como una moneda[72] antigua sobada por generaciones enteras de manos avarientas, epiceno y correcto, con la corrección de una figura geométrica.

La revolución estaba en el aire, se mascaba, y París no disponía para darle cara sino[73] con el muñeco grave y rectilíneo del Elíseo, con el Fierabrás del ministerio del Interior, con una guarnición posiblemente maleada por ácidos socialistas y con una población poseída de pánico[74] como ante el anuncio de un fenómeno sísmico que debiera cambiar de arriba abajo la configuración física del globo.[75] Ya veis cuán menguado era el dique para aquella magnífica pleamar próxima...

Desde diez días antes de la explosión anunciada para el l.° de Mayo, las familias pudientes que no habían emigrado hacia las ciudades de la periferia, hicieron acopio de comestibles en previsión tormentosa del largo asedio de los Bárbaros[76]. Y el l.° de Mayo de 1890 la tumultuosa ciudad latina ofreció el espectáculo raro de una[77] ciudad sin alma, Nínive la muerta, Babilonia o Jerusalén, la gran urbe religiosa que tenía recuerdos de Salomón y de la reina de Sabba.

Me lancé á las calles desde las primeras horas de la mañana. París estaba, indudablemente, despierto; París no había dormido en la noche de aquel día,[78] macerado por lacerantes inquietudes; pero París parecía dormir. Ni coches ni[79] tranvías. El silencio era aterrador. Me acompañaba Emilio Prieto, emigrado en París por la abortada tentativa del 19 de Septiembre que dirigió el cuitado Villacampa.[80]

Y del brazo, y sonando bellos sueños en plena vigilia, nos encaminábamos[81] por esa vía del triunfo que se llama la calle de Rívoli, hacia la antigua plaza de la Revolución, que vió un día la cabeza exangüe[82] de Luis XVI asida por la garra vindicativa de Samson, el soberano de la guillotina y la muerte[83] -bien convencidos Prieto y yo de que el lugar donde nos dirigíamos se parecía mucho y hasta podía llegar á ser un campo de batalla.

Si de los grandes bulevares puede decirse que son la medula espinal de la moderna Lutecia,[84] la plaza de la Concordia es su corazón, su gran corazón tumultuoso y enamorado. Frente á la plaza, y en maravillosa perspectiva, está la Cámara de Diputados, que[85] bien podría[86] ostentar un nombre oceánico, al otro extremo el monumento griego de 1a Magdalena, que á ciertas horas de la Historia podría, sin menoscabo de la verdad, ser comparado á un puerto. La gran plaza y sus calles convergentes estaban enarenadas por orden de Constans, que, en previsión de las inevitables cargas, mostraba de ese modo su amistad por los caballos de guerra y los brutos trágicos que los montan.[87]

A medida que avanzaba el día, iba haciéndose más espeso el gentío apocalíptico de la plaza de la Concordia. Los guardias republicanos,[88] jinetes en soberbios trotones que hacían evocar, semejantes á centauros, amables ideas[89]

de antigüedad pagana, y las brigadas del Cuerpo de seguridad, patrullaban insistentemente sin que nadie obedeciera á la intimación de *circulez, messieurs,circulez*!, con que se esforzaban en dar satisfacción á su consigna... Una oleada de pasión y de gente, más alta y más maciza y más equinoccial que otras, arrolló á un pelotón de guardias, que, maltrechos, rodaron por el suelo. Esto provocó la orden de cargar, y, de pronto, no yendo yo apercibido[90] á huir, me vi formando parte como un elemento material cualquiera,[91] de la muralla humana que se oponía, rugiente y sublime, al espantable asalto de infantes y centauros. Un hombre ya anciano cayó á mi lado con la cabeza partida de un sablazo. La púrpura de su sangre nos animó como una enseña gloriosa, y allá fué mi ola, rodando formidablemente hacia el obstáculo, más semejante que á un movimiento humano, á la iniciación de una fuerza nueva de la Naturaleza... Momentos después, al sentirme hombre de nuevo y no una garra de la gran furia popular, vi que habíamos llegado á latitudes que no son propias de nuestro planeta sino en las crisis genésicas de la Historia...

En[i] estos días de asonadas y de huelgas, el recuerdo de aquel día l.° de Mayo se me sube terco del corazón á la cabeza.

Alejandro Sawa

Don Quijote
abril de 1902
N° 14 bis número extraordinario en honor de los Boers
Año XI, pág. 4

¡Aleluïa! [j]

También en España existe[92] un partido de Inglaterra contra en Transvaal.[93]

Es el partido de los que han leído á Darwin sin comprenderlo y de los que jalean el recuerdo ya yerto de Nietzsche, porque con la emisión al mercado de las ideas, del superhombre, pudo halagar el extraño filósofo, quizás sin saberlo, ineptas y múltiples vanidades. ¿Estaré en el caso de añadir que me refiero al partido de los «hombres fuertes»?

Ese partido ha existido de toda eternidad en el mundo: era[94] el encargado de interpretar la ley[95] entre los hebreos, y se llamó «escriba»; es el que se arroga el derecho de glosar la vida entre nosotros, y se llama[96] «fariseo». No reniega el[97] pasado, y apenas osa pronunciar distintamente este vocablo mágico: mañana. ¿Por miedo a penetrar y compenetrarse con el Misterio? Que no[98]. Por miedo al ridículo. Ha declarado en quiebra al sentimiento, tiene[99] un proceso[100] al corazón humano, y días pasados dedicó muy contadas líneas de prosa plebeya á decir al mundo, entre dos anuncios industriales, que[101] Campoamor[102] había muerto. Es el partido de los «hombres fuertes», repito, el partido de Inglaterra contra el Transvaal, de Chamberlain contra Krüger, de los Juanillones[103] contra la casa de usted ó la mía y de la fuerza contra el derecho.

La historia de ese pleito con sangre entre robados y robadores, que se llama la guerra del Transvaal, no puede, por los elementos que la constituyen, ser admitida en justicia, como pretenden los amigos de la gastrófora Albión.[k]

Presentes están en la memoria de todos; los pródromos de la actual lucha:[104] Jameson, Cecil Rhodes, toda esa larga hilera de nombres expresivos de hombres de presa, y aquellos días de angustia en que la conciencia europea pudo preguntarse si habíamos vuelto á los tiempos de los piratas berbéricos, al ver partir de las costas inglesas, armados en guerra, interminable teoría de bajeles, tripulados por rabiosos mercaderes mejor que por guerreros, y antes preocupados del botín que de la gloria, con rumbo al Sur de Africa, con rumbo á la infamia y á la derrota, argonautas sin grandeza que por la obsesión del penique se lanzaban á la conquista hipotética del vellocino de oro.

Presente están en la memoria de todos los pródromos de la actual lucha.[l] ¿Cómo no, contituyendo esos factores baldón y estigma indelebles sobre los lomos de la vieja Europa? Pero el partido de los «hombres fuertes» ha decretado que Inglaterra,[105] por ser más fuerte - ¡siempre la fuerza! - tiene razón, y que Inglaterra[106] vencerá.[107]

¡Oh, no; los[108] que han vencido, cualquiera[109] que sean las contingencias futuras de[110] la lucha, son Craije, Botha, Dewet, Delarey; el último héroe, eres tu, ¡Krüger oh, viejo[111] sublime, cantado por Homero, que te presintió, ensalzado en coros inagotables y eurítmicos como odas, por todas las lenguas libres del planeta; Krüger, soberbio Moisés de un pueblo que sólo acepta la muerte á condición de la inmortalidad![112]

Alejandro Sawa

El Imparcial
20 de julio de 1908
N° 14852
Año XLII, págs. 3-4

Moral política [m]

Un periódico de Orán da la noticia: la mora Zaira que, procedente del serrallo de Abd-el-Aziz, había huido á Argelia y entregádose a las autoridades coloniales para abrazar el catolicismo, ha sido devuelta a la lascivia y a la crueldad de su amo, que la reclamaba, y, como era de suponer, condenada á muerte.

¿Qué crimen inenarrable había cometido Zaira la mora, Zaira la cristiana? ¿Era parricida, infanticida, había incurrido en el delito de bestialidad con la yegua blanca del profeta, había siquiera osado mantener la miseria moral de la diplomacia europea en su lucha con los intereses del Mohgreb, ó sometido á entredicho las aptitudes éticas de los kaides franceses de Argel y de allende los Pirineos?

Concubina del casi sultán Abd-el-Aziz, y seducida por la leyenda de magnanimidad cristiana, huyó del harem hacia la frontera argelina, donde le habían dicho que comenzaba Europa, la tierra suave y dulce en que la mujer es libre, el hogar clemente para la desgracia. Y hacia Orán se fue, sorteando peligros espantosos á través de los campos marroquíes, hacia la ley de Cristo se fue, como un náufrago que se acerca anhelante á la playa. Y ya queda dicho: las autoridades francesas, despataradas ante la misma soberanía de Abd-el-Aziz, se apresuran á dar satisfacción á sus reclamaciones y entregan la pobre visionaria á los espantosos ginecónomos del sultán, la pobre visionaria que por amor a nuestros plenilunios occidentales y á los soberbios gestos de la liturgia católica había, loca, desertado del esplendoroso albañal donde se pudría.

El caso es claro. ¿Qué diríamos de cualquiera de los mandarines nuestros que devolviera al meretricio, por requerimiento de una celestina, á la pobre mujer, loca de su cuerpo, que ansiosa de dignidad y de amor –no de amores,- tendiera las alas de su voluntad hacia la orilla donde hay madres y esposas y doncellas, donde el corazón no entiende de tarifas, y donde el aire es más respirable que en los harenes porque no ofrece en toda ocasión ambientes de alcoba?

Hubo un hombre que mató á un rey de verdad, á un emperador soberano, á un Alejandro II, papa y zar. Se refugió en París y fue reclamado por el gobierno moscovita. La Francia de entonces no lo entregó.

Hubo una mujer admirable, Euménide del bien, Vera Zasouliteh, que hundió su puñal hasta el mango en el pecho de un omnipotente, jefe de policía imperial; se cobijó en Suiza, Suiza no la entregó. Y viene á mis mientes como una garbosa remembranza de mi vida en París, el recuerdo de aquel Padelowski, ejecutor y juez del ominoso Seliswerstoff, que después de consumado el rojo sacrificio, paseó su ufanía por media Europa, sin ser molestado para nada por ningún gobierno, porque el Derecho Internacional, que puede ser arrebatado con Caco, es sereno con Harmodio y Aristogiton, y el mal no comienza sino donde las palpitaciones de humanidad acaban.

¡Cómo! La casa de oración es inmune, la casa de enseñanza es inmune, la casa de las leyes es inmune, y no lo será el hogar total, la patria, para el hombre de fuera, no importa quién sea, que, perseguido, acorralado, jadeante, rendido, prófugo de la peste ó del mal, llama á otras puertas y atraviesa el dintel del atrio y toma la sal y el agua de nuestras diestras, y apoya su cabeza sobre nuestros hombros y nos llama hermanos y comulga nuestra fe –y á ese hombre, quienquiera que sea, lo repito, lo hemos de volver á la peste de que huía, hemos de arrojarlo vivo y palpitante á las fauces de una ley imbuida de rencores, sólo por dar carne humana que devorar á un rey, á una potestad, á un amo!

¡Cómo! ¿En lo pequeño, en lo individual, en lo mezquino, el gesto venal de un delator anónimo será juzgado implacablemente de felonía y no lo será el hecho de entregar una joven, inocente y confiada, á los sayones de una majestad bárbara y cruel?

La moral pública no es sino hermana mayor de la moral privada, y no hay hombre de alguna salud espiritual que no tenga para estos hechos la misma calificación vengadora.

Alejandro Sawa

La Lucha
3 de abril de 1904
N° 9
Año I, pág. 2

Crónica [n]

He asistido á la distribución de un rancho extraordinario, ofrecido en Amaniel como en una hermosa fiesta pascual, á cuantos, sin más formalismos que el de la simple presentación, mostraron su hambre y la solicitud de que la calmaran.

La[113] voz había[114] corrido por todos los subsuelos de la miseria: la voz había corrido de que en tal[115] día se podría comer un puñado de garbanzos, un pedazo de tocino y un panecillo tierno, podría aplazarse por veinticuatro ó más[116] horas la muerte por inanición... (¿por expulsión no sería mejor?).

Y viejos y jóvenes, íntegros y tullidos,[117] los[118] que vienen renqueando de la Corte de los Milagros y aquellos cuyas alas, íntegras, han resistido á los ácidos del infortunio: las[119] viejas, informes como los cantos rodados[120] de la playa, y las jóvenes, inmaculadas como florescencias liliales, ó impuras como el polvo de las carreteras, asaltaron[121] en frenéticas caravanas, porque tal era[122] su día y su fiesta, porque ese es el más imperativo derecho de los vientres hueros, aquel lugar de bendición en que el precepto de «dar de comer al hambriento», era también una oración cantada y realizada...[123] No creo yo en la caridad[124] como remedio á las aflicciones sociales. Para curar un caso de lepra se hace uso de tales y cuales medicamentos. Para[125] curar la Lepra[126] se necesita el saneamiento total de la ciudad y del ciudadano, por el hierro y por el fuego, si es preciso.

Pero la caridad, si no cura mitiga al menos los dolores. Y no seria completamente inútil fijar en los cuatros puntos cardinales de estas grandes colmenas humanas, casas de previsión y saneamiento, con las puertas de par en par abiertas, con los brazos en cruz, como los del Cristo, para estrechar en ellos todas las aflicciones humanas.

Venían unos del barrio de las Injurias[127], de Vallecas otros[128], de aquí y de allá, de muy cerca y de muy lejos, de las bohardillas, de la intemperie, de los solares y de[129] las cuevas, de todas las hondonadas y de algunas[130] alturas, venían del país letal de la Miseria, no siquiera tras del vellocino de oro, sino tras del mendrugo de pan y la oferta[131] posible de trabajo...

Venían atraídos por el lóbrego caserón de Amaniel[132], que á ciertas horas de la noche social debe brillar antes muchos ojos cargados por las lágrimas ó por la ira, como un faro luminoso. Sé lo que digo[133]. Yo he visto la miseria[134] en WitteChappel [sic], en el Transteverino [sic], en Charonne: pero jamás[135] he tenido la percepción clara y neta y como material, de esa Furia, sino hace algunos, muy pocos días, allá, en esa rientes arboledas de Amaniel[136], tan bien doradas por el sol que nos alumbra á todos... ¡tan lúgubres sin embargo![o]

Si alguien, bien pensante, quisiera expresar con un sunstantivo, la característica de nuestro tiempo,[137] seguramente preferiría este vocablo antipático: Miedo.[138]

El Miedo, escrito así, con mayúscula, es la enfermedad que arquea nuestra médula, que hace vaga la mirada de nuestros contemporáneos, que nos tiene extrañados de la vida al sol y al aire libre, que forman el encanto de existir[139] en tantas y tantas regiones de la tierra.

Vemos en el aire el vendaval, en el agua la inundación, el terremoto en las energías internas del planeta y los cataclismos sociales[140] en el progreso. Raza exánime de conquistadores, la violencia es aquí ley de la vida. Hay miedo, miedo perdurable, en los gobernantes y en los gobernados. Tan macizo es, que se masca en el aire, y tan tozudo, que nos llena por completo. ¿Miedo de qué? Miedo de todo.

Hago[141] estas consideraciones, quizás algo abstrusas, á propósito del inminente viaje del Rey á Cataluña y de las detenciones que en las personas de algunos pseudoanarquistas tienen lugar allí todos los días[142]. El Miedo es el gran dictador de España. Y en vísperas de un viaje al[143] que se prestan medrosas trascendencias, confundir á un pirotécnico con un turbafiestas[144], no es cosa que deba sorprendernos sobremanera.

Alejandro Sawa

La Lucha
23 de abril de 1904
N° 12
Año I, pág. 2

Historia vulgar [p]

Va[145] ya para un mes, que[146] al pasar por la calle de Embajadores,[147] un amontonamiento confuso de muebles y de trapos, hacinados en mitad del arroyo por manos trémulas que trataron, sin duda, de contener un desastre, me hicieron repentina y vagamente pensar en el rayo, en la inundación, en el vendaval, en cualquiera de los gestos[148] sañudos con que las fuerzas flagelan al hombre, desde el pálido alborear de las edades. Sólo,[149] que percatado al fin, de la realidad, vi que aquello, aquel catafalco de miseria, no era, por ejemplo, lo que se había podido salvar de un incendio ó de un temblor de tierra, sino[150] los restos de un desahucio, lo que quedaba de un hogar ido á pique por insanas codicias de los hombres y reprensibles crueldades de la ley... Entonces, á presencia del gran mal, de aquel triste e infructuoso daño, el decir de Lucrecio, lúgubre como una sentencia aniquiladora, se me vino á las mientes, armado de garras: "si los dioses existen, se bastan á si mismo y gozan tranquilamente de su

inmortalidad, sin acordarse para nada de <n>osotros".[151] Volví á pasar, hace pocos días, por la misma calle y aún continuaban esparcidos, como en una playa, los restos de aquel naufragio... Un hombre de uniforme, digno,[152] sin embargo y armipotente, con sable[153] al cinto y revólver á la cintura, los custodiaba contra posible piraterías de vecinos y viandantes. La ley tiene bondades...[154]

Me sentí penetrado de piedad y de ira, tan presto á la maldición como á la lágrima. Dos semanas de nuestra vida normal, dos años ó dos siglos, dos eternidades de tiempo para quien vive en periodos equinocciales, hacia ya que aquellos trastos cubrían el hosco empedrado de la calle, y nadie había tenido la misericordia ó el poder de recogerlos. ¡Ah,[155] las mujeres que lean esto, si que me entenderán![156] Los muebles hablan, y mientras más viejos mejor: los muebles tienen alma, saben historias, dicen decires, conocen la cronología íntima[157] del pasado, colaboran en nuestras empresas de amores y de odios, forman parte de la familia, han sido clementes para la debilidad del anciano y del niño, han amorosamente auxiliado al guerreador en sus amargos trances de fatiga, viven, que por eso mueren también, y completan magníficamente nuestra fisonomía.

Una cama no es sólo una[158] armazón de hierros ó madera, sino un altar también; ¡y cuántas veces un trono! Ese viejo sofá, lo que un grupo de palmeras en el desierto á la hora plúmbea del sesteo: ese cuadro de la Virgen, un abrigado refugio contra[159] el duelo; el retrato del hijo una promesa viva de inmortalidad, y esos libros amontonados, con su aspecto inerte de cosas que[160] son, perennemente, verbos imperiales, substantivos[161] de carne y hueso, lujosos adjetivos, adver<b>ios ágiles como articulaciones, vocablos enhiestos y altivos como luchadores dispuestos á la pelea...

Pues todo eso quedó el otro día deshecho, disuelto, en medio del arroyo de la calle de Embajadores,[162] por[163] sentencia de un juez y apremios de un amo: el tálamo, el retrato, el libro, como si un maldito principio de destrucción <s>e mezclara, ¡pero con cuanta frecuencia! al oxígeno y al nitrógeno de nuestro aire cotidiano, enloqueciendo[164] y petrificando los corazones: todo eso quedó disuelto y deshecho[165] en mitad de la urbe civilizada y cristiana, mientras que los pajarillos del campo padecen la incertidumbre de no saber que sitio elegir para construir sus nidos, á fuerza de tantos y tantos con que[166] les brinda la ubérrima madre tierra.

Y[167] que las fieras reposan amodorradas y satisfechas en sus sendos cubiles.

Alejandro Sawa

La Lucha
30 de abril de 1904
N° 13
Año I, pág. 5

Tristezas [q]

Abro un libro de estadística intercontinental por la sección de instrucción pública y hallo el nombre de España expuesto en una picota, atado á un poste de deshonor, tétrico, verdaderamente peligroso, como un apestado en una sociedad de gente sana. Lo abro por otra sección cualquiera, fomento industrial, estadística de ferrocarriles, bibliografía indígena, crédito, y siento las náuseas y la desazón de un hombre limpio obligado á permanecer en una trapería.

Leo la Historia, la patria historia, con mis ojos y mis proyecciones mentales y no con las del historiador - Mariana era simplemente un latinista, La Fuente un embaucador, Pirala un gacetillero, - y me encuentro con que Sagunto y Numancia - Señor, ¿cuántos siglos antes de Jesucristo? - son dos bellos nombres iberos que no fueron suficientes, con toda su sonoridad épica, á impedir la sojuzgación eterna y sistemática de la península por toda suerte de razas y pueblos extranjeros, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, godos, árabes, teutones y gálicos.

¡Si hasta podemos exhibir en nuestro muestrario nacional, donde no se advierte por cierto ni el más ligero barrunto de una dinastía de González, de López ó de Martínez, quiero decir de una dinastía genuinamente española, el nombre noble de aquel gallardo príncipe de Saboya que sólo halló reposo para su honor de soberano y garantía para su dignidad de hombre, al otro lado de la frontera y con una corona de por medio!

Así, pues, apenas constituida la unidad española sobre el tálamo del rey de Aragón y de la reina de Castilla, "tanto monta, monta tanto", viene de tierra del Norte de Europa á regirnos un señor D. Carlos de Austria, tan poco español que, por raros atisbos de la historia es sólo conocido por su filiación numérica de emperador de Alemania, Carlos V y no Carlos I y apenas extinguida su raza á gobernarnos, en directa exportación de Versailles, otro señor de fuera, el señor Borbón, duque de Anjou, y luego, tras de la que parecía el último brote de su raza, un piamontés, porque ni la combinación germánica ni la lusitana tuvieron prevalencia, ni Braganza ni Hohenzollern, y enseguida, otra vez los señores de Borbón, hasta llegar á los tiempos de ahora en que acabamos de arribará los límites de una regencia de diez y siete años, en cuyo sello se lee el nombre tan mal castizo de Hasburgo de Lorena.

Y me pregunto, al mismo tiempo que sobre mi dolorida memoria gravita la pesadumbre de nuestros últimos desastres internacionales: pero ¿por qué y de qué se muestran tan ufanos los españoles?

Tengo á la vista un informe reciente de la Dirección general de la Agricultura, cuya publicación ha de cortar á cercén buen números de malas ilusiones patrioteras. Se refiere a la cosecha de cereales y resulta de la tal Memoria que en eso también España, el decantado por nosotros "granero del mundo", va á la zaga de todas las naciones productoras. Oíd si no: "La producción media de trigo por hectáreas, es: en Inglaterra, 28 hectolitros; Alemania, 25; Rusia, 18; Francia, 17; Bélgica, 16; Servia, 15; Bulgaria, 15; Rumania, 15,25; Turquía, 11 y España 17!

¿Es que nuestras tierras de laboreos son de peor calidad que las de las demás naciones de Europa? No, es que aquí no sabemos del cultivo intensivo, pongo por caso, sino que existe ese nombre en el tecnicismo agrícola de otros países, ni conocemos los aperos modernos de labranzas sino por las estampas que los representa en los catálogos ilustrados de las casas constructoras, ni se nos ocurre otros procedimientos para atraer las lluvias o para conjurar el granizo que sacar en procesión los viejos bártulos de las iglesias rurales y aún metropolitanas, ¿No hemos visto pasar por las calles de Madrid, en sazón de pertinaz sequía, un ridículo San Isidro al que entre otros evidentes próceres nacionales hacía guardia de honor el teniente general Azcarraga, ministro de la Guerra ó presidente del consejo (no recuerdo bien) en aquellos días de resurrecciones medievales?

No, ni granero del mundo, ni bodega del mundo, como también disparatadamente se supone. Ludibrio del mundo, tristeza y baldón para las almas rectificadas.

Alejandro Sawa

Apparato critico

[40] *morir* en Leipzig *un* *A*
[41] *cargo* el desarrollo excesivo de esas protuberancias frontales *en* *A*
[42] *la* imaginatividad, *mientras* A
[43] deformarlos; de *A*
[44] *en* Leipzig *el* *A*
[45] Rufino; mucha *A*
[46] juicio; capaz, *A*
[47] *encarnada* que nos agota. *A*
[48] *la* celebridad? *No* *A*
[49] *reto* -y aguardó. *A*
[50] *injusta* en España la generación intelectual *de* *A*
[51] *estaba* eclipsado *por* *A*
[52] *humana* velada *por* *A*
[53] malo; y *A*
[54] hubiera hecho *A*
[55] *en el* extra-radio, allende el Abroñigal; á distancia verdaderamente *sideral* *A*
[56] *Per errore* induibles *A*
[57] *en* su imaginatividad *sugiriéndole* *A*
[58] *como* su *instinto* *A*
[59] *importantes* publicaciones españolas *traductor* *A*
[60] *atáxico,* ha visto *por* *A*
[61] *madura*; ha visto al cabo *su* *A*
[62] *resplandeciente* para él *como* *A*
[63] artificiales; pero *A*
[64] *el* malogrado virtuosi á Leipzig *para* *A*
[65] *cielo* -porque del infierno no había de ser, estando el infierno abajo, según las más autorizadas opiniones- *señaló* *A*
[66] *comenzaba* nuestro hombre á escribir *libros!-* *A*
[67] *destino.* / ¡Eironeïa! *A*
[68] *de* casi *catorce* *IL*
[69] *om.* dirigía los *IL*
[70] *del* Gobierno; Constans *IL*
[71] *add. excelencia* moral *consiste* *IL*

[72] *una* medalla *antigua* *IL*

[73] *París* contaba, para darle cara, *con* *IL*

[74] *población* aterrada, *como* *IL*

[75] *del* planeta. *IL*

[76] bárabaros *IL*

[77] *espectáculo* único de una inmensa *ciudad* *IL*

[78] *dormido* la víspera, *macerado* *IL*

[79] *dormir*. Estaban las calles solitarias, paralizada la circulación de coches y *tranvías*. *IL*

[80] *om.* dirigió Villacampa. *IL*

[81] *nos* encaminamos *por* *IL*

[82] *cabeza* lívida *de* *IL*

[83] *om.* de la muerte *IL*

[84] *batalla.* / Si los grandes bulevares son la medula espinal de la gran ciudad latina, *la* *IL*

[85] *om.* Cámara, que *IL*

[86] *que* más bien debería *ostentar* *IL*

[87] *los* montaban. *IL*

[88] *Concordia.* La guardia repubblicana, *jinetes* *IL*

[89] *centauros,* ideas amables *de* *IL*

[90] *om.* yendo apercibido *IL*

[91] *om.* elemento cualquiera *IL*

[92] *add. España* , aunque parezca imposible, *existe* *B*

[93] *de* Turquía contra Macedonia *B*

[94] mundo. Era *B*

[95] Ley *B*

[96] *y* puede continuar llamándose «*fariseo*». *B*

[97] *add.* Aunque está formado por hombres que á si mismos se llaman modernos no reniega del *pasado* *B*

[98] ¿Qué no? *B*

[99] *om. sentimiento* y lo llama sentimentalismo; *tiene* *B*

[100] *tiene* sujeto a proceso judicial *al* *B*

[101] *om.* mundo que *B*

[102] Momson *había* *B*

[103] *add. Juanillones* , lujosamente uniformados, *contra* *B*

[104] *la* inicua lucha actual entre Macedonia y Turquía. *B||la parte restante del paragrafo fu totalmente omessa su El Globo.*

[105] Turquía *B*

[106] Turquía *B*

[107] *vencerá…* *B*

[108] Pero no. Los *que* *B*

[109] *vencido* ya, cualesquiera *que* *B*

[110] *om.* contingencias de *B*

[111] *son* los caudillos del ingente pueblo macedónico; eres tú ¡Sarafoff, joven *sublime* *B*

[112] *planeta;* eres tú, alma inmortal de la vieja Hélade, que seguirás triunfando como en los bellos días de tu edad heroica, mientras existan artistas y hombres totales sobre la tierra! *B*

[113] ¡Qué días tan tristes, tan difíciles de recorrer estos que vivimos! Y si dolidos del presente, de esta interminable noche sin estrellas y sin calma, miramos con la fantasía y el entendimiento más allá, miramos hacia fuera... ¡mejor sería entonces para nosotros pedir cartas de naturaleza al huracán, y caricias y endechas de ternura á las electricidades que se manifiestan con rayos! / No son bastantes los Estados Unidos y sus amagos cruentísimos en Cuba, y en Puerto Rico y en Filipinas; ni la doble hemorragia de sangre y de ora en que nos agotamos; ni la torpísima gestión de los gobernantes; ni el obstinado espectáculo de tantas melancólicas mujeres con tocas de vindez, de tantas pálidas criaturas con vestiduras de duelo; ni la obsesión de la idea lacerante como un remordimiento armado de garras, de que quizás estos males que sufrimos no sean sino el principio de una sañuda espiación histórica; no basta, no, tener por cielo una pizarra tenebrosa, y por solo terreno en que asentar la planta el albañal y la charga, sino que es preciso más, mayor suma de negaciones, y ahí está, a las puertas de nuestras ciudadelas, como los bárbaros antes las puertas de Roma, la cabeza y tétrica legión de los hambrientos, con sus largos dientes amarillos que piden pan, y sus fuertes manos < > semejantes á zarpas, que reclaman trabajo. / Yo doy cita á los que lo duden en el Asilo de Santa Cristina, allá en la Moncloa, el próximo día 21, festividad religiosa de Juan Bautista. *La voz* *A*

[114] *voz* ha *corrido* *A*

[115] *miseria* . Se sabe que en ese *día* *A*

[116] *panecillo* ; podría retardarse veinticuatro *horas* *A*

[117] *jóvenes* tullidos é íntegros *los* *A*

[118] *los* procedentes de la corte azul del Ideal y los *que* *A*

[119] Milagros , las *viejas* *A*

[120] *rodados* con que juegan las olas *de* *A*

[121] *carreteras*, asaltarán *en* *A*

[122] *porque* ese es *su* *A*

[123] *hueros*, el lugar bendito erigido en templo de la caridad por un hombre justo, que á ello ha consagrado su tiempo y su bien y sus bienes. / *No* *A*

[124] *caridad* ; digo que no creo en ella *como* *A*

[125] medicamentos; para *A*

[126] *la* lepra *se* *A*

[127] Vienen del barrio de la Injurias unos *de* *A*

[128] *otros,* quienes de los Cuatro Caminos, *de* *A*

[129] bohardillas y de *A*

[130] *de* muchas *alturas,* *A*

[131] *y* de la demanda *posible* *A*

[132] *por* esa gran casa de la Moncloa *que* *A*

[133] *luminoso.* / Vayan allí los que duden de mis afirmaciones. *Yo* *A*

[134] *miseria* en West Eand *en* *A*

[135] *pero* yo no *he* *A*

[136] *rientes* alturas de la Moncloa, *tan* *A*

[137] *de* nuestra época, *seguramente* *B*

[138] miedo *B*.

[139] *de* nacer *en* *B*

[140] *planeta, y* la revolución *en* *B*

[141] *todo.* / Y no se me arguya que el pueblo que se fundió en una sola ola para rugir con estertores de tempestad (repitiendo otro grito histérico y memorable) ¡á Berlín, ¡á Berlín!, con motivo del vergonzoso asunto de las Carolinas y que luego eligió el Capitolio de Washington para hacer flamear en él la bandera que como signo de posesión ondeaba en el castillo del Morro, de la Habana, sea un pueblo correspondiente á los ciclos heroicos de la Historia. Ni que un estado, en lo que tiene de más representativo y plástico, su Gobierno, que hace presumir insistentemente con sus gestos y con sus dichos, el prurito de nuevas aventuras guerreras, sea un Estado erguido por la voluntad soberana de dominar á los demás pueblos de la tierra. No. Cualquiera que no se sienta forastero en los Imperios de lo paleológico, reconocerá conmigo la homología, tantas veces exacta, de la temeridad y el miedo. *Hago* *B*

[142] *propósito del* pretendido complot anarquista aventado ayer en Barcelona. *El* *B*

[143] *vísperas* de elecciones, á las *que* *B*

[144] *un* anarquista, *no* *B*

[145] *add.* Los ricos ignoran la significación íntima de algunas palabras, su ambiencia total, y sólo perciben torpemente su vago sentido léxico. Quizás sea una de ellas la que va como rótulo á estas líneas. Yo fui testigo en dos ocasiones del triste hecho, y aunque lo he contado múltiplemente, me place ahora repetirlo. *B*

[146] Hace algún tiempo, al *B*

[147] *de* la Manzana, *un* *IL* || *por* una calle céntrica de Madrid, *un* *B*

[148] *los* hechos *sañudos* *B*

[149] edades; sólo, *B/IL*

[150] *tierra;* si *los* *B*

[151] *om.* acordarse de nosotros. *B/IL*

[152] *add. uniforme* , policiaco y facha de aburrimiento grave, *sin* *B/IL*

[153] *con* espada *al* *B/IL*

[154] *add. tiene* sus *bondades* *IL*

[155] *¡Ah*! *las* *B*

[156] *me* comprenderán! *Los* *IL*

[157] *conocen* cronologías íntimas *del* *IL*

[158] *om. no es un armazón* *B* || *no* sólo es un *armazón* *IL*

[159] *un* eterno refugio para *el* *B/IL*

[160] *add. que* fueron, cosas que son , cosas que *son* *B/IL*

[161] *add. substantivos* que son *de* *IL*

[162] *de* la Manzana, *por* *IL*

[163] *om.* arroyo por *B*

[164] *add. enloqueciendo* los cerebros *y* *B*

[165] *quedó* deshecho y disuelto *en* *IL*

[166] *tantos* como *les* *B*

[167] tierra. Y *B/IL*

Note

[g] «Necrología» (*B*) apparso su *Alma Española* il 23 aprile del 1904 è una più recente versione di «Un destino» (*A*), articolo redatto per *Madrid Cómico* (n. 38, anno XX, 23 giugno 1900, pag. 303). Il modo di trasferire su carta le vicende di un esponente della *golfemia* madrilena, di quell'insieme di letterati d'infimo stampo certamente invisi a chi voleva fondare un cenacolo *bohémien* riservato solo a pochi eletti, risente del tono e dello stile proprio della rivista nel quale il testo fu pubblicato inizialmente; per verificarlo è sufficiente dare uno sguardo all'unico altro scritto presente su *Madrid Cómico* intitolato «Tipos» (n. 56, anno XX, 27 ottobre 1900, pag. 448), nel quale l'autore fa appello alla sua eloquenza per prendersi gioco del tipico *señorito* andaluso. Nelle vicende di Rufino Álvarez sembra quasi potersi scorgere il riflesso grottesco, deformato dall'estetica sawiana, del protagonista di *Declaración de un vencido* Carlos Alvarado: un saccente alla ricerca della gloria opposto a colui a cui ogni gloria fu presto negata da quel "[…] sudario de tristeza que nos cubre de arriba abajo, entorpeciendo la libertad de nuestros movimientos." (*Declaración de un vencido*, Madrid, Administración de la Academia, Biblioteca del Renacimiento Literario, 1887, pag. 46). Ciò che più colpisce è un riferimento temporale netto e preciso – "[…] yo tenía entonces diez y ocho [...]" – tramite il quale sarebbe da retrodatare al 1880, ben dieci anni prima di quanto sinora si è potuto provare, la presenza del sivigliano nella capitale francese; tale rimando al passato unito al ben conosciuto aneddoto del *beso de Victor Hugo* porterebbero a credere a un Sawa che già da ragazzo ebbe occasione di trovarsi a Parigi. Per quanto nulla possa far escludere tale ipotesi, non si ritiene di poter dare eccessivo credito al gesto del grande nume della poesia in quanto portato alla ribalta della cronaca da quel Luis Bonafoux che fu uno dei massimi critici e calunniatori dell'autore di *Iluminaciones*; non sembra altresì corretto ignorare che Alejandro era solito riferirsi a un tempo interiore e che quasi mai si servì della sua prosa allo scopo di ragguagliare il lettore su dettagli della propria esistenza oggettivamente collocabili in un arco cronologico definito.

[h] «Jornada histórica» pubblicato sempre su *Alma Española* il 30 aprile del 1904 è un esempio eccellente di come Sawa intese trasferire la propria essenza vitale, all'esistenza oggettiva di un articolo di giornale. Vi narra una vicenda occorsagli durante i primi mesi del periodo trascorso a Parigi, quando in compagnia di Emilio Prieto partecipò a una manifestazione popolare che lo vide coinvolto nelle rappresaglie dell'esercito francese. Tale scendere in campo richiama certo alla memoria José Martí, il gran poeta cubano che risolse l'unione di arte e vita nell'impegno non solo teorico per l'azione rivoluzionaria e nel contemporaneo utilizzo di una versificazione che affondò le sue radici nell'esistenza come movimento e come lotta dinamica. La storia venne interpretata da Sawa soprattutto come lotta dell'individuo o di una classe sociale nei confronti dell'ideologia che sopraffaceva il debole, non permettendo la discussione delle proprie norme. Con alcune correzioni che si segnaleranno in nota, il brano appare alle pagg. 108-10 di *Iluminaciones en la sombra*.

[i] Tutto il paragrafo finale fu omesso in *Iluminaciones en la sombra*.

[j] Nell'aprile del 1902 vide la luce «Aleluïa» (*A*) su *Don Quijote*. Attraverso questo testo si può dedurre come nonostante le accuse rivoltegli, la figura ed il pensiero di Nietzsche costituirono per lo spagnolo un indubbio punto di riferimento. Bisogna sempre tenere in dovuta considerazione che sia il contesto nel quale ambedue gli scrittori si espressero, sia le motivazioni di fondo che li mossero, furono differenti. Certamente Sawa non ebbe nessuna intenzione di riformare il pensiero filosofico, ma è altrettanto vero che l'ideologia del superuomo poté tornargli utile nel tentativo intrapreso di mutare radicalmente le norme e le categorie predefinite dal pensiero borghese. Il bersaglio delle proprie critiche non fu l'estetica nietzscheana in sé, ma piuttosto il suo degenerare nelle menti di coloro che in base a una forza ipotizzata legittima si stimarono autorizzati a schiacciare gli ideali di libertà d'un popolo: va notato nell'inciso "…quizás sin saberlo ..." il tentativo di deresponsabilizzare il filosofo tedesco dagli eccessi interpretativi e dispotici con cui vennero a manifestarsi nel mondo reale le sue teorie. Nell'aggettivo *yerto* - morto, rigido, ma anche *congelato* – si avverte quasi un senso di malinconia per la versione originale di quelle dottrine, ormai definitivamente travisate dalla storia. Di «Aleluïa» si servì per redigere più di un anno dopo «Rápidas» (*B*) su *El Globo*, n. 10187, anno XXIX, 7 novembre 1903, s.p.

[k] L'intero paragrafo fu omesso nella versione su *El Globo*.

[l] Questa frase iniziale del paragrafo non fu riutilizzata in «Rápidas».

[m] Dato alle stampe il 20 luglio 1908 su *El imparcial*, «Moral política» non fu una *ricopiatura* parziale di alcun testo, né fonte per altri successivi articoli. La storia della mora Zaira, che dopo una vita di prigionia nell' harem del sultano Abd-el-Aziz, tentò di scappare in Algeria alla ricerca di quella tanto agognata libertà, serve da pretesto all'autore per una sintomatica condanna della morale della società del tempo, una morale che preponeva agl'interessi dell'individuo, quelli di stato. L'atteggiamento delle autorità francesi che "despatarradas ante la misma soberanía de Abd-el-Aziz se apresuran a dar satisfacción a sus reclamaciones y entregan la pobre visionaria a los espantosos ginecónomos del sultán", inducono in Sawa questo tipo di riflessione: "El mal no comienza sino donde las palpitaciones de humanidad acaban". Dal livello concreto di un fatto accaduto si passa ad una riflessione personale, introdotta dalla seguente domanda retorica: "¡Cómo! ¿En lo pequeño, en lo individual, en lo mezquino, el gesto venal de un delator anónimo será juzgado implacablemente de felonía y no lo será el hecho de entregar una joven, inocente y confiada, a los sayones de una majestad bárbara y cruel?" L'autore conclude l'articolo con queste parole: "La moral pública no es sino la hermana mayor de la moral privada, y no hay hombre de alguna salud espiritual que no tenga para estos hechos la misma calificación vengadora"; è superfluo far notare l'ottimo esempio di fusione di elementi opposti. La medesima riflessione che qui riguarda la morale fu utilizzata, in termini più generali, per riferirsi alla vita pubblica come continuazione logica di quella privata; v. «Hay que insistir», *Germinal*, n. 4, anno I, 23 settembre 1903, s.p.

[n] «Crónica» (*C*) pubblicato il 3 aprile del 1904 su *La Lucha* può ritenersi un ottimo esempio del metodo di ricopiatura adottato da Sawa; sono ben due gli antecedenti da cui trasse spunto per comporlo: «Crónicas. La ola negra» (*A*) su *El Liberal* (s.n., anno XX, 17 giugno 1898, s.p.) e «Rápidas» (*B*) su *El Globo* (n. 10188, anno XXIX, 8 novembre 1903, s.p.). Sebbene fra quest'ultimo e il testo su *La Lucha* vi siano solo cinque mesi di differenza, colpisce la scelta di servirsi anche di un brano come quello editato su *El Liberal* nel lontano 1898. L'argomento riproposto testimonia ancora una volta la sensibilità per tematiche che se ben potevano adattarsi al tenore degli editoriali pubblicati sulla rivista diretta da Joaquín Dicenta, sono a ben guardare una costante del sivigliano: non è retorico l'interesse per il più debole, anzi sarebbe piuttosto ingeneroso considerare solo un esercizio di stile l'utilizzo di un tema come quello della povertà che nell'ideario dell'autore accomuna popoli e nazioni, ripercorsi mentalmente a ritroso nel proprio passato. Lo spunto ulteriore affonda direttamente le radici nell'ideologia anarchica e, nascosto nell'ombra, non è

difficile intravedere un predecessore del Mateo Morral di valleinclaniana memoria.

[o] Il punto esclamativo che termina il paragrafo coincide con quello finale di «Crónicas. La ola negra»; da qui in poi Sawa riprese il testo di «Rápidas» su *El Globo*.

[p] «Historia vulgar» (*A*) pubblicato il 23 aprile del 1904 su *La Lucha* fu il brano del quale si servì il sivigliano per dare alle stampe «Crónica. Un lanzamiento» (*B*) che apparve circa tre anni dopo su *El Liberal* (n. 10118, anno XXIX, 3 luglio 1907, pag. 1). Come si potrà notare dalle note al testo, non il secondo articolo, bensì quello su *La Lucha* fu il diretto antecedente per l'edizione in *Iluminaciones en la sombra*. Nel "Dos semanas de nuestra vida normal, dos años ó dos siglos, dos eternidades de tiempo para quien vive en periodos equinocciales ..." può leggersi come Sawa non perdesse occasione, partendo da un qualsiasi banale spunto tratto dalla realtà, di reiterare il proprio credo di artista: la ripetitività di un episodio che può verificarsi e accadere più volte a distanza di settimane o secoli, richiama la propria concezione di circolarità dell'esistenza, contraria a un pensiero e ad una ideologia di progresso lineare basata sull'univocità degli eventi. Va ricercata propriamente nell'insistenza su di una serie di immagini e rappresentazioni quella volontà di creare un apparato retorico consono a quanto altrimenti sarebbe stato difficile da esprimere; si può pensare a una teoria assunta come unica via d'uscita possibile, elaborata e ostinatamente proposta, proprio in quanto espressione d'intima e consapevole convinzione estetica. A richiamare poi il concetto di vitalismo che funge da base, nell'accezione adoperata dallo scrittore, all'intero apparato di pensiero, si noti l'utilizzo di un immagine che fonde letteratura e vita, essenza ed esistenza quale la descrizione dei libri abbandonati in strada, che riporta alla memoria il prologo di *Declaración de un vencido*.

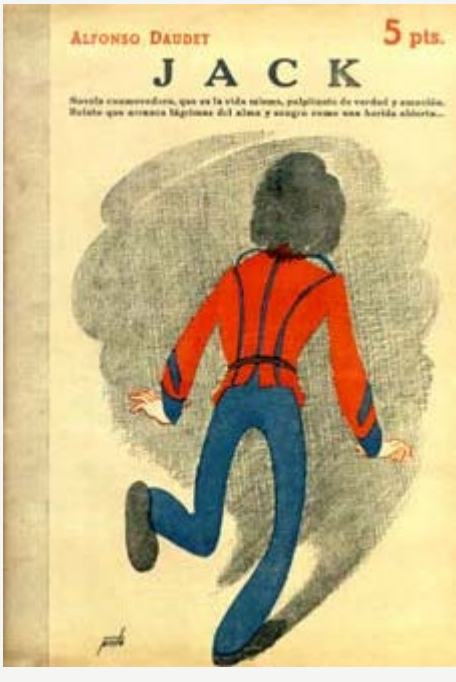
[q] «Tristezas», l'ultimo articolo esaminato, venne pubblicato il 30 aprile del 1904 sempre su *La Lucha* e non ebbe successive riedizioni. È un'indagine sapiente e penetrante e al tempo riflessione sulle condizioni critiche della Spagna del tempo. A differenza di altri è un testo dal quale risalta pienamente la *preocupación por España* che servì da base a certa critica per dedurne caratteristiche di appartenenza alla generazione del '98. Partendo da una disamina di tipo storico, Sawa toccò qui vari temi, da quello della dominazione e sottomissione della sua patria a nazioni straniere (quasi tutti i sovrani spagnoli, fatta eccezione per Isabella di Castiglia, furono stranieri), al tema dell'analfabetismo e all'illusione degli spagnoli di far parte, da un punto di vista economico, delle nazioni europee più progredite. Non tralasciò neppure di criticare le assurde processioni religiose atte a propiziare la pioggia che, a suo parere, riportano la Spagna ad un oscurantismo medievale. La conclusione è pessimistica e trasmette al lettore una sensazione di disperata desolazione: "No, ni granero del mundo, ni bodega del mundo, como también disparatadamente se supone. Ludibrio del mundo, tristeza y baldón para las almas rectificadas".

Calvario

Adaptación de *Jack*, de Alphonse Daudet, por Alejandro Sawa

edizione di Angela Campagnoli

Commento introduttivo



Alfonso Daudet, Jack, *Madrid, Diana. Artes Gráficas, 1946*

Calvario venne pubblicato postumo un anno dopo la morte di Alejandro Sawa, avvenuta nel 1909. Si tratta di un adattamento teatrale del romanzo di Alphonse Daudet, titolato *Jack* e pubblicato originariamente nel 1876 [Daudet 1876], anche se come sarà possibile dedurre analizzando l'opera più in profondità appare assai più probabile che tale rielaborazione partisse in realtà dall'opera teatrale a cui lo stesso autore francese diede vita nel 1881. Il testo dello spagnolo non venne mai messo in scena come invece occorse per *Los reyes en el destierro*,[1] [Sawa 1899] sempre tratta dagli scritti del transalpino. Ci si trova di fronte, quindi, agli unici due lavori teatrali, nell'ambito della produzione dell'andaluso, singolarmente ispirati allo stesso autore.

Al trattarsi, presumibilmente, di una semplice traduzione di un'opera di Daudet, la critica ha prestato sino ad ora poca attenzione al testo, cosa che ci obbliga a offrire una lettura più precisa, cercando di esporre le motivazioni che spinsero a prediligere nuovamente un testo di Daudet per una trasposizione drammaturgica. Tutto questo ci conduce verso una riflessione preliminare sulle possibili affinità con lo scrittore francese; punti di contatto che esistono e che, come vedremo, sono stati evidenziati da diverse testimonianze letterarie, fatto che non esclude la pertinenza nell'indagare circa quegli aspetti collegabili all'estetica letteraria, trattandosi di due autori così vicini nel tempo, senza tralasciare il fattore puramente economico che, non ultimo, poté indurre ad un'elezione consapevole; il punto finale e quindi centrale di quest'analisi scandaglierà *Calvario* raffrontandolo all'originale francese, sia nella sua versione narrativa che teatrale; ciò, lo si preannuncia, evidenzierà la profonda diversità e al tempo stesso l'*originalità* del testo da noi editato rispetto a quello francese, tanto da porre in seri dubbi che di mero adattamento si tratti.

È curioso come, stando ai diversi riferimenti trovati, l'aspetto fisico sia la prima nota peculiare che accomuna Sawa a Daudet, segno così particolare e marcato che sarebbe quasi impossibile non notarlo: confrontando, infatti, i loro ritratti è veramente difficile distinguere l'uno dall'altro; una folta barba nera li caratterizza così come la lunga *melena;* il tutto messo in risalto da uno sguardo fiero e regale. Questo aspetto quasi teatrale li pose all'attenzione dell'opinione pubblica e dei loro colleghi. Tale somiglianza non passò inosservata per esempio a Claudio Frollo [1899;1] che, riferendosi allo spagnolo, scrisse sull'*Heraldo de Madrid*: "Un día se fué a Paris; otro, hace cinco años, apareció en la redacción; traía un perfil muy parecido al de Daudet; gran melena; gran barba; gran sombrero napolitano y gran dejo francés, que aquí ha perdido trocándolo por un gran dejo de amargura." Di tale analogia fisica parla anche Rubén Darío in *Autobiografia* [1950, 103-104]: "Carrillo muy contento de mi llegada, apenas pudo acompañarme por sus ocupaciones; pero me presentó a un español que tenía el tipo de un gallardo mozo, al mismo tiempo que muy marcada semejanza de rostro con Alphonse Daudet. […] Era mi pobre amigo, muerto no hace mucho tiempo, Alejandro Sawa". Per chi conosca il Max Estrella valleinclaniano, nell'aver scelto di riferirsi a Daudet per una propria creazione letteraria, tali particolari potrebbero non essere stati a priori trascurabili, così come alcuni tratti delle rispettive biografie: il giovane Daudet si trasferì nel 1857 a Parigi, seguendo le orme del fratello Ernest, dal sud della Francia e più precisamente da Nîmes dove era nato. Nella capitale iniziò a pubblicare per *Le Figaro* le famose *Lettres de mon moulin*, che poi raccolse in volume, così come per altre testate giornalistiche dell'epoca, nelle quali poté dare alle stampe per lo più racconti brevi o *feuilleton*; tale scelta, voluta o dettata da necessità contingenti oppure dalla moda del momento che indirizzava verso un mezzo di divulgazione tipicamente borghese quale la stampa, accomuna certo in qualche modo i due artisti. Ora, anche il viaggio sia fisico che letterario, dal paese natio a Parigi, come si evince, può considerarsi un ulteriore denominatore comune tra i due scrittori: benché la presenza di Sawa nella capitale coincise con quella dell'autore francese solamente per gli ultimi anni, non sono stati riscontrati riferimenti al fatto che essi si frequentassero. Va ricordato, a tale proposito, che il periodo di soggiorno parigino di Alejandro Sawa va dal 1890 al 1896, anno in cui, a seguito della morte di Paul Verlaine, fece ritorno in Spagna. Daudet moriva l'anno seguente.

Alphonse Daudet

È comunque certo che lo spagnolo avesse dimestichezza con le opere di Daudet e chissà forse vi aveva colto quella falsa riga di naturalismo, egida sotto la quale l'autore francese veniva etichettato. In effetti, il suo collega transalpino non era considerato un naturalista *puro*: nel suo stile la critica del tempo riscontra elementi di humour e di pura fantasia, che lo legano ancora alla comunque presente tradizione romantica. Per sviluppare un punto di vista originale, il narratore francese, si basava sulla fabula e sul racconto, sulla tradizione biblica e greco-latina, sulla medicina e altre scienze, su fatti storici così come su note giornalistiche. Tutti questi elementi, tipicamente adatti a uno stile *scientifico* di scrittura, venivano filtrati attraverso ironia e immaginazione per farli propri e trasformarli in un'opera originale, che in qualche modo potesse riflettere le esigenze interiori, la *sua* visione del mondo. Basti pensare, ad esempio, a *La chèvre de M. Séguin*, racconto tratto da *Lettres de mon moulin* [Daudet 1879b;17-22][2] dove la visione soggettiva giunge al lettore attraverso l'animale protagonista.

Ma la visione del mondo naturalista non prediligeva l'oggettività rispetto alla soggettività dell'autore? Come afferma Mazzoni [cfr. 1973;54], il Naturalismo francese si proponeva l'indagine fredda e spassionata della realtà osservata con rigorosa obiettività: un'analisi e una rappresentazione estranee ai sentimenti dell'autore. L'opera narrativa (giacché narrativa-romanzo-racconto sembra il genere più rispondente alle esigenze d'obiettività e il più idoneo a vanificare gli slanci passionali dello scrittore) avrebbe dovuto presentarsi come pura documentazione di fatti, caratteri, ambienti e situazioni, al di là dei principi morali, del mondo intellettuale dell'autore e fuori da ogni personale re-interpretazione.

Anche le critiche dell'epoca sulla produzione di Sawa sottolineavano come la scrittura naturalista dell'andaluso non fosse propriamente pura o non seguisse alla lettera i canoni della scuola letteraria francese. Luis Paris in *Gente Nueva. Critica Inductiva* [Paris s.a.;10] sottolinea come *La mujer de todo el mundo* [Sawa 1885] fosse un'opera ancora lontana dal Naturalismo: "[…] Sawa en su primera época, es un pintor de la más pura escuela granadina. Pero por esta misma ductilidad de su carácter, por esta impresionabilidad casi femenina de su temperamento [...], y por efecto de la claridad de su inteligencia, fué a poco a poco transformándose en su interior, recogió, [...] las velas de su fantasía [...] concentrando su poderosa imaginación en otros campo y se sumergió en el estudio de otras literaturas". Prosegue poi nella critica di *Crimen Legal* affermando che al testo di Sawa mancava molto per poter considerare il suo un vero stile naturalista: "*Crimen legal,* que es un libro muy hermoso, por más de un concepto, sin embargo no es de la escuela inductiva; para ello le sobran muchas cosas y le faltan otras. [...] ha buscado un drama sombrío, [...] sobre un plantel de criatura deforme ha desarrollado la catástrofe, y no ha concentrado algo de luz, de claridad en el análisis, [...]; pero la misión del Naturalismo come escuela fundada en el método inductivo, exige copiar sólo lo que se ve, y no deducir, sino á condición de ser lógico en la experimentación, y en *Crimen legal* no hay mas lógica que la de la abyección" [*Ivi* 109-110]. Aggiunge ancora più avanti "ha forzado la nota lúgubre, que llamaba López el análisis de la deshonra humana sin recordar que en la humanidad no hay honra ni deshonra aisladas así, y colocadas simétricamente la una al lado de la otra, […]" [*Ibidem, 109*].

Proprio in riferimento alle parole di Luis París si vede qui necessario ricordare ciò che Sawa stesso scrisse nell'introduzione alla *Buscona* di López Bago [cfr. Lozano Marco 1983;341-360], testo dove in qualche modo incominciò a delinearsi la posizione intellettuale tanto rispetto al Naturalismo francese quanto al Realismo-romantico spagnolo e addirittura in rapporto proprio al Naturalismo definito radicale di Bago, nonostante la stima e l'amicizia che sempre gli dimostrò: "El documento humano no es lo feo, no es sólo lo feo; es también lo bello, lo hermoso. ¿A qué copiar siempre lo feo? ¿Es, por ventura, el fin del arte la negación? ¡Ah! ¡En Francia se equivocan, como se equivocan en España! La realidad no es lo feo. Es lo feo y lo bonito combinados. A veces lo bonito sólo. [...]. El dilema, lo positivo, lo negativo, la tesis y la antítesis, el anverso y el reverso. Este es el arte. Ni el color blanco, ni el color negro sólo. El blanco y el negro combinados hasta la hermosura absoluta."[3].

In tempi assai più recenti Phillips [1976;187], uno dei massimi studiosi e conoscitori dell'opera di Sawa, afferma che "Negar el naturalismo en Sawa sería negar lo obvio, pero hay también otra vertiente en sus novelas que no puede silenciarse: el romanticismo. […] Lo que importa en la obra de arte es la vida, no la etiquetas no los *ismos* colocados por fuera para caracterizar o clasificar. Tampoco debe olvidarse que el arte de Sawa evoluciona hacia una expresión cada vez más idealista con el transcurso de los años. En otra palabras, le resultan estrechos los moldes del naturalismo.".

Non vi è forse anche nella scelta di Daudet un'intenzione, chissà inconscia o meglio non totalmente razionalizzata di superare le barriere tra arte e vita? Tra i suoi libri più famosi va ricordato *Tartarin de Tarascon* [Daudet 1872] solitamente catalogato come esempio di letteratura infantile; non si è tra i primi a chiedersi fino a

che punto sia questo un testo esclusivamente destinato ai ragazzi o non si tratti, invece, d'un tentativo di esprimere il punto di vista dell'autore attraverso un'opera letteraria, in un periodo dove il soggettivismo, gli elementi romantici e di fantasia venivano posti al bando e quantomeno considerati inutili orpelli per lo sviluppo così della società come della scrittura artistica. In quest'opera Daudet consegna una visione umoristica delle fantastiche avventure di Tartarino, personaggio in cui far convivere sia lo spirito del Quijote che quello di Sancho Panza: posta in contrapposizione agli effetti della realtà, la sete di avventura, alimentata dalla letteratura romantica, sembra poter prescindere dalla logica della novella. Il contrasto tra ciò che il protagonista vuole vedere e ciò che realmente vede è drammatico, tale come la dicotomia insanabile fra reale e immaginario. È la parodia di un uomo imbrigliato tra la modernità e il provincialismo che può vivere –un po' come *Don Quijote*– le sue avventure epiche solo a livello di conversazione.

Le precedenti congetture non vogliono porsi quali verità assolute e nemmeno provare senza ombra di dubbio che una parte delle intenzioni di Daudet potessero esser state fraintese, ma si propongono piuttosto di far sorgere qualche interrogativo nel lettore e spiegare, questo sì, come mai questi e non altro autore fu oggetto della scelta artistica di Sawa.

Perché Daudet e che interesse dunque poteva suscitare in Spagna? Si rende necessario sottolineare come in realtà il Naturalismo basato sul puro determinismo in voga in Francia non ebbe mai un'accoglienza trionfale aldilà dei Pirenei; dovuto senz'altro a circostanze storico-sociali e temperamentali che differenziavano la realtà francese da quella spagnola, non può immaginarsi l'utilizzo di un lascito sì pesante a piè pari; una letteratura così *cruda* non avrebbe potuto attecchire sul terreno letterario iberico senza che vi si apportassero le dovute e scontate modifiche, in modo da renderla più consona. Si concorda con Pattison [1965;18] quando egli ricorda che il Naturalismo "… no ganó mucho terreno en España en los primeros años, es decir, antes de 1880. Habrá que esperar hasta este año para encontrar traducciones españolas de las novelas naturalista francesas".

L'Assommoir di Zola e la parola Naturalismo non furono noti in Spagna prima del 1879 [cfr. Pattison 1965;16-8]; si iniziò in effetti a parlare di tale corrente quando essa si era ormai avviata a dissoluzione in Francia. Precisa a tale proposito la tesi di Raquel Asún, la quale afferma [1988;77] "Creo que no es posible, con rigor, hablar de la presencia de autores realistas y naturalistas hasta que no esté hecho el vaciado sistemático de la prensa. Zola, Turguenieff, Daudet, [...] Tolstoj, por citar sólo unos nombres, fueron conocidos antes en periódicos que en los libros". In effetti in Francia, Inghilterra e Germania, gli anni del dibattito naturalista vanno dal 1844 al 1857; la discussione coincide con le speranze e subito dopo con la disillusione provocata dalla mancata rivoluzione del 1848. In Spagna un tale disinganno si ebbe negli anni '60, fatto che può in qualche modo spiegare il ritardo dell'arrivo del realismo-naturalismo. Così "Clarín elogia a Zola cuando el entusiasmo por el naturalismo está empezando a menguar en Francia, y coincide con el espíritu neorromántico" [v. Ciplijauskaité 1988;92]. È quindi più semplice parlare in Spagna di realismo romantico, più che di Naturalismo vero e proprio: anche tra i suoi massimi difensori vennero sempre messi in discussione alcuni dei principi essenziali, "lo cual explica que se haya llegado a poner en entredicho la existencia de un naturalismo español" [Caudet 1988;58]. Nel passo citato dell'articolo di Francisco Caudet si afferma che solo verso il 1887 si incominciò a intravedere la possibilità di un'alternativa al naturalismo francese, che lo potesse conciliare con la tradizione narrativa spagnola. Per la Pardo Bazán poi, a specifici fatti sociali e storici bisognava far corrispondere una determinata produzione culturale, seguendo l'esempio russo, e quindi creare una novella autenticamente nazionale, inserendo elementi di taglio spirituale all'interno del naturalismo.

Vi è d'altra parte da tenere presente quanto familiare fosse in Spagna la letteratura francese e soprattutto il periodo romantico. Questa vicinanza estetica, come riportato in uno studio di Thion-Soriano [1996], venne

denigrata da Ernesto Bark, fautore del naturalismo più radicale; "[...] debido a su primeras convicciones pangermanistas [...] denigra el romanticismo francés que tanta influencia tenía en España. El éxito de las novelas diseccionadas en los folletines y los melodramas románticos, demuestra hasta qué punto la opinión pública española es inmadura, ignorante y superficial. No obstante, reconoce la labor de los escritores políticamente activos, como Georges Sand, quien acercó los cauces de la novela a la sociedad. [...] El bohemio revolucionario es como el escritor romántico, un hombre combativo…[...] Esta admiración que Bark y sus correligionarios del naturalismo radical sentían por el romanticismo fue compartida por la mayoría de los republicanos finiseculares. La incorporación de los valores y símbolos románticos popularmente conocidos eran de gran utilidad en su acercamiento a las masas populares ya que daban sentido a sus posiciones".

A parte tutte le considerazione sul Naturalismo vero o presunto tale di Alejandro Sawa, è da notare che tra i grandi autori francesi di metà Ottocento come Zola o Balzac, Daudet fu uno di quelli più tradotti. Molti dei suoi racconti vennero pubblicati su numerose riviste spagnole dell'epoca[4]. López Bago – proprio lui! - nel 1879 aveva tradotto *Sapho* [Bago 1897], edizione ripubblicata più volte negli anni seguenti e nel 1906 adattata alle scene da Miguel Sawa, fratello di Alejandro [v. Sawa-Pérez 1906];[5] nel 1880 Joaquín Escudero traduce *Les rois en exil* la cui versione drammaturgica fu, come già ricordato, realizzata da Alejandro Sawa nel 1899.

Jack come annotò Daudet in *Trente ans de Paris* [Daudet 1888], è un opera basata sulla storia vera di un ragazzo da lui conosciuto: "J'ai devant moi, sur la table où j'écris ceci, une photographie de Nadar, le portrait d'un garçon de dix-huit à vingt ans [...]. C'est Raoul D…, le Jack de mon livre." [*Ibidem*; 256]. A quanto ancora riferisce anche tutti gli altri personaggi dell'opera in qualche modo vennero tratti dalla vita reale. "Les ratés et leur milieu m'ont coûté beaucoup moins de peine e de recherches. Je n'ai que regarder derrière moi, dans mes vingt-cinq ans de Paris. Le pontifiant D'Argenton existe tel que je l'ai montré [...]. Labassindre se montre à dix exemplaires dans un café bien connu du boulevard, pendant l'été. [...] Hirsch est un type plus particulier… Monroval [...] il a collaboré à la Revue Coloniale. Il habitait, quand je l'ai connu, un petit maison à jardin aux Batignolles." [*Ibidem*; 278].

Questa propensione fa sicuramente parte della tecnica naturalista del periodo: l'attenta ed esatta osservazione della realtà. Ciò nonostante Daudet nello stesso testo affermò: "Voilà ce que l'existence m'a fourni. Longtemps je ne vis dans cette histoire qu'une de ces mille tristesses extérieures qui traversent nos propres tristesses. [...]; l'étude humaine se perdait dans mon émotion personnelle. [...] En comparant l'histoire de Raoul et le roman de Jack, il est aisé de démêler le vrai et ce qui est d'invention, ou du moins –car j'invente peu– ce qui m'est venu d'ailleurs." [*Ibidem*; 270-1].

L'autore francese riconosce che *Jack* è il libro più lungo da lui scritto e quello che gli era costato maggior fatica e conclude dicendo: "Eh oui! Livre cruel, livre amer, livre lugubre. Mais qu'est-il auprès de *l'existence* vraie que je viens de raconter?" [*Ibidem*; 285].

Quest'ultima frase, espressione del dubbio o ancor meglio trasposizione della fusione dei confini tra *vita* e *letteratura*, e viceversa, non può che far pensare al Sawa più propriamente *vitalista*, autore del prologo della *Buscona*, di *Declaración de un vencido* e soprattutto di *Iluminaciones en la sombra*, dove a dispetto di tutto il mondo letterario contemporaneo riuscì –da innovatore qual era– a chiudere il cerchio: cerchio inteso come circonferenza, la quale per definizione matematica non ha né inizio né fine, e diviene nella prospettiva sawiana una riproduzione infinita della vita e dell'arte fuse e confuse una nell'altra.

La situazione culturale spagnola, creando una favorevole aspettativa di fondo, in qualche modo aveva agevolato la scelta di questo autore e non di altri da parte di Alejandro; così anche il vederne riflesse alcune scelte tematiche e stilistiche personali; nel prosieguo dell'analisi risulterà, tuttavia, altrettanto evidente quanto

anche l'aspetto puramente materiale potesse aver inciso su quell'elezione.

È stato già citato come Sawa avesse rappresentato a teatro l'adattamento di *Les rois en exil* dal francese, e non con poco successo di pubblico e critica.[6] A tale proposito ricordiamo per la sua particolarità, fra le tante recensioni apparse in riferimento a questo avvenimento culturale, l'articolo pubblicato su *Vida Nueva* nel 1899, dove l'ignoto autore, riporta un estratto di quanto Alphonse Daudet racconta circa la composizione intima del libro e della scelta "de personajes españoles para retratar sus famosos reyes desterrados". Tale commento a firma di Daudet venne pubblicato proprio a seguito della rappresentazione teatrale de *Los reyes en el destierro* di Sawa. Sorge qui più di un dubbio sul fatto che l'autore transalpino si fosse premurato di inviare personalmente tale nota ad un quotidiano spagnolo per *congratularsi* del successo di Sawa, e che quindi fosse venuto in qualche modo a sapere di tale adattamento, soprattutto perché all'epoca della messa in scena Daudet era già morto da due anni! Per chiarire alcune motivazioni di fondo, stavolta di semplice carattere economico, bisogna ricorrere a quanto riportato da Phillips [1976;105] che riferendosi a una lettera inedita di Gómez Carillo in suo possesso, lascia dedurre come Sawa chiese all'amico spagnolo, ancora residente a Parigi, di cercare per lui l'adattamento che era stato fatto nella capitale francese di *Les rois en exil,* pare ad opera di un certo Paul Delair,[7] dato confermato da Daudet:

> Cependant plusieurs auteurs dramatiques désiraient tirer une comédie de mon oeuvre. J'hésitais à les laisser faire, quand un Italien écrivit le drame sans me consulter pour un théâtre de Rome. Cette tentative me décida. A qui donner la pièce pourtant? Gondinet était tenté, mais la politique lui faisait peur. Coquelin, à qui j'en parlai, me dit qu'il avait quelqu'un; si je voulais lui confier la chose, on m'apprendrait plus tard le nom de mon collaborateur. J'aime beaucoup Coquelin. J'ai confiance en lui, je le laissai faire. Il me lisait la pièce acte par acte, à mesure qu'ils étaient bâtis; je trouvais l'œuvre éloquente, d'une prose large, spirituelle, bien dialoguée. Dès le milieu du premier acte, deux mots dans la bouche d'Elysée Méraut, qui dit que Hezeta l'avait «achevé d'imprimer», me mirent sur la piste de l'auteur. -- «C'est quelqu'un de chez Lemerre.» On sait en effet que le libraire du passage Choiseul signe le nom des imprimeurs à la fin des beaux poèmes qu'il publie. C'est ainsi que je découvris mon collaborateur Paul Delair, écrivain de grand talent, un peu confus parfois, mais avec des éclairs et de la grandeur, un poète [Daudet 1889;127-8].

Dalla lettera di Carrillo emergono chiaramente due dati che permettono comprendere quale altro interesse poteva avere Sawa rispetto alla citata opera. Dopo aver commentato quanto inutile e infruttuosa fosse stata la ricerca Carrillo così rispose: "Tú no recuerdas que en París nadie sabe nada de Madrid, que allá todos los editores publican los libros franceses sin pedir autorización; que jamás han pagado *droits d'auteur* a los parisienses. Tu drama tendrá mucho éxito allá: aquí nadie sabrá que existe."

Questa è sicuramente la risposta più certa ad uno dei quesiti posti sul perché Daudet, anche nella scelta di *Jack-Calvario* per un secondo adattamento. Il fattore economico ebbe non poca importanza per Sawa: trovandosi egli in continue ristrettezze, non avrebbe mai potuto sostenere le spese per pagare diritti d'autore; e considerando la scarsa eco che la letteratura spagnola di quel periodo aveva nel resto d'Europa, quale miglior scelta se non quella di un letterato francese molto conosciuto ed apprezzato in Spagna per la sua opera narrativa? Ovviamente qui non si vuole svilire né il compito, né il lavorio intellettuale dello spagnolo e ridurre il tutto a una mera necessità venale, anche perché per l'adattamento di *Jack* non si può tecnicamente parlare di semplice trasposizione, ma non è da escludere che talora si celino motivazioni contingenti anche dietro scelte intellettuali di primo piano.

Chissà che rileggendo tutta l'opera di Sawa non si possa ritrovare nella sua scrittura un filo conduttore che ne spieghi il percorso stilistico-ideologico; che per ironia del destino parte dei testi non ancora venuti alla luce non fosse scritta in quell'altra lingua, da egli tanto amata, e che fra le righe di un vecchio libro o di un articolo egli non affermasse a riguardo de *Los reyes en el destierro* o di *Calvario* quanto segue: "Non pas l'étude historique telle qu'on la pratique généralement chez nous, la compilation morne, poudreuse, tatillonne, un de ces gros bouquins chers à l'Institut qu'il couronne chaque année sans les ouvrir et sur lesquels on pourrait écrire *usage externe*, comme sur les verres bleus de la pharmacopée: mais un livre d'histoire moderne, vivant, capiteux, d'une documentation terriblement brûlante et ardue, qu'il fallait arracher des entrailles mêmes de la vie, au lieu de le déterrer dans la poussière des archives" [Daudet 1889;112]. La visione che si deduce dalle frasi di Daudet appena citate la si può infatti trovare nell'ultimo Sawa, il più completo, consapevole del proprio ruolo, quello di *Iluminaciones en la sombra*:

> "Como no me he propuesto sino rectificar una falsa apreciación crítica y non escribir una biografía, que ésa la hallará quien a bien lo tenga en los diccionarios de Beschevelle o de Larousse, sino aunar algunos recuerdos, he omitido decir la

fecha de su nacimiento (…) y hasta el orden de publicación de sus tres obras principales ya citadas: *Emaux bressans*, *L'heure enchantée* y *A la bonne franquette*. La biografía de todos los hombres, hombres y hominicacos, es igual, monótona, desesperadamente igual en sus rasgos generales; nació en tal fecha y murió en tal otra.

Fue amado en tal sazón y desamado en estas o aquellas circunstancias; hizo un cuadro, un poema, o ayudó a colocar una andamio o a poner unos ladrillos sobre otros; en tal época se casó, tuvo hijos, viajó o dejó de hacerlo, etc., etc. Decir de un hombre muerto que tuvo ojos y las mismas entrañas que los demás hombres es no decir nada. Yo he querido dejar dicho de qué color eran los ojos interiores de Vicaire y cuáles el peso y la calidad de su corazón y su cerebro." [Sawa 1909;115-6]

Può essere a questo punto alquanto interessante disegnare l'itinerario di quest'opera dalla sua nascita in Francia alla sua evoluzione, metamorfosi ed infine trasposizione alla realtà spagnola, o meglio alla realtà letteraria sawiana.

Jack ha la sua origine in Francia nel 1876, come romanzo naturalista: si ricorda ancora con quale partecipazione e *sofferenza* l'autore francese parla della sua creazione. Lo stesso anno compare in Spagna una traduzione al castigliano di *Jack* ad opera della Biblioteca del Correo de Ultramar [Daudet 1876]. Nel 1881 la ritroviamo nel suo paese natio in veste di adattamento teatrale in 5 atti ad opera dello stesso Daudet [Daudet 1881]: verrà messa in scena a Parigi al Théâtre de l'Odéon e pubblicata successivamente nel 1882. Nel 1910 in Spagna appare come opera postuma di Sawa *Calvario*, *liberamente* tratto dall'opera di Daudet. Non è noto se lo spagnolo avesse letto la traduzione del romanzo in lingua originale, lingua che per altro parlava correntemente, o in castigliano, e nemmeno se fosse venuto in possesso dell'adattamento teatrale del transalpino. Tuttavia, dall'esame del testo drammaturgico di Daudet, e dal raffronto con quello narrativo, sembrerebbe che la scelta dell'andaluso fosse proprio caduta sul primo, per i motivi che verranno nel prosieguo analizzati.

Sigue

Note

[1] Venne messa in scena il 21 gennaio 1899 nel Teatro de la Comedia di Madrid con gran consenso di pubblico e critica. É da ricordare che a questa rappresentazione prese parte nel ruolo di attore Ramón del Valle Inclán, che non ebbe però a sua volta un gran successo personale in quella inconsueta veste.

[2] Si utilizza nel presente lavoro l'edizione integrale in italiano a cura di Elda Volterani [Daudet 1879b] .

[3] A tale proposito si rimanda all'articolo di Luigi Motta, «Il giornalismo vitalista di Alejandro Sawa», Artifara, n.1, marzo 2002, dove viene argomentato ampiamente il percorso poetico ed intellettuale dell'artista andaluso a partire dai suoi romanzi naturalisti fino a giungere alla pubblicazione di *Iluminaciones en la sombra*.

[4] Si presenta qui un elenco di brevi opere di narrativa e frammenti scritti da Alphonse Daudet apparsi su varie riviste spagnole dell'epoca. Verrà indicato per ogni gruppo di articoli pubblicati sulla stessa testata, prima il nome del giornale e poi il titolo dell'articolo: *La España Moderna*, «La última lección», 14 (1890), 213; «La defensa de Tarascón,, 15 (1890), 195; «El chiquillo espía», 16 (1890), 23; «Arthur», 17 (1890), 39; «El elixir del Padre Gaucher» 19 (1890), 61; «La arlesiana», 20 (1890),107; «El último libro», 23 (1890), 15; «Fragmento de una carta de mujer», 25 (1891), 200; «Costumbres de París», 26 (1891), 51; «El Papa ha muerto! », 28 (1891), 146; «La sopa de queso», 31 (1891), 82; «El secreto», 32 (1891), 127; «La muerte del Delfín», 33 (1891), 77; «El jardín de la calle de los Rosales», 34 (1891), 123; «La leyenda del hombre del cerebro de oro», 36, (1891), 129; «La partida de billar», 37 (1892), 92 ; «La Madres (recuerdos del sitio de París)», 38 (1892), 123; «El sitio de Berlín», 39 (1892), 114; «Las tres Misas rezadas», 40 (1892), 38; «Un condecorado en 15 de agosto», 41 (1892), 136; «El mal zuavo», 42 (1892), 131; «Las Emociones de un pedigón rojo», 46 (1892), 87; «El emperador ciego», 48 (1892), 62; «El cura de Cucuñán», 49 (1893),51; «Los dos mesones, 55 (1893), 114; «El Credo del amor, 56 (1893), 104; «La Cabra del Señor Seguin», 57 (1893),107; "Las estrellas», 58 (1893), 33; «La Cartera de Bixión», 59 (1893), 43; «Las Aventuras de una mariposa y de una cochinilla», 60 (1893), 131; *La Caricatura*: «Cuentos franceses. Un matrimonio de cantantes», 40 (1893), 3; «Fragmentos de una carta de mujer», 43 (1893), 3; «La viuda de un gran hombre», 45 (1893), 6; *Germinal:* «Cuentos de todo el mundo: El cabecilla», 6 (1897, 7; «Tourgueneff», 20 (1897), 1; «Fragmentos de la novela *Safo*», 34 (1897), 9; *Vida Nueva*: «Cristian de Iliria, Carlos VII y Doña Isabel», 34 (1899), s.p.; «El cabecilla», 59 (1899), s.p.; *La Vida Galante*: «Cuentos ajenos», 7 (1898), 81; «La viuda de un gran hombre», 10 (1899, 116; «Fragmento de una carta de mujer », 277 (1904), 277.

[5] Si parla del successo di *Safo* in Spagna nell'articolo di Jean-François Botrel [1988].

[6] Si citano qui di seguito le recensioni apparse sulla stampa in riferimento alla prima di *Los Reyes en el destierro*. Dicenta, Joaquín «Para Sawa», *El Liberal*, n. 7051, anno XXI, 22 gennaio 1899, p.1; Gonzales Aurioles, Norberto «Teatro dela Comedia. Los reyes en el destierro», *El Correo*, n. 6837, anno 1899, 22 gennaio 1899, p.2; L. .«Estreno en la Comedia. Los Reyes en el destierro», *Heraldo de Madrid*, 22 gennaio 1899; Blasco, R. «Comedia. Los Reyes en el destierro», *La Correspondencia de España*, n. 14964, anno L, 22 gennaio 1899, p.2; Zeda, «Veladas teatrales. Teatro de la Comedia. Los Reyes en el destierro», *La Época,* 22 gennaio 1899; Miss-Teriosa, «Teatro de la Comedia. Los Reyes en el destierro», *El Día*, 22 gennaio 1899.

[7] Paul Delair, (1857-1912), è lo pseudonimo dell'avvocato Salomon Michel. Tra le sue opere ricordiamo, oltre all'adattamento per il teatro francese di *Les Rois en exil*, pièce en 5 actes, en 7 tableaux, tirée du roman d'Alphonse Daudet, Paris, Vaudeville, 1er décembre 1883**;** *Silhouettes du palais :* Edouard Allou, Me Edmond Rousse, Me Oscar Falateuf, Me Louis Philbert, Me Léon Cléry , Paris, E. Dentu, 1891; *Les Contes d'à présent. Avec une lettre-préface de Coquelin aîné sur la poésie dite en public et l'art de la dire. Nouvelle édition,* Paris, E. Fasquelle,1907. *Auguste Comte: sa vie, sa doctrine* / par Michel Salomon, 1903. - Silhouettes du palais, 1891; *La Mégère apprivoisée, comédie en 4 actes, en prose, d'après Shakespeare : "Taming of the shrew"***:** Paris, Billaudot; (Verneuil, impr. de E. Dierville)1948; *Testament poétique, poésies posthumes*, précédés d'une étude par M. Sully Prudhomme, Paris, P. Ollendorff, 1895, 280 p.**;** *Théâtre inédit***:** Paris, P. Ollendorff, 1899 ; *Garin, drame en 5 actes, en vers,* Paris, Théâtre-Français, 8 juin 1880, Paris, P. Ollendorff, 1880; *Les Nuits et les réveils*, Paris, A. Lemerre, 1870.

Historia de una reina, *Madrid, El Cuento Semanal, 1907, ilustraciones de A. Lozano*

Nell'accennare a *Calvario* si è prima utilizzato il termine *liberamente*, a sottolineare le differenze di fondo riscontrabili mettendo a confronto l'opera originale francese con l'adattamento spagnolo. Immediato il chiedersi quale tipo di trasposizione venne fatta da Sawa; quale fu la sua lettura dell'opera e quanta attinenza vi si ritrova rispetto alla versione teatrale di *Jack* o addirittura nei confronti dell'originale testo narrativo

Le differenze più evidenti tra le due *pièce*, quelle che non possono comunque sfuggire, riguardano il titolo e il numero di atti, cinque nel caso del francese, tre per lo scrittore spagnolo. La diversità si evidenzia inoltre nella trama argomentativi dell'opera che rispetto all'originale transalpino presenta un intreccio rielaborato e puntualmente diversificato. Qui di seguito un sunto di Calvario con lo scopo di meglio analizzare le differenze esistenti tra i due contenuti in modo più approfondito.

La scena iniziale, del primo atto, si svolge in un grande salone illuminato a casa del poeta D'Argenton a Parigi, dove verrà rappresentata l'opera dello stesso intitolata *La Hija de Fausto*. Tra le figure principali si identificano oltre a D'Argenton, Ida de Barancy, sua compagna e madre di Jack, gli amici Hirsch e Labassindre e i vari invitati accorsi per l'occasione. Si tratta di una massa di persone appartenenti al rango dei falliti, degli approfittatori; falsi intellettuali che si aggirano intorno a figure come quella di D'Argenton, poeta mancato che si atteggia a grande artista, ma che per convenienza si fa mantenere da una donna. Ida de Barancy, il cui cognome pare inventato, ha dubbie origini; a sua volta era stata mantenuta da un uomo agiato che le aveva lasciato una buona eredità, con un figlio, che si presume illegittimo, di nome Jack. Quest'ultimo, trascurato dalla genitrice, ha passato la sua infanzia in un collegio, dove la madre aveva avuto modo di conoscere l'attuale compagno. All'inizio dell'opera, infatti, il protagonista non appare; al contrario si vocifera addirittura, che, dopo essersi arruolato in marina, la nave dove era imbarcato fosse naufragata e il povero ragazzo addirittura deceduto. Hirsch amico di famiglia incaricato da Ida di raccogliere notizie sulla vicenda accenna a D'Argenton della possibile morte del ragazzo. Il poeta pare tutt'altro che preoccupato della sorte di Jack, ma assai più della riuscita della serata durante la quale intende consacrare il proprio trionfo; si raccomanda, anzi, di non far trapelare alcuna notizia a Ida per non turbare l'atmosfera. Ciò nonostante l'umore della donna non sembra dei migliori e più volte ella ne parla a D'Argenton che con tono di evidente fastidio cerca di sviare il discorso.

Nel frattempo giungono gli ultimi ospiti, chiamati lì non tanto dall'importanza dell'avvenimento culturale, ma piuttosto dalla prospettiva di un banchetto gratuito e dalla notizia della presenza di uno stimato critico letterario: Landouzie. Quest'ultimo, si scoprirà in seguito, è stato quasi supplicato di presenziare alla serata, che ai suoi occhi risulterà un fallimento e dalla quale letteralmente fuggirà via. Si può notare la falsità e l'apparenza di questo mondo dalle parole che gli ospiti ma anche gli stessi *amici* di D'Argenton si scambiano.

HIRSCH: *(Haciendo grandes gestos de admiración)*. ¡Admirable, admirable![8] *(Coge dos*

vasos del buffet, llénalos de vino y ofrece uno á Labassindre.) ¡A tu salud, y porque nos veamos pronto en otra!

LABASSINDRE: *(Choca su vaso alegremente, con el de Hirsch, y se pone a bailotear al compás de un aire popular cualquiera.)*

HIRSCH: *(Con un gesto cómicamente imperativo)*.–¡Silencio, Orfeo!

LABASSINDRE: *(Con admiración y refiriéndose á los esplendores de la sala)*.– ¡Pero esto es colosal, archisuntuoso, despampanante; ya se ve que tiene dinero de veras nuestro gran poeta y anfitrión!

HIRSCH: Parece que si...

LABASSINDRE: *(Con malicia, y haciendo un gesto con los dedos, como de contar moneda)*. Pero ... ¿Dinero suyo... ó de ella?

HIRSCH: *(Con aire de gran soñador ofendido)*. –¿Por quién me has tomado? ¿Tú te crees que yo sería capaz de poner los pies en esta casa si todo lo que ves aquí no fuese de la absoluta propiedad del amigo D'Argenton?

LABASSINDRE: ¡Qué diablo! Tú recordaras que D'Argenton, cuando le conocimos en el colegio Monroval, no nadaba en la opulencia ni mucho menos. Además, á mí me han dicho que se había hecho rico *(Guiñando los ojos maliciosamente)* por alianza...

HIRSCH: Pues yo he oído hablar de cierta herencia...

LABASSINDRE: ¡Ah, tanto mejor! No sabes qué peso me has quitado de encima. *(Bebe una nueva copa, y se cree en la obligación de añadir.)* Porque eso de beber y comer á costa de las señoras... *(Y después.)* Pero, de todos modos, ¡qué suerte la de algunos hombres! ¿Quién hubiera dicho que Amaury D'Argenton?... ¡Mira que haber tenido una herencia, ó lo que sea, y por añadidura poseer una mujer como la que con él comparte esta espléndida casa!

Il primo atto si chiude con l'entrata in scena, inaspettata e imprevista per D'Argenton, di Jack, che uscito dall'ospedale dove era ricoverato, e non del tutto guarito, è in cerca della madre. Dalle battute che si scambiano quest'ultimo ed il padrone di casa si denota un astio atavico e insanabile. Proprio mentre D'Argenton cerca in qualche modo di liberarsi della sgradita presenza entra Ida che si riunisce al figlio in un abbraccio disperato e liberatorio.

L'atto si chiude qui per poi riaprirsi sempre a Parigi, a casa di Jack. Un piccolo appartamento, povero, ma ben tenuto e illuminato. Egli vive qui con Catalina, la domestica che lo ha seguito per poterlo accudire e che lo considera alla stregua d'un figlio. Sta macinando del caffè quando entra in scena il D. Rivals, medico curante e futuro suocero di Jack, recatosi a fare visita al ragazzo perché cagionevole di salute. Jack sfortunatamente non è in casa perché recatosi a Lione al capezzale della madre che con un telegramma lo pregava di raggiungerla perché in difficoltà. Catalina è preoccupata, da un lato vorrebbe la felicità del ragazzo che non sogna altro di ricongiungersi con la madre, ma dall'altro la vede come una minaccia per sé stessa e per i sentimenti che nutre verso il giovane. Purtroppo il presentimento della domestica risulta corretto: Jack rientra con la madre che annuncia di aver litigato e rotto definitivamente la relazione con D'Argenton e di voler rimanere accanto al figlio in quella povera casa di operai. Durante una loro temporanea assenza Catalina riceve la visita di Hirsch con una lettera da parte di D'Argenton indirizzata a Ida. La domestica rifiuta di consegnargliela e caccia Hirsch dall'abitazione, ma purtroppo Ida al rientro incontra l'uomo, che coglie l'occasione per portare a termine la sua ambasciata. Ida nonostante i buoni propositi dimostra di essere ancora succube e innamorata di D'Argenton e sorda alle suppliche di Catalina legge la lettera senza farne parola col figlio. Dopo il pranzo entra in scena D'Argenton che, sicuro di trovarla sola in casa, bussa alla porta dell'appartamento e si scontra con Jack; il secondo atto si chiude con la colluttazione tra i due uomini, con Ida chiusa a chiave dal figlio nella propria camera.

L'atto terzo si apre nella casa di campagna del D. Rivals, dove si ritrovano Catalina e Cecilia, promessa di Jack. Quest'ultimo è molto malato; dopo il nuovo abbandono della madre le sue condizioni di salute, già cagionevoli, sono ulteriormente peggiorate. Il ragazzo quasi delirante e in punto di morte, ha un solo desiderio, rivedere la madre che non aveva voluto più incontrarlo pensando che la sua malattia non fosse altro che una

pietosa bugia.

Catalina racconta come avesse miseramente fallito la sua ambasciata a Ida, pur riuscendo a esprimerle ogni rancore possibile riguardo al suo misero e abominevole comportamento, e aggiunge che solo a causa di D'Argenton non è stata da lei seguita.

Sia la domestica che Cecilia si vedono costrette a mentire nuovamente a Jack, che sollevato all'idea di rivedere la madre recupera le poche forze rimastegli. Per un attimo sembra rivivere, ma nel volgere di poche ore le sue speranze svaniscono e prende a poco a poco coscienza della realtà: riconosce i torti della genitrice e comprende l'amore di Cecilia che lo ricambia profondamente. Vede in Catalina e nel D. Rivals i suoi affetti, la sua vera famiglia. L'atto si chiude con la morte del protagonista e il tardivo arrivo della madre che lo trova in fin di vita. Il D. Rivals la accusa di omicidio e Catalina si chiede quale possa essere la punizione adeguata per una siffatta madre: la risposta va da sé con l'entrata in scena di D'Argenton, vestito di nero.

Atto III – scena VI

RIVALS: (*Con tono de frío rencor*) -¡Usted es quien lo ha matado, señora!...
CATALINA: ¡Ángel mío! ¡Ya ha dejado de sufrir. (*Con fervorosa indignación.*) ¿Pero es que Dios no tendrá un castigo para las madres así?
RIVALS: (*Señalando á D'Argenton, que en aquel momento entra en escena, completamente vestido de negro, el abrigo al brazo, y se aproxima reverentemente al cadáver de Jack.*) –¡Sí.. si! ... ¡Hay uno!... ¡Hay uno!... (*Y mostrando con energía á D'Argenton, dice.*) ¡¡Ese!!

Prima di entrare nel vivo dell'analisi si può già affermare come la fonte di Sawa, il suo punto di riferimento iniziale, non fosse l'opera narrativa, bensì quella teatrale per le notevoli similitudini nella struttura di base, almeno nei punti chiave della trama e nella successione dei fatti, anche se nel testo dello spagnolo si nota una certa *manipolazione* e rielaborazione degli stessi, nonché una maggiore cura nella stesura delle didascalie.

I cinque atti di *Jack*, versione francese, vengono ridotti a tre in *Calvario*. L'andaluso esclude completamente, o quasi, dalla sua stesura il primo e il terzo atto della *pièce* originale. Si notino inoltre le variazioni di trascrittura di alcuni nomi dei personaggi: Dargenton diviene nella versione spagnola D'Argenton, Mornoval, per ovvie ragioni fonetiche, Monroval, Hir si trasforma in Hirsch. La domestica passa da Charlotte a La mère Archambaut in *Jack*, adattamento francese, a Catalina (Carlota nella traduzione castigliana) in *Calvario*.

Il primo atto di Daudet è allestito a Etiolles — che diviene Etioles in Sawa —, nella residenza di campagna dei Dargenton, mentre Sawa sceglie Parigi per l'ambientazione iniziale. In entrambi i casi nella didascalia introduttiva si fa riferimento ai busti di Goëthe e D'Argenton esposti visibilmente all'interno della casa; è da notarsi la maggiore lunghezza e importanza data alla didascalia iniziale in *Calvario*, molto più simile a un commento narrativo che teatrale, la quale fa penetrare perfettamente il *lettore* nell'atmosfera della serata; dettaglio che, unito ad altri aspetti dell'opera, pur non cristallizzando in un codice omogeneo di rinnovamento del linguaggio teatrale –nello stesso modo in cui si può osservare nel *teatro de ideas* di Galdós o nelle proposte più decisamente avanguardiste di Unamuno e, soprattutto, di Valle- sí possiamo affermare che almeno anticipa alcune delle tecniche di rottura che evocano già i presupposti esteticisti che più avanti verranno a incorporarsi in maniera densa e articolata. E così Sawa inserisce in quest'opera degli elementi più confacenti a un pubblico di lettori, piuttosto che a una platea, e quindi cura in modo particolare le didascalie, con l'utilizzo di tecniche letterarie, simboliche e impressionistiche (queste ultime nonostante l'ossessione sawiana di evidenziare e di rendere sempre espliciti i propri giudizi), infrangendo volutamente i confini tra generi e risorse retoriche ed espressive. Proprio in riferimento alle didascalie si vuole fare qui una breve digressione per richiamare alcune differenze tra genere narrativo e drammaturgia senza voler entrare troppo nel merito e nell'aspetto tecnico del discorso, ma cercando di evidenziare la differenza tra l'uso che ne fece lo scrittore spagnolo rispetto al francese.

Ciò che esce dalle mani di un autore di narrativa è un prodotto finito, al cui interno troviamo descrizioni e dialoghi, scritti sempre al meglio dal punto di vista letterario. Se esiste un'evidente simmetria tra i dialoghi del testo narrativo e teatrale, la stessa cosa accade tra descrizioni e didascalie. La didascalia non ha, o meglio non dovrebbe avere, qualità letterarie; è concisa ed è principalmente un'istruzione destinata ai tecnici perché possano attuare una messa in scena corretta; a differenza della descrizione, nello spettacolo sparisce. L'intervento dell'autore, possibile in un testo narrativo a livello di riflessione o commento esterno all'intreccio e adoperato per suggerire al lettore una corretta interpretazione, non è altresì realizzabile all'interno della struttura drammaturgica. Ovviamente Sawa anticipa già la tecnica poi approfondita e ridimensionata da Valle, elevando a categoria stilistica un aspetto meramente funzionale. La guida per lo scenografo non è più un manuale freddo d'indicazioni puntuali, bensì un tentativo di immergerlo nello spirito del testo, portando al livello trascendentale ciò che in principio e per tradizione apparteneva alla sfera più grigia e quotidiana dell'informazione oggettiva.

Non sarebbe eccessivo, quindi, vedere nelle soluzioni di Sawa un'elaborazione di tipo narrativo ed è interessante notare come in alcune occasioni egli utilizzi, anche inframmezzate alle stesse battute, delle *descrizioni* più estese e curate. Quelle originali di Daudet, lo si ribadisce, evidenziano la loro natura di mero strumento per agevolare la messa in scena dell'opera. Da tutto ciò si evince quanto differente fosse la motivazione di base della composizione da parte dei due letterati. Vi è l'intenzione da parte di Sawa di creare in qualche modo un prodotto artistico sì *effimero* per definizione e labile —poiché non sarà trasmesso direttamente nella rappresentazione—, ma al contempo duraturo e penetrante, quale solo un testo narrativo può essere. Valicare i confini tra i due generi, non può che venir letto come espediente per prendersi gioco dei canoni letterari stabiliti e, al tempo stesso, quale tentativo di apportare al mondo delle lettere un'innovativa e personale visione stilistica: è quindi stupefacente costatare che nel fare ciò egli stesse cercando di abbattere non solo il tempo e la distanza culturale che impediscono una rilettura-interpretazione lineare col passare degli anni, ricostruendo minuziosamente per il lettore il *proprio* sistema culturale, al fine di facilitarne l'usuale percorso mimetico, ma anche d'inserire la propria prospettiva nell'istanza rappresentativa. Impregnare di vita la scena, dare la propria impronta all'avvenimento che si dovrà svolgere nel suo sviluppo focalizzando i commenti nel piano dell'azione. Gli aspetti simbolico-romantici dell'originale vengono reinterpretati come narrazione, suggeriti dal dinamismo: "il buffet che aspetta", "il rumore sordo", l'abbondanza dei verbi di percezione, il paragone teatrale, l'atteggiamento attribuito ai personaggi, l'invito ad ascoltare rivolto agli spettatori, ecc. Si riportano qui di seguito le didascalie introduttive delle due *pièce* a titolo esemplificativo:

CALVARIO – Atto I – scena I

La escena es un salón brillantemente iluminado. Destácanse en lugar bien visible dos grandes estatuas, una del inmortal Goethe y otra del dueño de la casa, Amaury d'Argenton poeta endiosado, vizconde dudoso y ex profesor del Colegio Monroval.

Sendos retratos cubren las paredes, tapizadas con papeles chillones y ampulosos cortinajes de... peluche.

Un *buffet* lujoso, con abundantes viandas, golosinas, vinos y licores espera á los invitados de la gran fiesta, que al otro lado de las cortinas se prepara, á juzgar por el sordo rumor de las conversaciones múltiples que de aquella parte se percibe, como en un teatro antes de alzarse el telón.

Consolas doradas con candelabros ostentosos. Plantas de salón en amplias macetas. Una gran araña refulgente...

Hay lujo sin duda en el decorado, pero los espíritus perspicaces ven flotar en aquel ambiente el alma cursi y arrivista del fascinador de la infeliz Ida de Barancy y verdugo impío de Jack.

Son las diez de la noche. Paris. Los invitados siguen llegando. Saludos, sonrisas, rectificaciones, más ó menos á hurtadillas ante los espejos, en los vestidos, en los peinados... Todos siguen á los salones del foro.

Solamente quedan, próximos al *buffet*, en primer término, el músico Labassindre y el doctor Hirsch, los dos antiguos camaradas, que comen y beben en tren de emprender una prolija y sañuda murmuración del espectáculo y sus asistentes. Son dos hombres maduros ya y envidiosos que no han llegado y apenas logran dorar con una fácil ironía la inquietud que la lucha por la existencia pone en su espíritu.

La comedia empieza: oigámosles.

JACK – Atto I – scena I

Une propriété près du village d'Etiolles, sur la lisière de la forêt de Sénart. - Le théâtre représente une salle à manger de campagne, rustique, artistique, élégante, très ensoleillée. Bahut surchargé de vieilles faïences, cheminée monumentale, grand fauteuil Henri II; sur une colonne, le buste du maître de la maison, le poète Dargenton, le cou nu, les cheveux au vent, l'air inspiré, faisant pendant au buste de Goëthe. Au fond, une véranda laissant voir le jardin. Porte à droite et à gauche, escalier extérieur, en bois ouvré, menant aux étages supérieurs. – Au lever du rideau, la mère Archambaut met le couvert.

Altro esempio di questa peculiare tecnica è la *cronaca* dell'entrata in scena di Jack: in *Calvario* la didascalia descrittiva dell'aspetto e dello stato d'animo del protagonista è molto più ampia, mentre nell'opera di Daudet non vi è nessun riferimento similare. Il contrasto tra essenza ed esistenza risulta insanabile; ad un attento osservatore non sfugge il paragone possibile con la descrizione di Carlos in *Declaración de un vencido* [Sawa 1887]:

Atto I - scena X

D'ARGENTON: Ese hombre ha querido darse importancia conmigo. ¡Ya se arrepentirá! (*Va hacia uno de los espejos que adornan el salón y se alisa, con fatuidad, el pelo de su melena*)

(*Jack aparece por la puerta que se supone comunica con el exterior. Es un joven, casi un niño, de aspecto miserable, rostro muy pálido y curtido, harapiento y triste, con esa. expresión agresiva de los que han sufrido largo tiempo, en el cuerpo y en el alma, los rigores de la lucha por la existencia, en su forma más cruda, más epidérmica. Produce, el mísero, duelo y conmiseración; por ningún concepto, repugnancia. Su presencia en tan fastuoso salón, y ante el atildado poeta, hace un contraste vivísimo y emocionante)*

(*D'Argenton lo ve por el espejo y exclama estupefacto.)*

Nell'opera dello spagnolo il primo atto di *Jack* viene pressoché eliminato fatta eccezione per la conversazione tra Labassindre e Hirsch dove si narra l'incontro tra Ida e D'Argenton e in cui si fanno commenti maligni sulla fortuna acquisita dal comune amico.

Atto I - scena I

LABASSINDRE: *(Con admiración y refiriéndose á los esplendores de la sala).* —¡Pero esto es colosal, archisuntuoso, despampanante; ya se ve que tiene dinero de veras nuestro gran poeta y anfitrión!

HIRSCH: —Parece que si...

LABASSINDRE: *(Con malicia, y haciendo un gesto con los dedos, como de contar moneda).* —Pero ... ¿Dinero suyo... ó de ella?

HIRSCH: *(Con aire de gran soñador ofendido).* —¿Por quién me has tomado? ¿Tú te crees que yo sería capaz de poner los pies en esta casa si todo lo que ves aquí no fuese de la absoluta propiedad del amigo D'Argenton?

LABASSINDRE: —¡Qué diablo! Tú recordaras que D'Argenton, cuando le conocimos en el colegio Monroval, no nadaba en la opulencia ni mucho menos. Además, á mí me han dicho que se había hecho rico *(Guiñando los ojos maliciosamente)* por alianza...

HIRSCH: —Pues yo he oído hablar de cierta herencia...

[...]

LABASSINDRE; —¿Y cómo se llama esa señora, que no recuerdo cómo me has dicho?

HIRSCH: —Ida de Barancy.

LABASSINDRE; —¿Dónde diablos la habrá pescado?

HIRSCH: Probablemente en agua no muy clara...

LABASSINDRE: —¡Ya! *(Sentándose y montando una pierna sobre otra.)* ¡Entiendo!

HIRSCH: —No, al contrario, creo que no me has entendido, y para evitar equívocos, voy á explicarte la situación en dos palabras. Tenemos, por de pronto, á Ida de Barancy, mujer, ó señora, si lo prefieres, de costumbres algo... ¿cómo diría yo? algo irregulares ó ligeras, á elegir: esta casa, espléndidamente amueblada, como ves; un viejo anónimo, protector de la dama, naturalmente... y un hijo, Jack, ahijado de lord Pembrock, si hemos de dar crédito á lo que dice su madre...

LABASSINDRE: —¡Ah, el muchacho á quien yo coloqué en la fábrica por indicación tuya!...

HIRSCH: —Justamente... ¡Pero déjame seguir mi historia! Como el muchacho crecía, convirtiéndose en una rémora para la madre, ésta le hizo entrar de interno en la Pensión Monroval, aquella famosa Pensión que tantos recuerdos tiene para nosotros, y en la que D'Argenton, como sabes perfectamente, era profesor de Literatura, de Historia, de Filosofía, y qué sé yo de cuántas cosas más: de todas las que ignora, aunque él cree que las domina, porque se deja crecer el pelo unos cuantos centímetros más que nosotros y afecta ciertos aires de languidez, lo mismo en un entierro que en un bautizo...

Continua

Note

[8] Detto di passo, l'utilizzo del termine *¡Admirable!* riporta alla memoria una scena di convivio simile in *Luces de bohemia* dove lo stesso Valle-Inclán adopera il vocabolo per ridicolizzare il *personaggio* Rubén Darío e quello che pare fu un suo abituale intercalare.

Nel primo atto di Daudet, che come accennato si svolge in campagna e non a Parigi, Ida e Dargenton conoscono già sia il D. Rivals che Cecilia, in quanto vicini di casa. Qui il D. Rivals è il nonno di Cecilia e non il padre come viene presentato in *Calvario*. Vi è nell'opera del francese già una prima diatriba verbale tra il D. Rivals, Dargenton e Ida su come questi avessero trattato Jack, obbligandolo quasi a trovarsi un lavoro come operaio e non sostenendolo invece negli studi, come il ragazzo avrebbe meritato. Si fa cenno, come in *Calvario*, sul fatto che il giovane si fosse arruolato in marina. Daudet, oltre a presentare la divergenza d'opinione tra i protagonisti, ci informa tramite Ida che Dargenton aveva inviato la propria opera a la *Comédie Française*; tale antecedente in Sawa non viene affatto menzionato.

A questo proposito invece vi è una diversa interpretazione del riconoscimento degli artisti nella capitale francese. In Daudet, Dargenton afferma:

Atto I - scena IV

DARGENTON: (*débouchant les bouteilles*) Et vous voyez que je ne mens pas à ma devise. La solitude féconde, et la forêt à ma porte...La forêt, je ne serais jamais venu à bout de ma *Fille de Faust*.
LABASSINDRE: Alors, tu crois qu'à Paris?
DARGENTON: Non, Paris m'est contraire...Son bruit effare la pensée...
HIR: A Paris, pas moyen d'avoir du génie...Trop de fiacres (*Ida arrive avec deux chapeaux e deux blouses*)

In *Calvario* la versione invece è la seguente:

Atto I - scena II

MONROVAL: —Temía llegar con algún retraso...
D'ARGENTON: —En efecto, la representación comenzó hace un rato; pero ¿qué importa? Tengo verdadera ansia de hablar con usted que ha sido testigo de mis primeras tentativas en el proceloso mar de las letras... ¡Oh, esta noche doy, al fin, mi gran batalla! Todo mi porvenir se decide en ella. No se atrevió á representar mi obra ningún empresario de teatros. Ahora verán lo que han perdido. Quiero dar al acontecimiento literario un grandioso carácter de protesta, seguro de que ha de provocar en todos los centros artísticos una sensación enorme ...
MONROVAL: —¡Ni que decir tiene! Pero no sabía hasta anoche, que tuve el gusto de recibir su invitación para esta fiesta, que hubiese usted regresado del campo.
D'ARGENTON: —¡Oh! No encontraba allí ambiente. Muy bonito, muy lleno de inspiraciones y todo lo que se quiera, ¡oh, el campo!...; pero me sentía en él como desorientado... no sé... como un hombre constreñido á vivir en país extranjero. Sólo en París podemos los artistas hallar nuestro verdadero centro intelectual.

E non avrebbe potuto essere diversamente, considerando ciò che Parigi rappresentò nell'immaginario sawiano. Sempre in riferimento alla visione dell'arte da parte dei personaggi e quindi degli autori, Daudet e Sawa, si riporta la conversazione tra Monroval e Landouzie nella scena VIII atto I di *Calvario* e nella scena VII, atto II di *Jack*.

MONROVAL: *(Que sale de espaldas á la sala, aplaudiendo y gritando, lleno de entusiasmo.)* ¡Bravo, bravísimo, soberbio, genial! *(A Landouzie que se levanta para irse.)* ¡Qué imbecilidad! ¿Eh?
LANDOUZIE: —¡A quién se lo cuenta usted! ¡En mi vida he visto nada semejante!
MONROVAL: —¡Y qué público!
LANDOUZIE: —Es lo que más me ha llamado la atención esta noche. A mi alrededor he

oído citar en alta voz una porción de nombres de escritores estupendamente famosos y títulos de obras maestras, de los que yo, á decir verdad, no sabía una sola palabra.

MONROVAL: *(Bajando la voz).* — Es que estamos en el mundo de los fracasados. ¿No lo conocía usted quizá? París es el gran imán y concluye por ser el sufragio supremo de esos abortos de la gloria: este salón en que estamos es uno de los Centros oficiales de ese equívoco mundo intelectual. Solamente en sitios como éste se puede encontrar la serie completa. ¡Ah, los hay de todas clases! Fracasados activos, fracasados de la reserva, fracasados del arte, de la medicina, de las letras, de las ciencias, del periodismo... Muchas etiquetas de ideas, muchos títulos de obras futuras, y nada... ¡Nada! Pero en cuanto á pretensiones, ¡oh!, todos desconocidos, eso sí, pero todos ilustres, sin embargo.

LANDOUZIE: —¿Pero D'Argenton?...

MONROVAL: —¡Oh! Ese es el rey de los fracasados, porque como tiene dinero, da de comer á los demás. Toda esa gente que acaba usted de ver, pertenece al reino de D'Argenton: son sus súbditos. Por eso me causa asombro verle á usted, con toda su reputación, codeándose con ellos.

MORNOVAL: (*sortant à recoulons en battant des mains*) Bravo!… bravo!... superbe!... génial!... *(A Landouzie, qui se lève pour filer)* Quelle ineptie!... C'est Goëthe qui rirait, s'il voyait son Faust arrangé comme ça.

LANDOUZIE: Ah! Monsieur...à qui le dites-vous?... Je n'ai jamais rien entendu de pareil...

MORNOVAL: >Et quel public!...

LANDOUZIE: C'est ce qui m'a le plus frappé. On se montrait autour de moi des auteurs fameux que j'entendais nommer pour la première fois.. On citait des chefs-d'œuvre dont je ne sais pas même les titres...

MORNOVAL: C'est le monde des ratés... Connaissez pas?... mais Paris est la proie de ces avortons de la gloire, et ce salon est un de leurs rendez-vous officiels. Vous avez ici la série complète: ratés actifs, ratés honoraires, ratés de l'art, de la médicine, des lettres, de l'architecture!... Des étiquettes d'idées, de dos de volumes et riens dedans... Et des prétentions! Tous obscurs et pleins de génie...

LANDOUZIE: Et Dargenton?

MORNOVAL: Oh! Celui-là, c'est le prince de ratés, le raté chez qui l'on dîne, tous les ratés sont du royaume de Dargenton, et je suis étonné d'y rencontrer un homme tel que vous-même, cher maître...

Come non notare l'intervento ironico e rassegnato dell'autore di *Iluminaciones* nell'aver deliberatamente mutato nell'elenco soprastante *les ratés de l'architecture* con i *fracasados del periodismo*? Sempre a proposito della visione dell'arte, e se si vuole della direzione ideologico-letteraria dei due scrittori, va notato che l'andaluso inserisce all'interno del primo atto a proposito del tema una battuta del tutto inesistente nell'opera di Daudet, che delinea in qualche modo la sua diversa posizione estetica rispetto alla corrente predominante dell'epoca e la necessità di attualizzare il testo. Si tratta della scena IX del I atto:

D'ARGENTON: *(Entra, seguido de Hirsch, y pregunta á los invitados).* — Conque, señores, ¿qué les parece mi obra?

TODOS: *(A coro)* — ¡¡Estupenda!! ¡¡Colosal!!

D'ARGENTON: — Es lo mejor de mi alma y lo entrego á la voracidad de la muchedumbre...

SCHUBART: — ¡El romanticismo ha muerto esta noche!

DASPRÉS: — ¡Y el naturalismo también!

SCHUBART: — ¡Es una obra griega!

La battuta in questione è quella proferita da Dasprés: "*¡Y el naturalismo también!*". Tale espressione manca nell'opera di Daudet come si evince dal passo seguente:

Atto II – scena VIII

DARGENTON: (*rentrant suivi de Hir)* Eh bien! ça vous va, hein?

TOUS: Oh! oh!... je crois bien!

DARGENTON: C'est le meilleur de moi que je livre aux appétits de la foule.

SCHUBART: Le romantisme est mort!

DASPRÉS: Ça vaut les Grecs !...

Si può fin qui affermare che Sawa per il primo atto di *Calvario* abbia preso a prestito alcune battute del corrispondente atto iniziale di *Jack*, per rendere la trama lineare e comprensibile, rifacendosi per il resto quasi interamente al secondo atto originale. Entrambi, infatti, sono centrati sulla rappresentazione dell'opera teatrale di D'Argenton messa in scena nella sua casa di Parigi, in quanto ricusata dai teatri della capitale.

Il richiamo al rifiuto dell'opera del poeta viene fatto in entrambe le *pièce* anche se in Sawa è sottointeso mentre in Daudet è più esplicito.

Atto I – scena VIII

DARGENTON: (*lisant*) «Comédie Française. —1680.— Administration.— Monsieur, vous étés prié de faire reprendre votre manuscrit... chez le concierge du théâtre!...»
[…]
IDA: C'est une infamie!
[…]
DARGENTON: C'est le lutte! Eh bien, soit! Ils la veulent, ils l'auront... (*Il marche un peu, puis remonte.*) Ah! Il faut que l'art soit bien bas.
HIR: Tu le relèveras.
DARGENTON: Certes! demain ma pièce sera à l'Odéon. Je la porterai moi-même. Nous partons ce soir pour Paris.

L'atto III in *Jack* viene quasi del tutto eliminato dalla trasposizione di Sawa, salvo per la conversazione tra Ida e il figlio sul padre di questi. Ciò avviene in Daudet nel III atto, mentre in *Calvario* nel II, alla fine della scena X. Inoltre in *Jack* si annuncia che *La Fille de Faust* verrà rappresentata a Lione mentre in *Calvario* non se ne fa cenno; sembra quasi che Sawa non dia molto importanza a questo particolare; piuttosto tende a mettere l'accento sulle relazioni personali tra i protagonisti e soprattutto tra madre e figlio, i perni principali sui cui sviluppa la trama argomentativa:

JACK: —Oye, oye lo que te digo, mamá. Yo no quiero causarte ninguna pena pero á mi edad... ya comprenderás... no soy ya ningún niño, y es natural, no puedo continuar llamándome Jack á secas toda la vida. Y puesto que mi padre dices tú que vive, dime dónde está, dónde puedo ir á buscarlo para reclamarle el derecho de llevar legalmente su apellido.
IDA: *(Con viveza)* ¡Tu padre murió antes de poder hacer nada por ti en ese sentido!
JACK: —¡Muerto!
IDA: —Hace ya muchos años... y de un modo bien trágico.. en Chantilly... un accidente de caza...que el no, seguramente te hubiera reconocido y podrías hoy ostentar uno de los nombre más ilustres de Francia.
JACK: —¿Era militar, verdad?
IDA: —No, marino pero, en fin, viene á ser lo mismo.
JACK: *(Sombrío).* —¡Pero tú no me habías dicho que fuera marino! *(Y como asaltado por una penosa idea, pregunta.)* ¿Y cómo se llamaba mi padre?
IDA: —El barón de Boulac, teniente de navío.
JACK: *(Aparte, con fría desesperación).* —¡Otro nombre distinto del que me dió otras veces!...
IDA: *(Acercándose a su hijo).* —Vamos, Jack, no te atormentes con esas ideas.. sé razonable...
JACK: *(Con acento desgarrador).* —¡No se acuerda del nombre de mi padre! ¡Oh miseria!
IDA: —Vamos, Jack, no te exaltes de ese modo te estás haciendo daño y á mí también... Ya sabes... estoy fatigada... rendida... tantas emociones y luego esa horrible noche de viaje...
JACK: *(Haciendo un esfuerzo sobre si mismo).* —¡Tienes razón! ¡Pobrecita mía! ¡Si te acostaras un poco!...

La versione di Daudet è pressoché simile:

Atto III - scena VII

IDA: (*s'éloignant d'un pas.*) Ton père? Mais que veux-tu que je te dise? ... Ah! mon Dieu, c'est affreux...Voilà qu'il va chercher son père, maintenant.
JACK: Ecoute, je ne veux pas te le faire de peine, mais je ne suis plus un enfant! Il est bien naturel que je demande... Je peux pourtant pas m'appeler Jack toute la vie. Et si je me marie, ma femme s'appellerait donc «madame Jack»? Je t'en prie, dis-

moi ou est mon père, que j'aille le trouver, réclamer ce nom, qu'il ne doit, que tu m'as dit une fois quand je suis parti pour Indret, et que n'ai jamais oublié.
IDA: Ton père est mort, mon pauvre enfant.
JACK: Mort!
IDA: Il y a bien longtemps! et d'une façon bien malheureuse; une chute de cheval à Chantilly... Sans cela, il t'aurait reconnu, et tu porterais aujourd'hui un des plus grands noms de France.
JACK: Il était dans l'armée, n'est-ce-pas?
IDA: Non... dans la marine... Enfin, c'est la même chose...
JACK: Mais tu m'avais dit... Comment s'appellait-il donc, mon père?
IDA: Le baron de Bulac… lieutenant de vaisseau. (*Elle descend un peu.*)
JACK: (*a part*) C'est pas ce nom-là qu'elle m'avait dit.

Un'altra differenza notevole è data dallo sviluppo, in questo III atto, della vicenda amorosa tra Cecilia e Jack; Daudet mette in risalto i dubbi e le preoccupazioni del protagonista sulla propria origine e sul non sentirsi all'altezza di proseguire gli studi avviandosi alla carriera di medico: dovrà sostituire a Etiolles il D. Rivals, in quanto l'anziano nonno di Cecilia è prossimo al ritiro. Il dato interessante, mancante in *Calvario*, è che qui il nonno della promessa confida a Jack che anche la nipote è figlia di padre ignoto e che egli sarebbe stato molto felice di affidarla a un ragazzo come lui, una volta terminati gli studi, da Jack intrapresi mentre si trovava presso di loro per rimettersi dalla propria malattia.

Nell'atto II di Sawa viene riportata la parte su menzionata dell'atto III del francese e viene ripreso invece l'atto IV di quest'ultimo.

L'atto II di *Calvario* e il IV di *Jack* si aprono entrambi con una didascalia abbastanza ampia che descrive la casa di Parigi del figlio di Ida:

CALVARIO - Atto II

La guardilla de Jack. Su nota es la limpieza: una limpieza brillante de luz, de paz, de laboriosidad.

Una ventana al fondo sirve de marco á un trozo de cielo azul que cubre los tejados pizarrosos de París. Empaña su transparencia alguno de esos vapores que parecen posarse sobre las grandes urbes con un gesto de amenaza.

Muebles de pino, pobres, pero cuidados con esmero. Sobre una mesa como las de cocina y sobre una consola vieja que hay adosada al encalado muro, se ven libros, cuadernos y papeles de trabajo.

JACK Atto IV – scena I

Une chambre sous les toits. — Petite fenêtre laissant voir d'autres toits et des cheminées se découpant sur le ciel bleu; meubles en bois blanc, chaises de paille, le tout très simple, mais d'une rigoureuse propreté. Contre le mur, une petite table recouverte de papiers et de livres. Porte d'entrée au fond, s'ouvrant sur le palier; porte à droite, donnant dans une autre chambre.

Tre queste due didascalie si nota immediatamente la differenza nell'uso di specifici termini afferenti la luminosità nella descrizione di Sawa, assenti in Daudet. In entrambi si pone l'accento sulla decenza, la pulizia, l'idea di rettitudine e laboriosità, ma forse nello spagnolo viene ulteriormente evidenziata da espressioni quali *brillante de luz*, *cielo azul*. Anche in questo caso come affermato in precedenza, la didascalia assume un aspetto fondamentale nell'opera del sivigliano, quasi a volere qui delineare la sostanziale diversità di classi sociali, ma anche di vita e valori profondi.

Nell'opera del francese, nel IV atto, viene riportato lo scambio di battute tra Jack e Dargenton, in cui il primo accusa il suo interlocutore di scarso amore verso la madre, perché diversamente l'avrebbe già sposata. Questo riferimento ci riporta al finale del romanzo originale in francese, ma anche alla sua traduzione spagnola e all'opera teatrale dello stesso Daudet, dove, nella scena finale - peraltro diversa rispetto a quella dell'andaluso - Ida comunica a Jack che Dargenton ha finalmente deciso di sposarla, dando al figlio questa notizia come se fosse stata determinante per la vita del ragazzo e la loro felicità.

L'atto V di *Jack*, l'ultimo, è simile al terzo atto che conclude *Calvario*, anche se nel finale si è riscontrata una

differenza di base rispetto alla *pièce* francese e al romanzo originale; ciò pur non tralasciando di notare una certa qual similitudine nell'atto di accusa pronunciato da Rivals. Entrambe le opere sono ambientate in campagna presso i Rivals: Jack dopo l'abbandono della madre è molto malato, pressoché in fin di vita.

Le persone che lo amano tentano di condurre Ida al suo capezzale. La storia di Jack si conclude come un triste melodramma: il ragazzo sul punto di morte riesce finalmente a vedere la realtà dei fatti e la vera natura delle persone che lo circondano, anche della sua stessa genitrice. E' comunque troppo tardi per tutti: egli muore, e i presenti lanciano un grido d'accusa nei confronti della madre accorsa ormai inutilmente.

Atto III - scena VI

CATALINA: *(Gritando desde la puerta).* —¡Aquí la tiene usted, señorito! ¡Aquí está su mamá!... *(Empujando á Ida.)* Pero, vamos, señora; ¡dése usted prisa!

IDA: *(Arrojándose á los pies de su hijo y cogiéndole las manos).* — ¡Jack! ¡Mi pobre Jack! Pero ¿es verdad que estás enfermo? ¡Y yo que no quería creerlo! ¡Pero ya ves cómo, al fin, he venido á cuidar á mi niño querido! ¿Verdad?... Y ya verás, ya verás cómo de aquí en adelante vamos á ser felices para siempre. Yo vendré todos los días á verte hasta que te pongas bueno. ¿Quieres? ¿Verdad, hijo mío?... Pero ¿qué es lo que le pasa que no me respondes? *(Le mira con ansiedad, y después consulta con la mirada al doctor Rivals. Silencio é inmovilidad en todos. Da un grito de espanto.)* ¡¡Ah!! *(Retrocede horrorizada, y se deja caer de rodillas contra un diván, ocultándose la cara con las manos.)*

RIVALS: *(Con tono de frío rencor).* —¡Usted es quien lo ha matado, señora!...

CATALINA: ¡Ángel mío! ¡Ya ha dejado de sufrir! *(Con fervorosa indignación.)* ¿Pero es que Dios no tendrá un castigo para las madres así?

RIVALS: *(Señalando á D'Argenton, que en aquel momento entra en escena, completamente vestido de negro, el abrigo al brazo, y se aproxima reverentemente al cadáver de Jack.)* —¡Sí... si!... ¡Hay uno!... ¡Hay uno!... *(Y mostrando con energía á D'Argenton, dice.)* ¡¡Ese! !

L'atto finale della *pièce* di Daudet termina in un modo quasi identico:

Atto V - scena VI

LA MERE ARCHAMBAUT: (*sur le perron*) Pleure pas, m'ami... la v'là, ta maman, la v'là (*Poussant Ida*) Allez donc, voyons!....

IDA: Jack, mon chéri? C'est donc vrai que tu es malade?... Et moi qui ne le croyais pas... Je suis venue tout de même. J'avais une bonne nouvelle à t'apporter!... il est libre... il m'épouse!... Tu ne lui en veux plus, j'espère?... Nous allons être heureux, va! Nous viendrons vivre tous ensemble à Etiolles... Ça te fera-t-il plaisir, dis, mon chéri? Jack, réponds-moi donc? (*Elle lui prend la main, en interrogeant le docteur. —Silence et immobilité de tous.*) Ah!... (*Elle recule épouvantée, et va tomber à genoux à l'autre bout de la scène*).

RIVALS Madame, c'est vous qui l'avez tué.

LA MERE ARCHAMBAUT: Pauv'petit!... Mais, bon sang de Dieu! Il y a donc pas un châtiment pour des mères comme celles-là! (*On voit Dargenton passer sur le perron*).

RIVALS: Si, il y en a un!... (*Dargenton entre, tout en noir, le pardessus sur le bras, regarde Jack, se découvre, s'approche d'Ida et lui pose la main sur l'épaule. Rivals, désignant Dargenton.*) Le voilà, le châtiment.

Come accennato in precedenza, la scena finale delle due *pièce* è simile nell'intenzione accusatoria degli autori rispetto al comportamento degenere e innaturale della madre di Jack. Tale accento è, tuttavia, mancante nell'opera originale in francese e anche nella traduzione castigliana.

Nella versione originale francese [Daudet 1879;359] la battuta di Rivals è la seguente:

—Jack … c'est moi … Je suis là.

Pas un mouvement.

La mère eut un cri d'épouvante :

—Mort ?

—Non … dit le vieux Rivals d'une voix farouche ... non ... DÉLIVRÉ!

affermazione che ritroviamo nella versione castigliana:

—Jack ... Soy yo ... Heme aquí.

El no se movió

La madre lanzó un grito de terror.

—Muerto!

—No – dijo Rivals con tono feroz -, muerto no ... Está libre!

Il finale di entrambe le opere teatrali pone, come delineato, l'accento sulla colpevolezza della madre, accusata di essere l'artefice indiretta della morte del protagonista, evidenziando come il suo ignobile compagno, D'Argenton/Dargenton, sarebbe divenuto la sua esemplare punizione. Questa chiusura manca totalmente nella versione narrativa di Daudet.

Sigue

A mi respetable amigo
el eminente pensador dn.
Francisco Pi y Margall.
Homenaje de ad-
miración.
Alejandro Sawa
NOCHE

Dedica autografa a D. Francisco Pi y Margall su un esemplare del romanzo Noche

Sawa, come era logico prevedere, prese spunto dall'opera teatrale senza rifarsi al romanzo originale per l'organizzazione strutturale della sua versione. Era molto più comodo ricostruire la drammatizzazione basandosi su un lavoro già fatto, messo in scena in precedenza con la supervisione del proprio autore. Non s'intravvedono molte tracce del romanzo originale, il che suggerisce un lavoro più mirato all'adattamento alla propria realtà culturale e sociale e un avvicinamento alla personale prospettiva, sia esteticamente che ideologicamente; ma, simultaneamente, la visione vitalista sawiana tendente alla congiunzione degli opposti potrebbe giustificare il fatto di preferire la fonte teatrale e di servirsi allo stesso tempo di molti aspetti narrativi, senza dover ricorrere al romanzo di Daudet, nello stesso modo in cui la consideriamo responsabile di altri motivi finora accennati quali la chiusura del cerchio, la commistione di privato e pubblico, del bianco e del nero uniti in armonico contrasto. Lavoro di ricreazione che renderebbe conto inoltre di altri aspetti, quale la cura delle didascalie e l'accento posto sulla visione particolare dei rapporti interpersonali dell'opera stessa — partendo da un D'Argenton che vive e agisce come se la sua vita fosse un'opera d'arte, alla stessa madre di Jack che si trova invece combattuta tra la vita reale, il figlio, la letteratura, il suo compagno senza manifestare alcuna volontà di scelta, per finire con Jack che rappresenta lo scalino se si vuole più basso e infimo della società e che nella vita reale è totalmente immerso, ma in maniera così paradossale da fare apparire la sua storia un vero melodramma. Con una conseguenza immediata: che Sawa ottiene di restituire all'opera parte del livello prosaico della sua prima stesura. Le circostanze fecero il resto: sicuramente la sua morte fu un contrattempo reale per la rappresentazione della *pièce*, ormai destinata soltanto a essere letta, a potenziare quella impronta in germe che invita il lettore, e non unicamente lo spettatore, a favorire il tentativo estremo di chiudere quel cerchio vita-arte-vita (ma anche arte-vita-arte), molto presente negli anni a venire nel teatro di avanguardia, dove la messa in scena non sempre sarà fattibile e la trascendenza creativa dipenderà molto dalla lettura. E non solo, perché la narratività introdotta porta anche il personaggio in un viaggio di ritorno verso il modello, preparando così l'uscita dal didattismo proprio dell'orizzonte estetico dell'epoca, poco adatto a un pensiero di protesta, di rottura, che già tentava di costruire un nuovo codice, un linguaggio più consono. Forse la vera causa della fragilità di stile di Sawa, sottolineata anche dai suoi coetanei, che da una parte impedisce al critico di oggi una riabilitazione piena di questo autore, ma dall'altra obbliga necessariamente a considerare la sua rilevanza; la stessa che sicuramente determinò Valle nel rendergli il meritato omaggio.

È questa modernità resa evidente nell'impronta sawiana la causa dei diversi elementi originali inseriti nella nuova versione, tra i quali non possiamo tralasciare il titolo totalmente diverso per lo spagnolo e lo stampo *ideologico*. *Jack*, il titolo prescelto da Daudet, sembra, come nome proprio, un invito a fuoriuscire al livello referenziale, a scorgere i forti vincoli tra il letterario e la realtà. È ancora diverso, abbreviato, rispetto a quello della versione narrativa, più ampio ed esemplificativo: *Jack. Moeurs contemporaines*, [Daudet 1879a]. In Sawa sparisce il titolo originale, che corrisponde tra l'altro al nome del protagonista, e viene sostituito dal temine *Calvario* che nella sua etimologia fa riferimento a una serie prolungata di sofferenze, e che riporta direttamente alla tradizione cristiana: il Calvario associato alla figura del Cristo crocifisso. È un richiamo puramente figurativo ma anche molto d'impatto, se pensiamo al peso della religione cattolica come unico baluardo contro lo scientismo dilagante nella Spagna di allora [cfr. Bark 1897] . Non si tratta, tuttavia, di un semplice espediente opportunistico; diventa, invece, indizio del lavoro di rilettura portato avanti da Sawa. Da quanto si è detto emerge come prima conseguenza che l'identificazione idealizzata riporti il protagonista a un livello mitico, senza abbandonare però la dimensione reale. Puro gioco di fusione antagonistica, poiché la stilizzazione estetica si affianca sovente alla concretizzazione di colore locale e all'esagerazione grottesca –innanzitutto se pensiamo alle sofferenze del personaggio principale, già esistenti nell'opera originale. Questo Cristo uomo diventa così un *contrafactum*, e con lui il resto dei personaggi dell'opera, molto probabilmente rielaborati da Sawa nella sua lettura di *Jack*. Calvario, quindi, di un eroe che sente la mancanza della figura materna—la quale trova la propria corrispondenza mitico-religiosa in un rapporto d'opposizione— abbandonato sin dalle origini dalla *imago* paterna e ripudiato il suo sostituto.

L'affinità principale risiede nel carattere di vittima per antonomasia, ma l'identità col Cristo non solo conferisce all'opera una forza simbolica, bensì avvicina l'argomento religioso verso una rilettura sociale. Quello che viene a criticarsi è un codice morale

corrotto, un sistema di valori ingiusto, il quale, se venisse mantenuto in letture ancora condizionate dall'influsso romantico, finirebbe con l'opporsi all'ordine naturale. La madre, e soprattutto il patrigno, si convertirebbero così nel cattivo esempio da evitare, e ciò lo si deve alla posizione di rifiuto della funzione familiare a beneficio dei propri interessi sociali. Tuttavia, con l'inserimento del simil cristiano, è il protagonista reale, nella sua sofferenza corporea, che porta avanti il suo sacrificio come denuncia; forse l'unico espediente dell'emarginato: tramutarsi in metafora vivente del danno subito per fare della letteratura uno strumento di redenzione. E in quella ricerca di transustanzializzazione, dell'unica istanza liturgica in cui far confluire vita e arte, Sawa si avvicina per la parte argomentale al racconto sociale, ricordando i romanzi di Felipe Trigo, ma aggiunge molti altri artifici che lo legano più profondamente a Unamuno, Machado e Valle.

Ci si potrebbe riallacciare di conseguenza ad un'ottica sociale, che partendo dal singolo soggetto protagonista, poteva essere letta come un'aperta denuncia; ma non mancano elementi di critica rispetto a tutta quella letteratura asservita al potere, commerciale e falsa che si adeguava ai modelli della piccola e media borghesia in qualche modo messi in discussione dall'ambiente letterario dell'epoca, in particolar modo da tutti quegli autori che si stavano formando in contrapposizione al prototipo estetico-culturale dell'epoca quale il realismo.

Come in precedenza già riportato si è fatto cenno alla visione dell'arte da parte dei due letterati, ma in modo specifico nell'opera di Sawa i riferimenti sono più marcati. A rafforzare tale tesi si riportano le parole di Hirsch nella I scena del I atto:

> HIRSCH: (*Enseñándole las estatuas de Goethe y de D'Argenton*). — ¡Qué quieres, todo el mundo no es un genio! En esa deliciosa idea de colocar á Goethe delante de su propia efigie está simbolizado claramente el concepto que de sí tiene nuestro insigne poeta. No sólo se hace erigir una estatua en vida; no sólo la hace formar un admirable *pendant* con el autor de *Fausto*, sino que se hace representar sus propias obras en casa, ya que los empresarios no han sido, sin duda, capaces de comprenderlas. (*Coge del*buffet *dos emparedados, llena de vino dos sendas copas é invita, con un gesto del mejor tono, á su amigo, á compartirlos*.)

Anche la condanna e il disprezzo verso la diversità sociale così marcata e ingiusta, i falsi artisti e *nobili*, viene messa in risalto in entrambe le opere, ma in Daudet l'attenzione principale si fissa sull'opera in sé e sulla sua rappresentazione, mentre in Sawa viene spostata sui significati e sulla propria visione del mondo e comunque messa ben in evidenza al lettore sia attraverso le didascalie, sia da alcune battute salienti tra i protagonisti, che mediante il taglio stesso di due atti. Tale soppressione può apparire di comodo o insignificante se non addirittura casuale; in realtà segue una sua logica interna: tali atti non erano necessari al fine che si proponeva il letterato spagnolo e *leggendo* la *sua* opera – e a questo punto si può adoperare l'aggettivo in piena consapevolezza - non solo non se ne nota la mancanza, ma né la trama perde il proprio filo conduttore, né il lettore ha difficoltà a seguire o dedurre gli avvenimenti e la loro intrinseca relazione anche quando non esplicitamente *narrati*.

In riferimento e come conclusione dello studio si riportano alcuni brani proprio centrati sulla visione del mondo operaio da parte di quella falsa aristocrazia culturale arricchitasi e formatasi nel periodo con dubbi mezzi o fortune, senza alcuna vera e autentica radice culturale o nobiliare, tutti coloro insomma che ai giorni nostri —è questa l'incorruttibilità temporale a cui Sawa mirava?— soglion chiamarsi i *nuovi arricchiti*.

Nelle battute seguenti, oltre a notare la condizione di schiavo in cui Jack era stato tenuto da D'Argenton imponendogli il lavoro in fabbrica per allontanarlo dalla madre, non ritenendolo intellettualmente alla sua altezza, si fa trapelare il disprezzo più o meno velato che anche Ida ha verso il mondo operaio; come si rende palese in alcune battute del secondo atto, ella lo vive quasi con stupito divertimento e quale pittoresca novità rispetto al mondo da cui proviene e in cui abitualmente si aggira.

Atto I – scena X

> D'ARGENTON: Pero ¡desgraciado¡ ¡Mira lo que haces... en él estado en que estás, y además bebido!
> JACK: ¿Bebido? ¡Bueno! ¡Y borracho! ¿Y qué? ¿Acaso los fogoneros no beben;no están siempre borrachos?... Además, eso no es verdad. Yo no he bebido. No estoy fuerte todavía porque salgo del hospital... Por eso... No me querían dejar salir... Pero era preciso que viera á mi madre... Ya no podía más... ¡No podía más!
> [...]
> D'ARGENTON: *(Interviniendo)* .–Yalo creo que le conoces, pero es que no te acuerdas ya. El doctor Hirsch es uno de nuestros mejores amigos... Mira, Jack, yo sé que eres un muchacho muy razonable, y, sobre todo, un buen hijo. Tú, seguramente, querrás evitarle disgustos á tu madre. Esta noche no debes presentarte á ella, ya lo comprenderás; tengo que prepararla. Además, con ese traje...
> JACK: *(Sombrío).* —¡No tengo otro!

Atto II – scena V

IDA: ¿Estoy bien? Parezco una obrerita, ¿verdad? Sin una sola alhaja: mira. *(Enseñando á Jack las orejas y las muñecas. Después hace sonar la cestilla)* Las llevo aquí, ¿sabes?, para hacer dinero con ellas y corre ir un poco algunos detalles de la casa, que está muy poco confortable. Ya ves: una cosa en que ni tú ni Catalina habéis pensado para nada... ¡El *confort*! ¡Sin *confort* no se puede vivir!

JACK: *(Abriendo uno de los cajones de la cómoda y enseñándole el interior á su madre)*. —No hace falta que te desprendas de tus alhajas, mamá tenemos dinero. Yo tenía hechas mis economías.

IDA: —¡Ah! ¿Tenemos dinero? ¡Pues mejor que mejor! Precisamente yo he hecho la tontería de salir de aquella casa sin coger un céntimo... ¡Una delicadeza que ese caballero no sabrá seguramente apreciar en todo lo que vale!

CATALINA: —Su trabajo le ha costado hacer esas economías como usted comprenderá... á fuerza de orden y de sacrificios.

Atto II - scena VIII

IDA: (*A Catalina.*) —Ayude usted al muchacho. Pero, ¡qué horrible escalera la de esta casa y qué olor á gentuza en todos los cuartos! (*Al dependiente.*) Aguarde usted un momento... *(Busca en su portamonedas.)* ¡Ah! Es verdad no me queda nada. Pero, ¿cómo es posible... *(A Catalina*) Déle usted una propina al muchacho... Una buena propina. ¡Pobre' ¡Tanta escalera! ¡Subir hasta un sexto piso! (*Se va el dependiente.*) Y ahora, á arreglar mis flores. Ponga usted agua en los floreros. Las demás las colocaremos en cualquier parte. A ver si consigo con ellas disipar un poco el olor á obrero que infesta todos los rincones de esta casa! Mire usted, Catalina: no hace aún una hora que he llegado y ya tiene esto otro aspecto.

[...]

IDA: —Déjelas usted ahí. Ya he mandado traer dos jardineras. Ahora á preparar la comida. ¿Dónde está la mesa?

CATALINA: (Señalando la que está cargada de libros) —Ésa es.

IDA: —¿Cómo? ¿No tiene más que una mesa mi pobre Jack? ¡Pero si es horrible pensar en las cosas que faltan aquí! ¡Ya era hora de que yo viniera! Estaba haciendo mucha falta. *(Se pone á coger los libros y todo lo que hay sobre la mesa y lo tira al suelo. A Catalina, que se dispone á recogerlo todo con cuidado.)* Pero, ¿qué hace usted ahí?

CATALINA: *(Con gran respeto y aflicción).* —¡Son sus libros!

IDA: —¡Vaya, vaya; no estamos aquí para perder el tiempo! ¡Venga una manta!

CATALINA: —¿Una manta? ¿Para qué?

IDA: —¿Para qué va á ser? ¡Para ponerla debajo del mantel!

CATALINA: —¡Ay, señorita; pero si aquí no lo usamos!...

IDA: *(Asombrada)*—¿Es posible?

CATALINA: —¡Bah! El señorito no es exigente, y ya que está usted con él, maldito lo que se le importará comer con mantel ó sin mantel.

IDA: —¿Recuerda usted en casa, ó por mejor decir, en la del señor D'Argenton? ¡Qué lujo siempre en la vajilla y en la ropa de mesa!

Atto II – scena X

IDA: (*Volviéndose a sentar*) —¡Ah! Y los domingos quiero que me lleves á comer donde vayan los obreros. Hace mucho tiempo que tengo ese capricho. ¡Qué divertido debe ser!... ¡Él no quiso llevarme nunca á esos sitios! Es demasiado orgulloso para codearse con gente que no sea de su condición.

Atto II – scena XII

D'ARGENTON: (*Interrumpiéndole*). —Vamos, Jack, por una sola vez, un poco de calma... Yo siempre he deseado vivamente su felicidad, asegurarle su porvenir; ahora mismo tengo la certeza de que, habiendo tratado de apartarle de los libros, colocándole la herramienta del obrero en la mano, he sido más humano y más práctico con usted que ese viejo soñador de Rivals.

Anche in Daudet vi è un riferimento alla vita travagliata di Jack e a quanto obbligato a fare, ma inizialmente viene posto l'accento sul fatto che mai né da Ida né dallo stesso Dargenton è messa in discussione l'inferiorità e la *colpa* in tutto questo. Inoltre in Daudet non appare così marcata la condanna alla diversa condizione delle classi sociali, ma piuttosto vengono riportati dei fatti

contingenti e una situazione di vita reale; vi è quasi un tentativo di elevare e rendere in qualche modo degno il rango di operaio, ad esempio attraverso le parole di Labassindre di seguito riportate. Questo aspetto, e soprattutto il riferimento che anche Labassindre fosse divenuto un operaio, è del tutto inesistente in Sawa, che predilige senza dubbio la nota di condanna sociale. In Daudet l'aver costretto Jack a lavorare invece che permettergli di continuare gli studi sembra del tutto lecito; non si riconoscono le doti intellettuali del ragazzo: egli stesso, nell'opera del francese mette in dubbio le proprie capacità

Jack: *C'est impossible...je ne comprends pas, je ne comprendrai jamais.*
[…]
C'est pas fait pour moi, les livres!

tutto questo in Sawa non appare; vi è anzi una volontà evidente del protagonista di voler riconoscere le sue capacità ed aspirare a una vita migliore e più degna, rifiutatagli solo perché appartenente ad una classe diversa da quella predominante.

- Atto I - Scena III

IDA: Très grave, au contraire... Cette crise de ce matin a été terrible... Et c'est Jack que en est cause.
RIVALS ET CECILE: Jack?
IDA: Si vous savez ce qui ce passe... L'enfant a encore fait des siennes...
[…]
IDA: Un coup de tête... On n'imagine pas... Il n'est plus a Indret... Il ha quitté l'usine.
[…]
IDA: Je sais bien qu'il m'aime, mon Jack, mais pourquoi n'est-il pas raisonnable aussi ? … pourquoi ne veut-il rien faire ?… Enfin, le voilà dans la marine maintenant!

Atto I - scena III

RIVALS: (*lisant*) «C'est bien contre l'idée de te causer de la peine que je suis parte de l'usine, mais vois-tu, ma chère maman, malgré le courage et la bonne volonté, je ne valais rien pour la lime. Je n'aurais jamais fait qu'un mauvais ouvrier. […]»

Atto I - scena VII

RIVALS: Puisque l'on ne voulait pas de Jack ici, c'este à l'école qu'il fallait l'envoyer... […]
DARGENTON: (*contenant d'un gest poseur Labassindre qui veut parler.*) Permettez, docteur , je connais le sujet mieux que personne. Il n'était bon qu'à des ouvrages manuels. Son aptitude était là, rien que là.

Atto I - scena VII

LABASSINDRE: Fariboles! L'ouvrier!... La clef de voûte de l'édifice social.

Atto II - scena III

LABASSINDRE: Certainement, l'ouvrier!... je ne dis pas... Je maintiens même ce que j'ai dit: c'est noble! mais c'est rude...

Atto III - scena VI

JACK: (*sombre*) [...] Car enfin, qu'est-ce que je suis? Un propre à rien. Eux y me disent que je sens l'ouvrier, et les ouvriers m'appellent l'aristo. [...]

Atto IV - scena VIII

IDA: […] Ah! maintenant, que je range mes fleurs... De l'eu dans mes vases, ma bonne... ça va sentir un peu moins l'ouvrier, ici... […]

Con questo studio preliminare si è cercato di *illuminare* la visione del lettore rispetto all'ultimo scritto di Alejandro Sawa pur sapendo che la ricerca e l'analisi potrebbe continuare ancora a lungo data la ricchezza e imprevedibilità della scrittura dell'artista andaluso, inconfondibile e unica per altro. In realtà, lo spunto di ricerca fornito dal letterato è ampio e richiederebbe un tipo di lavoro volto a scandagliare ogni minimo dettaglio di *Calvario*: ciò, ne si è sicuri, porterebbe a concludere quanto sin qui accennato circa l'impossibilità di considerare tale opera come una semplice trascrizione di un originale lontano nel tempo; non di meno si è cercato di aprire un varco e di contribuire a creare ulteriore interesse attorno alla figura di Sawa, affinché la critica del periodo cominci a riconoscerlo non solo come il Max Estrella immortalato da Valle-Inclán in *Luces de Bohemia*.

Nello studio di *Calvario* si è potuto notare quanto sia stata pressante l'esigenza di originalità e innovazione, e altresì la capacità di sfruttare gli strumenti letterari a disposizione al fine di poter rappresentare la *propria* visione del mondo, creando una rottura di tipo epistemologico non indifferente, una delle prime brecce – unito ad altri artisti suoi contemporanei – nell' estetica

predominante dell'epoca, come seguito naturale alla ricerca di edificare canoni e strutture interamente nuovi e così duttili da potersi adeguare allo scorrere del tempo; un tempo mai lineare, ma circolare e ciclico, comunque e sempre innovativo e, soprattutto, attuale. Si lasci all'autore l'ultimo spunto per evitare di cadere nello stesso errore da lui esecrato:

> "Notad que todos los críticos son miopes y usan antiparras. Acercándose demasiado a la nariz, por deficiencia del órgano visual, las páginas del libro que tienen entre las manos, ven los defectos tipográficos, las cualidades de la estampación, los poros y los granos del papel, no el alma del escritor, que ha necesidad, siempre, de los grandes horizontes para ser vista en su justa perspectiva." [Sawa 1909;137].

Continua

Bibliografia

Asún, Raquel (1988) *Las revistas culturales y la novela: elementos* España en la segunda mitad del siglo XIX, Barcelona, Anthropos, Actas del Congreso *para un estudio del Realismo en España*,75-89, in Realismo y Naturalismo en Internacional celebrado en la Universidad de Toulose-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand.

Bark, Ernesto (1897) «El problema religioso en España», *Germinal,* n. 21, anno I, 24 settembre 1897, pag. 4.

Botrel, Jean-François (1988) «España, 1880-1890 el naturalismo en situación», in *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulose-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand.

Caudet, Francisco (1988) «La querella naturalista. España contra Francia», pagg. 58-74, in *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulose-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand.

Celma Valero, María Pilar (1991) *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin del Siglo. Estudios e Índices (1888-1907)*, Madrid, Ediciones Júcar.

Ciplijauskaité, Biruté (1988) «El romanticismo como hipotexto en el realismo, 90-97», in *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulose-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand.

Dario, Rubén (1950) «Autobiografía», in *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, tomo III.

Daudet Alphonse, (1876) Jack, costumbres contemporáneas / novela escrita en francés por M. Alfonso Daudet, traducida para la Biblioteca del Correo de Ultramar, Paris, Sc. de Lassalle.

(1879a) Jack. Moeurs contemporaines, Paris, E. Dentu Editeur, 6ª ed. 1879.

(1879b) *Lettres de mon moulin*, ill. de Félix Buhot, Lemerre, edizione corretta e ampliata; tr. italiana a cura Elda Volterani, *Lettere dal mio mulino*, Torino, SEI, 1993.

(1888) *Trente ans de Paris à travers ma vie et mes livres*, Parigi, C. Marpone et E. Flammarion.

(1889) *Souvenirs d'un homme de lettres,* Parigi, C. Marpon et E. Flammarion.

(1897) *Sapho: costumbre de París*, de Alfonso Daudet, traducción de Eduardo López Bago, 4ª ed., Madrid, Librería de Fernando Fé.

(1899) *Jack, pièce en cinq actes,* Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur.

(1899) «Cristian de Iliria, Carlos VII y Doña Isabel», *Vida Nueva*, n.34, anno II, 29 gennaio 1899.

(1901) Jack, Novela original de Alfonso Daudet. Traducción de Pedro Gregorio Pérez, Barcelona, Maucci.

(1902) *La Arlesiana:* Drama rústico en cinco actos de Alphonse Daudet. Adaptado á la escena por Rodrigo Soriano con intermedios musicales de George Bizet, 2ª ed., Valencia, Imp. De El Pueblo.

(1906) *Safo: comedia en cuatro actos y en prosa* / De Alfonso Daudet. Arreglada á la escena española por Miguel Sawa y Dionisio Pérez, Madrid, R. Velasco.

(1946) Jack, Alfonso Daudet, Madrid: Diana. Artes Gráficas, 1946, De Revista Literaria "Novelas y Cuentos"; n. 801.

Frollo, Claudio (1899) «Escritores: Alejandro Sawa», *Heraldo de Madrid*, n. 2995, anno X, 22 gennaio 1899, p. 1.

Lozano Marco, Miguel Ángel (1983) «El naturalismo radical: Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa», *Anales de Literatura Española*, n. 2,1983, pp. 341-60.

Mazzoni, Guido (1973) «L'Ottocento», in *Storia letteraria d'Italia*, 2 vol., Milano,Vallardi.

Paris, Luis *Gente Nueva. Critica Inductiva,* s.d., Madrid, Imprenta Popular.

Pattison, Walter T. (1965) *El naturalismo español*, Madrid, Gredos.

Phillips, Allen W. (1976) — *Alejandro Sawa mito y realidad*, Madrid, Turner.

Sawa, Alejandro (1885) — *La mujer de todo el mundo*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1885, 1° ed.; 2° ed. Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988.

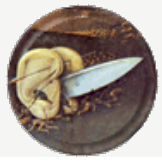
(1887) — *Declaración de un vencido*, Madrid, Biblioteca del Renacimiento Literario

(1899) — *Los reyes en el destierro - drama en tres actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco Imp.

(1909) — *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1910, 1° ed.; (2° ed. Madrid, Editorial Alhambra, 1977; 3° ed. 1986).

Thion-Soriano, Dolores (1996) — «Ernesto Bark, un romántico revolucionario», in *Del romanticismo al Realismo*, Actas del I Coloquio del S. L. E.S. XIX: Barcelona, 24-26 de octubre 1996; l'articolo è visibile all'indirizzo Internet *http://www.pieles-saric.com/glyptodon/ofertas/narrfranenes.htm*

Valle Inclán, Ramón del (1992) — *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 27ª ed..



CALVARIO

Adaptación de *Jack*, de Alphonse Daudet, por Alejandro Sawa

ACTO PRIMERO

La escena es un salón brillantemente iluminado. Destácanse en lugar bien visible dos grandes estatuas, una del inmortal Goethe y otra del dueño de la casa, Amaury d'Argenton poeta endiosado vizconde dudoso y ex profesor del Colegio Monroval.

Sendos retratos cubren las paredes, tapizadas con papeles chillones y ampulosos cortinajes de... peluche.

Un *buffet* lujoso, con abundantes viandas, golosinas, vinos y licores espera á los invitados de la gran fiesta, que al otro lado de las cortinas se prepara, á juzgar por el sordo rumor de las conversaciones múltiples que de aquella parte se percibe, como en un teatro antes de alzarse el telón.

Consolas doradas con candelabros ostentosos. Plantas de salón en amplias macetas. Una gran araña refulgente...

Hay lujo sin duda en el decorado, pero los espíritus perspicaces ven flotar en aquel ambiente el alma cursi y arrivista del fascinador de la infeliz Ida de Barancy y verdugo impío de Jack.

Son las diez de la noche. Paris. Los invitados siguen llegando. Saludos, sonrisas, rectificaciones, más ó menos á hurtadillas ante los espejos, en los vestidos, en los peinados... Todos siguen á los salones del foro.

Solamente quedan, próximos al *buffet*, en primer término, el músico Labassindre y el doctor Hirsch los dos antiguos camaradas, que comen y beben en tren de emprender una prolija y sañuda murmuración del espectáculo y sus asistentes. Son dos hombres maduros ya y envidiosos que no han llegado y apenas logran dorar con una fácil ironía la inquietud que la lucha por la existencia pone en su espíritu.

La comedia empieza: oigámosles.

ESCENA PRIMERA

LABASSINDRE, HIRSCH

HIRSCH *(Haciendo grandes gestos de admiración)*. ¡Admirable, admirable! *(Coge dos vasos del* buffet, *llénalos de vino y ofrece uno á Labassindre.)* ¡A tu salud, y porque nos veamos pronto en otra!

LABASSINDRE *(Choca su vaso alegremente, con el de Hirsch, y se pone a bailotear al compás de un aire popular cualquiera.)*

HIRSCH *(Con un gesto cómicamente imperativo)*.–¡Silencio, Orfeo!

LABASSINDRE *(Con admiración y refiriéndose á los esplendores de la sala)*.–¡Pero esto es colosal, archisuntuoso, despampanante; ya se ve que tiene dinero de veras nuestro gran poeta y anfitrión!

HIRSCH –Parece que si...

LABASSINDRE *(Con malicia, y haciendo* un gesto *con los dedos, como de contar moneda)*. Pero ... ¿Dinero suyo... ó de ella?

HIRSCH (Con *aire de gran soñador ofendido.)* ¿Por quién me has tomado? ¿Tú te crees que yo sería capaz de poner los pies en esta casa si todo lo que ves aquí no fuese de la absoluta propiedad del amigo D'Argenton?

LABASSINDRE – ¡Qué diablo! Tú recordaras que D'Argenton, cuando le conocimos en el colegio Monroval, no nadaba en la opulencia ni mucho menos. Además, á mí me han dicho que se había hecho rico *(Guiñando los ojos maliciosamente)* por alianza...

HIRSCH Pues yo he oído hablar de cierta herencia...

LABASSINDRE ¡Ah, tanto mejor! No sabes qué peso me has quitado de encima. *(Bebe una nueva copa, y se cree en la obligación de añadir.)* Porque eso de beber y comer á costa de las señoras... *(Y después.)* Pero, de todos modos, ¡qué suerte la de algunos hombres! ¿Quién hubiera dicho que Amaury D'Argenton?... ¡Mira que haber tenido una herencia, ó lo que sea, y por añadidura poseer una mujer como la que con él comparte esta espléndida casa!

HIRSCH *(Enseñándole las estatuas de Goethe y de D'Argenton*) ¡Qué quieres, todo el mundo no es un genio! En esa deliciosa idea de colocar á Goethe delante de su propia efigie está simbolizado claramente el concepto que de sí tiene nuestro insigne poeta. No sólo se hace erigir una estatua en vida; no sólo la hace formar un admirable *pendant* con el autor de *Fausto,* sino que se hace representar sus propias obras en casa, ya que los empresarios no han sido, sin duda, capaces de comprenderlas. *(Coge del buffet dos emparedados, llena de vino dos sendas copas é invita, con un gesto del mejor tono, á su amigo, á compartirlos.)*

LABASSINDRE ¿Y cómo se llama esa señora, que no recuerdo cómo me has dicho?

HIRSCH Ida de Barancy.

LABASSINDRE ¿Dónde diablos la habrá pescado?

HIRSCH Probablemente en agua no muy clara...

LABASSINDRE ¡Ya! *(Sentándose y montando una pierna sobre otra.)* ¡Entiendo!

HIRSCH No, al contrario, creo que no me has entendido, y para evitar equívocos, voy á explicarte la situación en dos palabras. Tenemos, por de pronto, á Ida de Barancy, mujer, ó señora, si lo prefieres, de costumbres algo... ¿cómo diría yo? algo irregulares ó ligeras, á elegir: esta casa, espléndidamente amueblada, como ves; un viejo anónimo, protector de la dama, naturalmente... y un hijo, Jack, ahijado de lord Pembrock, si hemos de dar crédito á lo que dice su madre...

LABASSINDRE – ¡Ah, el muchacho á quien yo coloqué en la fábrica por indicación tuya!...

HIRSCH Justamente... ¡Pero déjame seguir mi historia! Como el muchacho crecía, convirtiéndose en una rémora para la madre, ésta le hizo entrar de interno en la Pensión Monroval, aquella famosa Pensión que tantos recuerdos tiene para nosotros, y en la que D'Argenton, como sabes perfectamente, era profesor de Literatura, de Historia, de Filosofía, y qué sé yo de cuántas cosas más: de todas las

que ignora, aunque él cree que las domina, porque se deja crecer el pelo unos cuantos centímetros más que nosotros y afecta ciertos aires de languidez, lo mismo en un entierro que en un bautizo...

LABASSINDRE ¡La Pensión Monroval!... *(Sentimental.)* ¡Cuánto recuerdo á mi memoria unido!

HIRSCH – ¿Te acuerdas? Era un colegio modelo para hijos de *cocottes.*

LABASSINDRE – ¿Y allí conoció nuestro poeta á la señora de la casa, ó... de la herencia?

HIRSCH – Un día que Ida de Barancy fue á visitar á su hijo al colegio, hizo el descubrimiento de D'Argenton, que estaba en la sala de visitas escorzado, en esa actitud que toma cuando quiere hacerse irresistible... Es probado que, ciertas mujeres, se vuelven locas con su aire sentimental, con su postura «artista» de litografía del tiempo de Luis Felipe... La infeliz quedó herida como por un rayo... Consecuencia del rayo: un almuerzo con la dama en su hotel. Después... es fácil adivinar... Sobreviene la herencia, sobreviene que se hace celoso D'Argenton y obliga á la señora de Barancy á abandonar al viejo y anónimo protector y sobreviene... ¿estás al cabo de la calle?

LABASSINDRE Bueno; pero ¿y el hijo, y Jack?

HIRSCH (*Haciendo como que se conmueve)*. ¡Oh! No me hables de él. ¡El pobre Jack! Ese es el lado dramático de esta historia. ¡Qué inmensa desgracia! ¡Ah, si su madre lo supiera!

LABASSINDRE (*Intrigado)*. ¿Si supiera qué?

HIRSCH (*Solemne*). Una noticia tremenda. Oficial desde hace muy pocas horas. Jack ha muerto. El barco en que navegaba y del que no se tenían noticias hace veinte días ha naufragado, sin que ninguno de sus tripulantes haya podido salvarse.

LABASSINDRE ¿Y aquí nadie sospecha?...

HIRSCH Sí, la madre está inquieta desde hace algún tiempo; precisamente hoy me ha enviado en busca de noticias á casa del doctor Rivals... En cuanto á D'Argenton, ¡bah!, para nadie era un secreto que odiaba al pobre Jack con toda su alma. Tentado estoy de afirmar que, cuando sepa la noticia de su muerte, se alegrará, como de un bien que le cayera inopinadamente del cielo.

LABASSINDRE ¿Pero tanto le odiaba?

HIRSCH No hay palabras con que decirlo. Creo que nadie se atrevería á dudar de mi amistad con D'Argenton. Sin embargo, puedo asegurarte que ese poeta de exquisita sensibilidad, en lo que se refiere á Jack, ha sido un gran verdugo. ¡Oh, mucho más verdugo que poeta! La vida para el pobre Jack, llegó á hacérsele aquí intolerable de todo punto... Primero le sacó del colegio, para ponerle en un oficio; después, le hizo entrar de aprendiz en una fábrica...

LABASSINDRE Pero ¿y su madre?

HIRSCH ¡Bah!, la señora de Barancy, casi loca de admiración por su amante, en quien creía ver la más alta figura literaria de la Francia, carecía de voluntad para oponerse al más nimio de sus caprichos... Las cosas llegaron hasta tal extremo, que el pobre Jack, presa del terror y de la pena porque nunca había dejado de adorar á su madre sobre todas las cosas–, sentó plaza en la marina de guerra, alistándose como grumete, y luego como fogonero en el barco que acaba de naufragar.

LABASSINDRE ¡Que fin tan triste!

HIRSCH Por fin, quedaron realizados Los deseos del poeta. Él quería á toda costa desembarazarse de Jack, á quien consideraba como un estorbo para apoderarse por completo de la madre.

LABASSINDRE Ese D'Argenton me ha parecido siempre un hombre muy listo.
HIRSCH No digas disparates.
LABASSINDRE – ¡Vamos! No podrás negar que tiene talento...
HIRSCH – ¡Un perfecto imbécil! *(Apercibiéndose de su llegada.)* ¡Ah! Pero ahí viene...

ESCENA II

DICHOS Y D'ARGENTON, de frac y corbata blanca. Es un feroz *poseur* hasta en sus menores detalles. Melena, *monocle*, joyas etc. Habla siempre con afectación «en artista», pero no pasa de ser un bohemio vestido de limpio que excita más curiosidad que interés. Después llega MONROVAL, tipo pedante de raída levita y gafas.

D'ARGENTON *(A Hirsch y Labassindre; con tono impaciente)*. Pero ¿qué hacen ustedes aquí tan tranquilos? La representación, ha comenzado ya hace un buen rato.
LABASSINDRE – ¡Ah! ¿ Sí? Pues vamos, vamos...
HIRSCH – ¡ Oh!. No hay que perder una, sílaba.
D'ARGENTON *(Les acompaña hasta la puerta que da al otro salón Después acude con las manos tendidas á Monroval que llega en aquel instante)*. ¡Ah, mi querido amigo! ¡Mi ilustre profesor! ¡Heme aquí, por fin, en mi verdadero centro intelectual!
MONROVAL Temía llegar con algún retraso...
D'ARGENTON En efecto, la representación comenzó hace un rato; pero ¿qué importa? Tengo verdadera ansia de hablar con usted que ha sido testigo de mis primeras tentativas en el proceloso mar de las letras... ¡Oh, esta noche doy, al fin, mi gran batalla! Todo mi porvenir se decide en ella. No se atrevió á representar mi obra ningún empresario de teatros. Ahora, verán lo que han perdido. Quiero dar al acontecimiento literario un grandioso carácter de protesta seguro de que ha de provocar en todos los centros artísticos una sensación enorme..
MONROVAL – ¡Ni que decir tiene! Pero no sabía hasta anoche, que tuve el gusto de recibir su invitación para esta fiesta, que hubiese usted regresado del campo.
D'ARGENTON – ¡Oh! No encontraba allí ambiente. Muy bonito, muy lleno de inspiraciones y todo lo que se quiera, ¡oh, el campo!...pero me sentía en él como desorientado..., no sé.... como un hombre constreñido á vivir en país extranjero. Sólo en París podemos los artistas hallar nuestro verdadero centro intelectual.
MONROVAL *(Señalando al foro)* –¿Mucha gente?
D'ARGENTON – ¡Oh, un lleno inmenso! ¡Un verdadero éxito!

ESCENA III

Los mismos é IDA, que llega con elegante vestido, de colores claros y descote [*sic*] muy pronunciado, y el aire vivo, alocado de un pájaro feliz y volandero sin rumbo fijo. Viene alborozada á comunicar á D'Argenton sus gratas impresiones del espectáculo. Y canta más que habla.

IDA ¡Oh, amigo mío! ¡Qué animación! ¡Qué público tan selecto! ¡Qué orgullosa me siento de mi poeta!
D'ARGENTON *(A Monroval)*. ¿Pero no recuerda usted á la adorada loca de mi hogar?
IDA *(Alargando su mano á Monroval)* ¡Claro que sí! El señor Monroval en cuyo colegio estuvo mi Jack interno.

D'ARGENTON *(Contrariado por el recuerdo)*. El señor Monroval ha abandonado la enseñanza hace bastante tiempo.

MONROVAL – Al poco tiempo de haber salido del colegio su hijo deusted, señora.

D'ARGENTON Sí, Ida; pero es que tú no estás nunca al corriente de nada. Monroval —me extraña que no lo sepas— dirige actualmente la *Revista de las razas futuras*.

IDA ¡Ah, que sea enhorabuena!

MONROVAL ¿Y su hijo de usted? ¿Ha seguido alguna carrera?

IDA *(Balbucea, confusa)*.–Sí... Sí... está en la Marina... ¿Sabe usted?

MONROVAL No me llama la atención que haya terminado brillantemente sus estudios. Su hijo de usted, bien lo recuerdo, era uno de mis mejores discípulos.

IDA *(Con, entusiasmo)*.¿Verdad que sí, señor Monroval? ¿Verdad que mi Jack era un niño de mucho talento y muy estudioso?

D'ARGENTON (*Interrumpe contrariado)* —¿Has colocado bien á Landouzie?

IDA ¡Oh! Si, en primera fila.

MONROVAL ¿Qué I.andouzie? ¿El célebre crítico de *Los Debates?*

D'ARGENTON El mismo. He tenido la inspiración de invitarlo, bien seguro de que se apresuraría á rendirme el homenaje de su presencia.

MONROVAL *(A Ida)*. ¡Ah, señora, si pudiera usted colocarme á su lado!

IDA Veré si lo consigo. Todos los asientos de primera fila están ocupados. Pero, en fin, veremos si en el segundo acto...

D'ARGENTON .–Yo no me comprometo á ello, porque aguardo de un momento á otro al director de uno de los principales teatros de París y á varios invitados que también se retrasan.

MONROVAL No importa. Yo conozco de vista al eminente crítico y ya veré modo de colocarme á su lado.

D'ARGENTON Sobre todo ten cuidado y procura no molestarle.

MONROVAL ¡Oh, al contrario! *(Pasa al otro salón.)*

ESCENA IV

IDA, D'ARGENTON y varios invitados que, á medida que van llegando, van siendo presentados á aquélla por el poeta.

D'ARGENTON *(Con tono severo)*. ¡Cualquiera diría que mi triunfo te entristece! No te he visto sonreír en toda la noche.

IDA *(Sin ocultar su preocupación)*. Ya sabes que eso no es de ahora. Pronto hará dos meses que no tengo noticias de mi pobre Jack...

D'ARGENTON ¿Y eliges, precisamente, una noche como esta para sentirte más mujer que amante?...

IDA No; madre, madre nada más.

D'ARGENTON ¿Por ventura tenemos nosotros la culpa de que ese muchacho haya cometido la calaverada de sentar plaza como grumete en el buque de guerra? ¿No comenzaba á ganarse su vida en la fábrica?

IDA Sí... sí... pero no sé, no sé... Este lujo que nos rodea, la animación de la sala... tengo ideas negras... ya te dijo que no sé... y pienso en Jack, abandonado á Dios por esos mares... enfermo quizá...

D'ARGENTON *(Con rudeza)*. ¡Eres imposible, lo que se llama una mujer imposible! *(Cambiando de tono.)* Pero sonríe... sé amable... viene gente... *(Entran varios invitados. D'Argenton presenta á Ida.)* El señor Dasprés, el gran escultor. Mi mujer. *(A Ida.)* Ya conoces su *Fauno, llorando*.

IDA *(Con* aire distraído). Ciertamente, he oído hablar mucho de él.

DASPRÉS *(Saludando).–Señora... (A D'Argenton.)* Me han dicho que Landouzie está en la sala.

D'ARGENTON En efecto; ha venido de los primeros.

DASPRÉS ¡Hola! ¡Es una gran adquisición! ¡El príncipe de la crítica nada menos! *(Hace una reverencia y pasa al salón contiguo.)*

IDA *(Se deja caer con aspecto de desmayo sobre un asiento. D'Argenton se aproxima á ella y la dice con tono colérico.)*

D'ARGENTON Pero, vamos á ver, ¿qué cara es esa?

IDA No me recrimines por ello. Ya sabes que no es mía la culpa: la presencia del antiguo profesor de mi hijo en esta casa... ¿qué quieres? ha levantado en mí una nube de recuerdos, y pienso, sin querer, en aquel pasado... y en Jack siempre, en mi pobre Jack...

D'ARGENTON ¡Pero en un día como éste! ¡En los momentos en que se juega quizá todo mi porvenir literario... Pero viene gente... ¡Sonríe, vamos! *(Presentando al recién llegado.)* ¡Oh, el señor Schubart, autor de *Los batracios*! Uno de los más intencionados satíricos de la literatura contemporánea.

SCHUBART *(Saludando)*. – Señora... Querido maestro. *(Continúa al salón. Llega Delfina.)*

D'ARGENTON *(Presentándola igualmente)*.– La señora Delfina du Card, conferenciante notable, una figura desprendida del cielo de las Musas. Mi señora.

DELFINA Tengo un verdadero honor... Querido maestro...

D'ARGENTON *(Dándola el brazo)*.–Ya sabrá usted que Landouzie es de los nuestros.

DELFINA ¿Y se muestra satisfecho?

D'ARGENTON – ¡Entusiasmado! *(La acompaña hasta la puerta de la sala y vuelve. Al ver que Ida se ha dejado caer de nuevo en un asiento, la dice muy excitado.)* Pero ¿qué, otra vez? ¿Es que no te das cuenta de la solemnidad de las circunstancias?

IDA – Hago cuanto puedo por complacerte, créelo; pero ¡ese niño que no escribe desde hace dos meses! ¡Ese barco en que se fue y cuyo paradero se ignora!...

D'ARGENTON Esas cosas de mar pasan todos los días. ¡No tener noticias de un barco! ¿Y qué? Además, Hirsch, que ha estado esta mañana en casa del doctor Rivals cumpliendo tu encargo, quizá tenga algo que decirte... No nos hemos acordado de preguntarle... Ya le verás en el primer entreacto... está en la sala. *(Entran los señores de Caldelar.)*

D'ARGENTON *(Presentando)*. El señor y la señora de Caldelar... *(Ida se pone en pie.)* Miembros del Ateneo. Fabulistas ilustres.

CALDELAR *(A D'Argenton)*. ¡Que sea enhorabuena! Acabo de saber que la representación se verá favorecida con la presencia del Bayardo de la Crítica.

D'ARGENTON – *(Aparte, irritado)*. – ¿También éste? *(Alto.)* Efectivamente, está en la sala Landouzie.

CALDELAR *(Insinuante)*. –¿Podría solicitar de su amabilidad, querido maestro, el honor de ser presentado á Landouzie? No puedo ocultarle que hemos venido animados con esa ilusión *(Haciéndole una reverencia)*, unida á la de saludar al genio.

D'ARGENTON *(Molesto)*. Pues lo siento mucho querido Caldelar, porque lo que es por ahora no puedo moverme de este sitio, que es de honor para mí. Aguardo á algunos invitados que como ustedes, se retrasan también un poco, pues la representación comenzó ya hace un buen rato.

CALDELAR ¡Ah! En ese caso, le renuevo á usted mi súplica para la terminación del espectáculo. *(Ofrece el brazo á su señora y entran en el salón inmediato.)*

D'ARGENTON *(Indignado)*. ¡*Habráse* visto nada semejante! ¡Tener el tupé de decirme en mi propia cara y en una ocasión como ésta que vienen sólo por el gran honor de conocer á Landouzie! *(Apercibiendo á Labassindre y á Hirsch, que entran cogidos del brazo, accionando con viveza.)* ¡ Ah! Pero ¿no estaban ustedes en la sala? ¿Cómo es eso?

HIRSCH Te diré...

LABASSINDRE Hemos salido por la otra puerta para respirar un poco de aire y volver en seguida. Es mucha obra la que están representando esta noche en esa sala.

IDA *(Levantándose y dirigiéndose á Hirsch*).¡Ah, doctor, tengo que hablarle! ¿Qué noticias tiene usted de Jack?

D'ARGENTON *(Con tono pedante)* Quizá el momento no esté todo lo bien escogido que fuera menester para hablar aquí, y en noche como ésta, de cosa que no sea el Arte.

LABASSINDRE *(Que miraba, alzando la cortina, al interior del salón)*. ¿Qué es lo que veo? ¿También ha venido Landouzie? ¿Cómo te las has arreglado para engancharle?

D'ARGENTON *(Furioso ya)*. Pero ¿qué diablos tenéis todos con Landouzie? ¡No parece sino que es él, y no yo, el héroe de la fiesta! *(Sé encara con Labassindre.)* ¿Que qué he hechopara engancharle, como tú dices? Pues, muy sencillo enviarle el programa del espectáculo con una simple invitación. *(Y gravemente, añade.)* La crítica se debe hoy por entero á mi *Hija de Fausto*. *(Óyense algunos acordes de la orquesta. D'Argenton les empuja hacia el salón.)* Pero, entren ustedes. ¿No ven que está acabando el primer acto?

IDA *(Suplicante, á Hirsch)*. ¡Oh, doctor; un momento nada más! *(Entra solo Labassindre en la sala)*

Continua

ESCENA V

Los mismos, menos LABASSINDRE

IDA *(Con volubilidad dolorosa)*. – ¿Ha estado usted en la casa del doctor Rivals? ¿Han recibido, al fin, carta de Jack? ¿Qué dice el hijo de mis entrañas?

HIRSCH – De allí vengo no hace dos horas.

IDA – ¿Y no trae usted hoy tampoco noticias de mi hijo?

HIRSCH – ¿De Jack? No. (*D'Argenton, de espaldas de Ida le hace gestos afirmativos.)* ¡Ah! De Jack? ¡Pues claro! Que sigue perfectamente. El doctor lo ha sabido por noticias indirectas.

IDA – *(Con explosión de alborozo)* ¡Oh , el peso que me ha quitado usted de encima! ¡Estos falsos presentimientos que me quitaban el gusto para todo! *(A D'Argenton.)* Perdóname, querido mío; pertenezco de nuevo por completo á tu triunfo, á nuestra gloria. *(Óyense aplausos en el salón)* Pero, ¿no oyes? ¿No estás oyendo?

D'ARGENTON – ¡Al fin! Después de diez años de obscuras luchas, de noches largas, interminables, pasadas en vela, de veneno lento, de esfuerzos homéricos, verse al fin reconocido y como quien dice consagrado! *(Se pasa un pañuelo por la frente.)*

IDA – *(Con ternura)* ¡Oh, qué orgullosa me siento de ti, de mi héroe, de mi mártir!

D'ARGENTON *(Abrazándola)*. – ¡Criatura! *(A Hirsch)* Perdona...

IDA – Pero ven á asistir á tu triunfo, ven. (*Hirsch hace señas á D'Argenton para que se quede en escena)*

D'ARGENTON – Pues yo no puedo. Ya sabes que aguardo al empresario y á algunos invitados rezagados. Y, además, mi triunfo será más noble si no ejerzo presión con mi presencia en el auditorio. Mi sitio está aquí,

IDA *(Dirigiéndose á la sala)*. – Pues yo no puedo más.

D'ARGENTON (*Acompañándola)*. – Procura estar todo lo amable que puedas con Landouzie. A ver si logras hacerle que se quede á cenar con nosotros

IDA *(Enviándole un beso mudo*). – Sí. Adiós, mi poeta. ¡Te adoro! *(Entra en la sala.)*

ESCENA VI

D'ARGENTON, HIRSCH

HIRSCH – No te lo he dicho antes porque no he querido entenebrecer tu triunfo. Pero luego he reflexionado, y, en fin, mejor será que te lo diga ahora.

D'ARGENTON – ¿De qué se trata?

HIRSCH – Tengo muy malas noticias que darte.

D'ARGENTON – ¿Que no va á venir el empresario?

HIRSCH – No; de Jack. El barco en que iba de fogonero ha naufragado.

D'ARGENTON – ¿Naufragado?

HIRSCH – Ya es oficial la noticia, desde esta tarde.

D 'ARGENTON – ¿Y no ha conseguido salvarse ningún tripulante? *(Hirsch hace un signo nega*tivo.)

¡Qué desgracia!

HIRSCH – Hace ya dos meses; pero no se ha sabido oficialmente hasta ahora.

D'ARGENTON – ¡Qué horrible muerte! ¡Pobre muchacho!

HIRSCH *(Aparte)*. – ¡Cualquiera diría que está afectado por la noticia! *(Ofreciéndole una copa de vino y sirviéndose él otra.)* Toma, bebe un poco. Esto te reanimará. *(*Se *oyen aplausos en* la *sala.)*

D'ARGENTON – Eso, debe ser el final del primer acto. *(Yendo hacia la puerta del fondo.)* Ven, acompáñame á felicitar á los artistas. Sobre todo, ni una palabra á la madre.

HIRSCH – ¡Qué cosas tienes! *(Vanse los dos.)*

ESCENA VII

Un CRIADO, LANDOUZIE, IDA. Landouzie viene de la sala sigilosamente, como queriendo salir inadvertido; el criado entra al mismo tiempo por la puerta del foro.

LANDOUZIE *(Apercibiéndole)*. – ¿Me hace usted el favor de darme mi abrigo?

CRIADO –Señor, entre tantos, va á ser muy difícil encontrarlo..

IDA *(Que entra, al criado)*. –Prepare usted ese servicio. *(A Landouzie.)* Pero supongo que no se irá usted ahora, mi querido maestro.

LANDOUZIE – Lo siento mucho, señora...

IDA –Pero eso no es posible, amigo Landouzie... precisamente el segundo acto es el mejor de la obra.

LANDOUZIE –¡Oh, cuánto lo siento!...

IDA *(Sin poderse contener)* –¿Verdad que mi marido es un hombre de genio, un gran artista?

LANDOUZIE –Sí, ciertamente; pero...

IDA *(Reteniéndolo)*.–No; tiene usted que quedarse á cenar con nosotros... Ya sabe usted... Una comida para los íntimos.

LANDOUZIE –Crea, usted, señora, que siento en el alma no poder aceptar.

IDA –Pero eso no puede ser y no puede ser. *(Sirviéndole.)* ¡Vaya! ¡Una copa de champagne, unos *sandwichs*! *(sic!)* No me va usted á negar lo que le pido... ¡Ea! ¡Siéntese usted! *(Le obliga á sentarse.)* He buscado por todas partes á mi marido para decirle que usted será de los nuestros después de la representación. ¡Oh, ya verá usted!... Ya le digo; sólo para los íntimos: usted se sentará á mi lado... Pero ¿verdad que hablará usted de él en el periódico? Un artículo de fondo. ¿Verdad?... ¡Si viera usted lo que ha trabajado el pobre, siempre sobre las cuartillas, hasta el triunfo definitivo de esta noche!... ¿Le gusta á usted el vino de Tokay? Precisamente he hecho traer unas botellas... Pero voy á buscar á mi marido. *(Con aire cariñosamente amenazador.)* ¡Y cuidadito con irse! Yo vendré en seguida, en seguida. Un minuto nada más. *(Sale haciéndole vivas manifestaciones de afecto y sonriéndole con coquetería, mientras Landouzie, con aire resignado, se dispone á acometer una bandeja de pasteles inmediata á su asiento)*

ESCENA VIII

LANDOUZIE y MONROVAL

MONROVAL *(Que sale de espaldas á la sala, aplaudiendo y gritando, lleno de entusiasmo.)* ¡Bravo,

bravísimo, soberbio, genial! *(A Landouzie que se levanta para irse.)* ¡Qué imbecilidad! ¿Eh?

LANDOUZIE –¡A quién se lo cuenta usted! ¡En mi vida he visto nada semejante!

MONROVAL –¡Y qué público!

LANDOUZIE – Es lo que más me ha llamado la atención esta noche. A mi alrededor he oído citar en alta voz una porción de nombres de escritores estupendamente famosos y títulos de obras maestras, de los que yo, á decir verdad, no sabía una sola palabra.

MONROVAL *(Bajando la voz)* Es que estamos en el mundo de los fracasados. ¿No lo conocía usted quizá? París es el gran imán y concluye por ser el sufragio supremo de esos abortos de la gloria: este salón en que estamos es uno de los Centros oficiales de ese equívoco mundo intelectual. Solamente en sitios como éste se puede encontrar la serie completa. ¡Ah, los hay de todas clases! Fracasados activos, fracasados de la reserva, fracasados del arte, de la medicina, de las letras, de las ciencias, del periodismo... Muchas etiquetas de ideas, muchos títulos de obras futuras, y nada... ¡Nada! Pero en cuanto á pretensiones, ¡oh!, todos desconocidos, eso sí, pero todos ilustres, sin embargo.

LANDOUZIE – ¿Pero D'Argenton?...

MONROVAL – ¡Oh! Ese es el rey de los fracasados, porque como tiene dinero, da de comer á los demás. Toda esa gente que acaba usted de ver, pertenece al reino de D'Argenton: son sus súbditos. Por eso me causa asombro verle á usted, con toda su reputación, codeándose con ellos.

LANDOUZIE – ¡Y qué vamos á hacerle! Ha sido una verdadera sorpresa. Un momento de credulidad, que pago caro, como está usted viendo... Ese audaz programa de *La hija de Fausto*, la apremiante súplica de que iba acompañado... Pero ¿y usted? Permítame que también me asombre...

MONROVAL *(Haciendo urna reverencia)*.– Evaristo Monroval, publicista, verdaderamente satisfecho de haber hallado esta ocasión de darle á conocer mis estudios palingenésicos y mis recientes trabajos de etnografía acerca de la raza mongólica.

LANDOUZIE – ¡Diablo! *(Aparte.)* ¡Pues he venido á meterme en la boca del lobo!

MONROVAL *(Sacando del interior de su levita un manuscrito)* – Su opinión de usted, señor Landouzie, es de las que no pueden omitirse. ¿Dónde quiere usted que nos coloquemos para leerle en un periquete estas cuartillas que sirven de prólogo á mi libro y que llevaba casualmente aquí?

LANDOUZIE – En ninguna parle. Ya comprenderá usted que...

MONROVAL *(Cruzando la escena)*. – Sí, sí; en aquel rincón.

LANDOUZIE *(Aparte, aterrado)*. – Prefiero perder mi gabán. *(Sale despavorido por el foro.)*

MONROVAL – *(Le persigue, implacable)*–¡Pero, señor Landouzie, señor Landouzie!

ESCENA IX

LABASSINDRE, los fracasados. En seguida D'ARGENTON, HIRSCH, MONROVAL y un CRIADO Los fracasados entran en distintos grupos entusiasmados, haciendo grandes gestos y se dirigen hacia las mesas donde está servido el *buffet* .

SCHUBART – ¡Admirable, magnífico!

DASPRÉS – ¡Prodigioso!

LABASSINDRE – ¡Aplastante! Soberbio! *(Beben y comen á dos carrillos.)* .

D'ARGENTON *(Entra, seguido de Hirsch, y pregunta á los invitados)*. – Conque, señores, ¿qué les

parece mi obra?

TODOS *(A coro)*. –¡¡Estupenda!! ¡¡Colosal!!

D'ARGENTON – Es lo mejor de mi alma y lo entrego á la voracidad de la muchedumbre...

SCHUBART – ¡El romanticismo ha muerto esta noche!

DASPRÉS – ¡Y el, naturalismo también!

SCHUBART – ¡Es una obra griega!

LABASSINDRE *(Estrechando la mano de D'Argenton)*. – ¡Me has dejado anonadado!

D'ARGENTON *(Mirando en todas direcciones)*. – ¿Y Landouzie? Pero ¿dónde se ha metido Landouzie?

MONROVAL *(Entrando por el fondo)* – ¡Se ha ido, despidiéndose á la inglesa! Ha visto, sin duda, en usted lo que todos ellos: el rival formidable de mañana.

D'ARGENTON – Es que mi arte los desconcierta.

MONROVAL *(A Schubart)*. – Me ha confesado que no ha entendido una palabra.

SCHUBART *(Con el mayor desdén)*. – Todos ellos son iguales.

D'ARGENTON – ¡ Oh! Ya sé yo por qué se ha ido sin despedirse siquiera y sin aguardar la conclusión de la obra. Es que una vez le hice una frase cruel: le dije... *(Se oye el preludio de la orquesta.)*

IDA *(Entrando vivamente)* – ¡Señores, señores: va á comenzar el segundo acto! (*Todos se precipitan á la sala, masticando todavía.)*

LABASSINDRE – ¿Ha sonado ya el timbre, señora?

IDA (*Empujándole).* – Dése usted prisa si no quiere perder el principio.

HIRSCH *(Corriendo, en tono burlón)*. – ¡Diablo!

IDA *(Mira al genial autor con ternura y le dice)* – ¿Me olvidarás en tu triunfo?

D'ARGENTON *(Paternal)*. –¡Qué niña eres!

CRIADO *(Por la puerta del fondo)*. – Señorito... Un... Una persona que desea hablar con usted.

D'ARGENTON – Sí, ya sé, ya sé... Debe ser el empresario. Que pase.

CRIADO *(Vacilante)*. – Pero, ¿aquí, señor? Es que esa persona...

D'ARGENTON *(Sin hacerle caso)* . – Dile que entre. *(A Ida.)* Anda, prepárale un buen sitio, un asiento en primera fila.

IDA – Voy corriendo... Pero muéstrate exigente con él. ¿Eh? *(Entra en el salón.)*

ESCENA X

D'ARGENTON, luego JACK é HIRSCH

D'ARGENTON – Ese hombre ha querido darse importancia conmigo. ¡Ya se arrepentirá ! *(Va hacia uno de los espejos que adoran el salón y se alisa, con fatuidad, el pelo de su melena)*

(Jack aparece por la puerta que se supone comunica con el exterior Es un joven, casi un niño, de aspecto miserable, rostro muy pálido y curtido, harapiento y triste, con esa expresión agresiva de los que han sufrido largo tiempo, en el cuerpo y en el alma, los rigores de la lucha por la existencia, en su forma más cruda, más epidérmica. Produce, el mísero, duelo y conmiseración; por ningún concepto, repugnancia. Su presencia en tan fastuoso salón, y ante el atildado poeta, hace un contraste vivísimo y emocionante)

(D'Argenton lo ve por el espejo y exclama estupefacto.)

D'ARGENTON –Pero ¿qué es esto? *(Volviéndose)* ¿Eres tú, Jack? *(Va hacia él con las manos tendidas.)* ¡Qué felicísima sorpresa!

JACK *(Sin estrechar la mano de D'Argenton dice con voz bronca é imperativa)*. – ¡Mi madre!

D'ARGENTON – ¿Tu madre? Sí; si se la avisará en seguida... está ocupadísima. Tenemos los más escogido de París en el salón. ¿Sabes? Es el estreno de mi *Hija dé Fausto*.

JACK – ¡Yo quiero ver á mi madre inmediatamente!

D'ARGENTON – ¿Y quién te dice lo contrarío? Nadie piensa impedírtelo.

JACK *(Con tono amenazador)* . – Ni yo se lo aconsejaría á nadie tampoco. Vengo de muy lejos sólo para verla. ¡Y la quiero ver! *(Se dirige a la derecha y D'Argenton le cierra el paso.)* ¿Dónde está? ..

D'ARGENTON – Pero ¡desgraciado¡ ¡Mira lo que haces... en él estado en que estás, y además bebido!

JACK – ¿Bebido? ¡Bueno! ¡Y borracho! ¿Y qué? Acaso los fogoneros no beben; no están siempre borrachos?... Además, eso no es verdad. Yo no he bebido. No estoy fuerte todavía porque salgo del hospital... Por eso... No me querían dejar salir... Pero era preciso que viera á mi madre... Ya no podía más... ¡No podía más!

D'ARGENTON *(Tratando de calmarlo)*. – Escucha, Jack, escúchame tranquilo Ya sé el cariño que le tienes á tu madre, pero tu presencia aquí, en este momentos, puede hacerle mucho daño.

JACK ¿Daño? ¿Que yo puedo hacerle daño?... Vamos me parece á mí que es usted el que no está en su cabal juicio.

(Hirsch que entra en la sala, sin reparar en Jack.)

HIRSCH – Oye, la butaca del empresario espera.

D'ARGENTON *(Llevándose aparte á Hirsch y hablándole en voz baja)*. – ¡Cállate; es Jack!

HIRSCH *(Igualmente á D'Argenton)*. – ¿Es posible?

D'ARGENTON – Necesito que me libres de él. Llévatelo de aquí á todo trance... ¡Como sea!

JACK *(Con desconfianza)*. – ¿Qué estarán tramando estos dos contra mí?

HIRSCH *(A D'Argenton)*. – Comprendido. *(Encarándose con Jack.)* ¡Hola, querido! ¿Todavía pertenecemos á este mundo, eh?

JACK *(Con rudeza)*. – No le conozco á usted.

D'ARGENTON *(Interviniendo)*. – Ya lo creo que le conoces, pero es que no te acuerdas ya. El doctor Hirsch es uno de nuestros mejores amigos... Mira, Jack, yo sé que eres un muchacho muy razonable, y, sobre todo, un buen hijo. Tú, seguramente, querrás evitarle disgustos á tu madre. Esta noche no debes presentarte á ella, ya lo comprenderás; tengo que prepararla. Además, con ese traje...

JACK *(Sombrío)*. – ¡No tengo otro!

D'ARGENTON – .. .Mientras que mañana, en cambio, podréis pasar juntos todo el día.

HIRSCH – Claro; eso es lo mejor.

JACK *(Brutalmente)*. – ¡No! ¡Yo no quiero salir de aquí para nada! *(Con desconfianza.)* Se han hablado ustedes los dos en secreto y quieren engañarme.

D'ARGENTON – ¿Cómo, engañarte?

JACK – Sí, sí; lo que ustedes quieren es que yo no vea esta noche á mi madre. Pero... *(Con energía)* ¡Ni usted ni veinte hombres como el doctor *(Señalando á Hirsch)* son capaces de impedirme que la vea ahora mismo. ¡Ni ustedes ni nadie! Quiero besar la ! Quiero abrazarla! *(Empujando á D'Argenton.)* ¡Ea, basta ya! *(Aparece Ida.)*

ESCENA XI

DICHOS é IDA. (Sensación. IDA, al ver á su hijo, permanece un instante muda, inmóvil y ocultándose la cara con las manos.)

IDA – ¡Jack! ¡Oh!

JACK *(Con la cabeza inclinada sobre el pecho, como avergonzado de si mismo)*. – ¡Mamá! Es que te da vergüenza de mí, ¿verdad? *(Se deja caer desplomado en un sillón.)*

IDA – ¿Vergüenza de ti? ¡Tú! *(Se arroja sobre él con la mayor emoción.)* ¡Hijo de mis. entrañas! ¿Cómo puedes imaginarte semejante infamia? ¡Vergüenza de mi hijo, de mi Jack, de lo que más quiero yo en el mundo! *(La madre y el hijo se confunden en un furioso abrazo.)*

(Jack apenas tiene fuerza para exclamar, casi ahogado.) ¡Dios mío, Dios mío, ésta es demasiada felicidad!

FIN DEL PRIMER ACTO

Continua

ACTO SEGUNDO

La guardilla de Jack. Su nota es la limpieza: una limpieza brillante de luz, de paz, de laboriosidad.

Una ventana al fondo sirve de marco á un trozo de cielo azul que cubre los tejados pizarrosos de París. Empaña su transparencia alguno de esos vapores que parecen posarse sobre las grandes urbes con un gesto de amenaza.

Muebles de pino, pobres, pero cuidados con esmero. Sobre una mesa como las de cocina y sobre una consola vieja que hay adosada al encalado muro, se ven libros, cuadernos y papeles de trabajo.

ESCENA PRIMERA

CATALINA, luego el doctor RIVALS. Ambos gozan de un venerable y simpático aspecto. La primera, es la criada de Jack. Al comenzar la escena aparece sentada, moliendo café en un molinillo que oprime contra su falda.

CATALINA – Siento pasos en el corredor. ¿Será ya el señorito? *(Se levanta, deja el molinillo sobre la cómoda, y abre la puerta. Al conocer al recién llegado, lanza una exclamación de alegría.)* ¡Toma, si es el doctor! ¡Bendito sea Dios! Entre usted, señor Rivals.

RIVALS – Buenos días, Catalina. Nada, que me han llamado precipitadamente de París para una consulta, y aunque. tengo los minutos contados, he querido aprovecharme de esa coincidencia para visitar la nueva instalación de mi amigo Jack. *(Paseando la vista por la estancia.)* ¡Bravo. Catalina! El orden y la limpieza de este cuarto le hacen á usted honor. Harto se ve que no es ésta una casa de holgazanes.

CATALINA – ¡Ah, ya puede usted decirlo, señor Rivals! Apenas llega el señorito del trabajo coge los libros. Ni para comer descansa: siempre está con un libro ante los ojos. ¿Cree usted que eso es razonable, señor Rivals, después de estar como ha estado del pecho, y como quien dice á las puertas de la muerte?

RIVALS – ¡Pobre Jack! No era muy tranquilizadora su cara, en efecto, cuando vino á vernos al campo, según su costumbre, el domingo último. A mi hija llegó á inquietarle mucho su aspecto, y ésa es también una de las razones que me han inducido á venir á verle. ¿Sigue tosiendo mucho? ¿Le oye usted quejarse alguna vez?

CATALINA – Nunca; ni por casualidad. Ya sabe usted que yo me levanto al ser de día para dedicarme á mi faena de repartir el pan por las casas... Bueno, pues ya está ahí el señorito Jack, ante esa mesa, con el quinqué encendido, erre que erre, trabajando como un negro... «No se incomode usted conmigo ni me regañe, mamá Catalina, porque me haya levantado tan temprano ? me dice siempre el pobrecito? ; ya descansaré cuando la señorita Cecilia sea mi esposa.» Y no hay quien pueda convencerle ni á tres tirones de que tanto trabajar perjudica á su salud. ¡Ah, su hija de usted será feliz con el señorito Jack! *(Reprimiéndose.)* ¡Ea, bueno! ¡Si él me oyera llamarle así!... Porque no quiere... Y yo no puedo acostumbrarme á llamarle sólo Jack. *(Algo emocionada.)* ¡Eso prueba bien que no soy su verdadera madre!

RIVALS – Sí, sí lo es usted... Usted sola... Jamás ha tenido Jack otra madre más que usted en el mundo...

CATALINA – Señor Rivals, quizá no quiera usted creerlo; pero hay momentos en que me siento así... como celosa. No sé cómo decirlo... Pero la verdad es que vivimos aquí los dos tan bien, con tanto cariño. Mire usted: como yo estoy siempre pensando en la manera de complacerlo, ayer le compré estos dos floreros *(Los coge de la cómoda y se los enseña.),* que todavía están sin flores, porque no he querido comprarlas hasta que el señorito vuelva de su viaje, no sea que se marchiten.

RIVALS *(Sorprendido).* – ¡Ah! ¿Pero está fuera?

CATALINA – ¡Ah! ¡Tanto charla que charla, y se me ha olvidado decirle á usted lo principal! Pues sí, el señorito está en Lyón, desde hace tres días; pero vendrá en el tren de esta mañana. Su mamá le puso un telegrama diciéndole que fuera por ella en seguida, en seguida. Parece que ha concluido ya definitivamente con ese demonio de hombre... Desde la llegada del señorito era un infierno otra vez aquella casa.

RIVALS – Quizá por eso estaba tan pálido el domingo pasado cuando fue á verme. ¡Sufre, tanto al verse separado de su madre! *(Consultando el reloj.)* ¡Diablo! No puedo esperarle más tiempo. Mis deberes me llaman en otra parte... Pero si no mejora, si continúa tosiendo como estos días me avisa usted en seguida, que ya buscaré el medio de llevármelo una temporada al campo con nosotros.

CATALINA – ¡Y qué bien le sentaría! ¿Le digo que ha estado usted á verlo?

RIVALS – No, ¿para qué? Pero no deje usted de avisarme si nota la más ligera agravación en su estado. ¡Ea, no puedo detenerme más!. .. ¡Hasta la vista, Catalina !

CATALINA *(Acompañándole hasta la puerta)* – Esa mujer es su tormento. Y eso ya que sabe usted lo reservado que es el señorito Jack con todo lo que á su mamá se refiere; pero.. ¡Hasta la vista, señor Rivals! *(Se va el doctor Rivals).*

ESCENA II

CATALINA, sola. Vuelve á coger la maquinilla del café y sigue moliendo con intermitencias. A veces se detiene y piensa más que dice.

CATALINA ¡Con tal dé que no se la traiga consigo!... Pero no, eso no es posible...; tendría miedo de mancharse la cola de sus vestidos. Además no podría vivir aquí mucho tiempo... Pero como al fin y al cabo es su madre, si viniera á decirme: «Ya lo ha tenido usted consigo bastante tiempo, Catalina; ahora me toca á mí...», yo no tendría más remedio que aguantarme. Ella, después de todo, cumpliría con su deber... ¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¡Yo que tanto he deseado tener un hijo... ¡Morirme sin conseguirlo!... ¡Eso es como vivir con una espina siempre clavada en el corazón...!

ESCENA III

CATALINA; JACK que entra precipitadamente en el cuarto. Viste como un artesano limpio y cuidadoso. Luego IDA, con elegante guardapolvo de viaje, sombrero claro con flores, velo y guantes. Traen varios bultos de viaje.

JACK – ¡Pronto, en seguida; déjelo usted todo, Catalina ¡Algo caliente para mamá: té , tila, cualquier cosa! Ha cogido frío en el tren y viene algo indispuesta. *(Sale por la puerta*

del fondo, después de haber depositado unas mantas sobre la cómoda.)

CATALINA *(Aparte).* – ¡Ay, Dios mío! ¡Lo que me temía *(En voz alta y como atolondrada.)* En seguida, señorito; voy en seguida. *(Entra en la habitación de la derecha.)*

IDA *(Que aparece apoyada* en *Jack, desfallecida)* ¡Por fin! ¡Oh, qué piso tan alto! Creí que no acabaríamos de subir nunca. (*Pausa.)* ¡Cuántas emociones! *(Jack acomoda provisionalmente los bultos de viaje sobre la cómoda, la mesa, las sillas.)* ¡Qué horrible viaje, me ha dejado rendida!

JACK *(Haciéndola sentarse, la envuelve las piernas en una manta, y arrodillándose ante ella la coloca una banquetita bajo los pies).* – Pon aquí los pies, mamá mía... ¡Si supieras lo contento que estoy por tenerte á mi lado!

IDA *(Mimosamente).* – ¡Querido Jack!

JACK – Algo faltaba á la dignidad de mi vida, y ese algo tú me lo traes al venir aquí.

CATALINA *(Que entra con una taza humeante en la mano).* – Tome usted esta taza de café que tenía preparada para el señorito Jack. Ahora haré otra en seguida; precisamente acabo de molerlo nuevo...

IDA (*Afectuosa)* ¡Ah! ¿Es usted, Catalina? Gracias, muchas gracias.

CATALINA – Yo sí que se las doy á usted por haber venido con él . ¡Lo que la echaba á usted de menos! Sin su mamá, no hubiera podido estar aquí mucho tiempo.

JACK *(Estrechando la mano de Catalina, con emoción).* – ¡Mi querida Catalina!

IDA – ¡Qué café tan exquisito! ¿Cómo lo hace usted, Catalina? ¡Ah ! Pero ya sé, ya sé por qué me gusta tanto; porque es el café de mi Jack. *(Éste la hace una caricia y deja la taza sobre la consola)* ¿Eh, mi buena Catalina? ¿Quién me hubiera dicho que me iba á pasar esto? Usted se acordará de cómo me portaba yo con ese hombre. ¿Cree usted que era posible haber encontrado mujer más abnegada, más cariñosa que yo? ¡Para acabar así, tan miserablemente! *(Oprimiéndose las sienes con las manos.)* ¡Oh, lo que yo he sufrido durante los ensayos de esa desdichada obra!

JACK – Vamos, mamá; no te ocupes más de ese hombre.

IDA *(Poniéndose en pie).* – Sí, sí; déjame hablar: eso me calma. *(Estrechando amistosamente la mano de Catalina.)* Figúrese usted que en el reparto de su obra había dado el principal papel, el de la «hija de Fausto», á una mujerzuela despreciable, así de alta, sin educación ¡hasta fea! , y que con el pretexto de los ensayos... ¡los ensayos que han durado seis meses mortales!, el infiel no se separaba un momento de esa cualquier cosa, que á la postre ha sido la que ha echado al foso la obra.

CATALINA *(Con extrañeza).* – ¿Adónde dice usted.?...

IDA *(Sin responder).* – ¡Un verdadero desastre! ¡Como que no pudo concluir siquiera la representación! Y como yo me permitiera decirle que esa criatura era la causante de todo, el tal señor, presa de una cólera terrible, se atrevió á levantarme la mano.

JACK *(Suplicante).* – ¡Mamá!

IDA *(A Catalina).* – No lo creería usted si yo no se lo dijese, ¿verdad?

CATALINA – Yo la diré á usted...

IDA – ¡Un miserable por quien yo lo he sacrificado todo! ...

JACK – ¡Mamá!

IDA – ¡Es un monstruo! Te digo que es un monstruo. Sí, sí; estoy decidida á contártelo todo. Nos tuvimos que ausentar. Se burlaban de nosotros. Me prohibía verte y hasta escribirte, está celoso de ti. Te odia, porque tú no le rindes vasallaje; porque él no consiente sino esclavos alrededor suyo... Sí, sí; quiero que lo conozcas hasta el final para que lo juzgues como se merece. Él, y nadie más que él, es el causante de

tu desgracia.

CATALINA *(Interviniendo)*. – Vamos, señora: no piense usted más en eso... Ya todo acabó... Ahora que está usted, al fin, con su hijo... ¡Basta ya de penas!

IDA – ¡El monstruo!...

CATALINA – Pero, señora D'Argenton...

IDA *(Furiosa)* . – ¡No me llame usted así! ¡No quiero oír ese nombre execrable! Llámeme usted Ida á secas ó Ida de Barancy, que es mi verdadero nombre. ¡Yo no tengo ya nada de común con ese miserable! Cuando me separé de él ? ¡oh! ¡para siempre!, ya lo creo? le dije estas palabras: «Lo que le deseo es que se encuentre muchas mujeres como yo en su serrallo de actrices». ¡Le dejé humilladísimo con mi ironía! En seguida corrí como una loca al telégrafo, te puse un despacho *(á Jack)* para que fueras á recogerme y te aseguro que al entrar aquí, en tu casita, tan pobre, ¿verdad?, tan triste, con sus paredes desnudas y todo, ¡me pareció el Paraíso! ¡Qué existencia más tranquila y más agradable vamos á llevar! ¿No es verdad, mi pobre Jack? Porque yo tengo contigo una deuda atrasada de caricias y ternuras que quiero pagarte hasta la saciedad. Quiero ser tu servidora, tu esclava. ¡Oh! Ya verás cómo aquí, donde me ves, soy una buena ama de casa; verás cómo sé hacerte platos delicados. Todo esto va á transformarse rápidamente. Hay que hacer encantador todo lo que nos rodea. Yo soy muy habilidosa, aunque tú no lo creas. *(Mirándose en un pequeño espejo.)* ¿ Ves este sombrero? ¿Verdad que es precioso? Pues cuando lo compré era un verdadero adefesio: cuanto más lo miraba, más feo me parecía. Un día ya no me pude contener y le di un puñetazo en el casco. Y ya ves lo que resultó: una preciosidad. ¿Eh?... *(Revolviendo los papeles que hay sobre la mesa.)* ¡Cuántos libros! Pero, dime, ¿qué diablos haces tú con tantos librotes?

JACK – Son mis libros de estudio, mamá.

IDA – ¡Ah! Sí, ahora recuerdo que me dijiste en el tren que estabas estudiando no sé qué. *(Deteniéndose ante la cómoda y reparando en los jarrones de Catalina.)* ¡Qué horror! ¿Dónde has adquirido este par de fealdades?

JACK – ¡Oh! ¡Pobre Catalina! Es verdad; no había reparado en ellos todavía. ¡Gracias, gracias por tan delicado obsequio!

IDA – ¡Ah! ¿Es usted quien los ha comprado? Entonces la cosa tiene disculpa.

CATALINA – Están sin flores todavía porque no quise comprarlas hasta que usted viniese, no fuera que se marchitaran esperando.

IDA – No se preocupe usted de eso ya. Todos los detalles que aquí faltan son de mi exclusiva competencia. Yo traeré las flores ahora, de vuelta de la compra; porque, sí, estoy dispuesta á hacer todas las mañanas la compra como una mujercita de su casa. *(A Jack, con alegría.)* Ya verás, hijo mío, qué platos voy á prepararte. Soy una gran cocinera ahora. ¡Como él era tan delicado y tan artista hasta para la mesa! ...

JACK – Dime, mamá, ¿y si dejáramos á Catalina ocuparse de esas cosas?

IDA – No; de ningún modo: yo quiero ocuparme de todo, absolutamente de todo... Es mi deber.

CATALINA – Tiene razón la señora. Para eso es la mamá.

IDA – Ya verás, ya verás cómo sé dirigir una casa. ¡Ah! Es que tú no me conoces. Y, á propósito, porque yo soy esclava de la exactitud, ¿cuáles son tus horas? ¿A qué hora es el almuerzo?

JACK – Pues á las doce, que es cuando yo salgo de mi trabajo. La fábrica está ahí al lado...

Pero hoy comeremos cuando tú quieras. Yo voy á dar una vuelta al taller para que sepa el patrón que estoy de regreso.

IDA – Bueno, saldremos juntos. ¿No hay cerca de aquí un mercado?

CATALINA –Toda esta calle es mercado, señora.

IDA – ¡Uf, qué asco! Pero yo no quiero eso. Todo lo que venden por aquí son porquerías, y como aún tenemos tiempo... Pero, ¿cómo voy á ir así?... Estoy demasiado elegante... Aguarda un poco, Jack; vas á ver lo que tardo en transformarme convenientemente. ¿Dónde está mi cuarto?

CATALINA *(Con dolorosa resolución).* – Aquí, señora. Éste. *(Abriendo la puerta de la derecha.)* Hasta ahora fué el mío. *(Ida entra con su equipaje precipitadamente.) No* es muy elegante, como usted verá... pero, en fin... aseado y en orden...

ESCENA IV

JACK Y CATALINA

JACK *(Todo alborozado, abrazándola).* – ¡Ah, mi querida Catalina! ¡Qué contento estoy!... ¡Por fin, la tengo! ¡Lo que me ha hecho sufrir vivir siempre separado de ella! ¡Pero, por fin, la tengo, y ahora sí que es para siempre! ¡Y digna de que Cecilia la pueda llamar madre también cuando llegue la hora!

CATALINA *(Emocionadísima).* – Cierto que es una gran felicidad el que haya vuelto la señora... Una gran felicidad... para usted... para ella... mientras que yo... *(Dominándose.)* Pero, en fin, mientras me quedo aquí un momento sola, recogeré mis trapos, mis bártulos...

JACK – ¿Cómo ?

CATALINA – ¡Claro! ¡Qué hacer si no! Aquí no hay sitio para tres. Además, ya la ha oído usted. Ella quiere ocuparse en lo sucesivo de todo... ella sola.

JACK – Bien, bien; pero es por un día: por hoy solo. Después...

CATALINA – Sí; pero, mientras tanto, yo voy á buscar un cuartito que no esté lejos de aquí. Y si alguna vez tuviera necesidad de mí el señorito... ó la señora...

JACK —¡El señorito!... Pero, ¿no habíamos quedado en que yo sería una especie de hijo adoptivo suyo?

CATALINA *(Sollozando al fin)* . – Sí, sí; pero no haga usted caso de mi modo de hablar. Es que yo no sé fijamente en estos momentos lo que me pasa... Estoy como aturdida... ¡Estaba ya tan hecha á la idea de que había de cuidarle y servirle siempre como una segunda madre!... Y luego, así, de pronto...

JA CK – Todo se arreglará, mi querida Catalina. Hay que dar tiempo al tiempo. Dentro de dos ó tres años, la señorita Cecilia será mi esposa, y entonces, todos juntos...

ESCENA V

DICHOS é IDA, con traje sencillo de mañana, sin sombrero y con una cestilla al brazo

IDA – ¿Estoy bien? Parezco una obrerita, ¿verdad? Sin una sola alhaja: mira. *(Enseñando á Jack las orejas y las muñecas. Después hace sonar la cestilla.)*Las llevo aquí, ¿sabes?, para hacer dinero con ellas y corregir un poco algunos detalles de la casa, que está muy poco confortable. Ya ves: una cosa en que ni tú ni Catalina habéis pensado

para nada... ¡El *confort!* ¡Sin *confort* no se puede vivir!

JACK .

(Abriendo uno de los cajones de la cómoda y enseñándole el interior á su madre). – No hace falta que te desprendas de tus alhajas, mamá; tenemos dinero. Yo tenia hechas mis economías.

IDA – ¡Ah! ¿Tenemos dinero? ¡Pues mejor que mejor! Precisamente yo he hecho la tontería de salir de aquella casa sin coger un céntimo... ¡Una delicadeza que ese caballero no sabrá seguramente apreciar en todo lo que vale!

CATALINA – Su trabajo le ha costado hacer esas economías; como usted comprenderá... á fuerza de orden y de sacrificios.

IDA *(Cogiendo el dinero que le da su hijo).* –Pero, ¿qué me va usted á contar á mí? ¡Ah! Sin economías y sin sacrificios no es posible... Pero ya verá usted, ya verán ustedes... Ahora, en marcha. *(Cogiéndose del brazo de Jack.)* ¿No es lindísima esta escena? ¿No es verdad que parecemos una de esas parejas de enamorados que los domingos se ven por los paseos solitarios, muy cogiditas del brazo, por ahí, las afueras?... Hasta luego, Catalina. ¡Ah! Por mí no se dé prisa ninguna en mudarse; ya nos arreglaremos hasta que encuentre usted un cuarto que la convenga. *(Salen por la puerta del fondo.)* Adiós.

ESCENA VI

CATALINA *(Viéndoles alejarse con infinita tristeza.)* ¡Lo que acabo de perder no lo recuperaré jamás!... Pero, ¡qué remedio!... Lo que tiene que ser, es, y es inútil darlo vueltas. *(Cae en una silla sollozando con el mayor desconsuelo.) (Pausa.) (De pronto le parece oír ruido en el pasillo y se incorpora sobresaltada.)* ¿Eh? ¿Quién anda ahí? *(Se limpia precipitadamente las lágrimas y se dirige a la puerta en el preciso instante en que ésta se abre y entra el doctor Hirsch.)*

ESCENA VII

CATALINA é HIRSCH que se detiene en la puerta para lanzar una mirada escudriñadora por la estancia. Después una FLORISTA.

CATALINA – ¿Pero es usted? ¿Estoy soñando? ¡Yo creí que se había usted muerto ya!... ¿Qué viene usted á buscar en esta casa?

HIRSCH – Vengo á ver á mi amigo Jack.

CATALINA (*Asombrada, pero en guardia, y con cierta ironía).* – ¿Su amigo Jack ? ¡Si no tuviera más amigos el señorito que usted!... Además *(Recalcando)*, su amigo de usted no está en casa, y apostaría cualquier cosa á que usted lo sabía antes de subir.

HIRSCH *(Sin hacer caso.)* – ¿Podría, por lo menos, presentar mis respetos á la señora D'Argenton?

CATALINA – Aquí no hay nadie que se llame de ese modo; por lo visto, se ha equivocado usted de puerta. Además, yo no tengo tiempo que perder; conque, déjeme usted tranquila, que ya sé á qué viene usted por aquí: á brujulear y á oler... *(Hirsch hace un gesto negativo.)* Sí, sí; usted es de la cáfila de ese señor.

HIRSCH (*Protestando).* – Yo la aseguro que...

CATALINA – Sí, sí, de su pandilla. ¿Para qué mentir? Pues bueno: dígale usted á esa persona que le envía, que sí, que es verdad ; que esa señora ha venido aquí, á vivir con su hijo. Y puede usted decirle, además *(con tono ya francamente amenazador)*, que ni él, ni usted, ni veinte tunantes más como ustedes dos serían capaces de arrancarla de esta casa.

HIRSCH – ¡ Como si á usted no le viniese de perlas que esa señora volviese al nido abandonado! ¡Como si yo no la hubiese visto á usted llorar, hace un momento, por el ojo de la cerradura! ¡Pobre mujer!... ¡Vaya; déle usted esta carta *(sacando una del bolsillo)* sin que su hijo se aperciba de ello, y ya verá usted el tiempo que tarda esa señora en recoger su equipaje y dejarles á ustedes tan tranquilos como antes!

CATALINA *(Indignada)* – ¡Habráse visto! Pero, ¿por quién me ha tomada usted? ¿ Usted me cree capaz de semejantes papeles?

HIRSCH – ¡Y yo que lo hacía por el bien de usted!

CATALINA – ¡Embustero! ¿Es que va usted á pretender convencerme de que tiene algo en el corazón? *(Cambiando de tono y cogiendo, furiosa, una silla)* ¡Ea! ¡Largo de aquí pronto, ó no respondo!...

HIRSCH *(Asustado, huye por la puerta del fondo*). – ¡Ya me las pagarán ustedes todas juntas! *(Sale)*

(Entra una florista con un gran cesto lleno de flores y de plantas.)

CATALINA – ¡Habráse visto!... *(Al ver á la florista.)* Pero, ¿qué es esto? Usted se equivoca, sin duda, de cuarto.

FLORISTA – Pues la portera me había dicho... ¿No vive aquí el señor Jack? Vengo de parte de una señorita...

CATALINA – ¡Ah, sí, ya caigo! Póngalo usted ahí, en cualquier sitio; pero, ¿dónde, Dios mío, vamos á colocar todo eso? *(Con tristeza.)* ¡No será seguramente en mis pobres floreros!... *(Con ironía.)* ¿Se irá á establecer como florista la señora? *(A la mujer, que se va.)* Está todo pagado?

FLORISTA – ¡Ya lo creo! ¡Como que en mi vida he visto parroquiana más rumbosa! ¡Hasta la propina la ha pagado por anticipado!

CATALINA – Bueno; pues, hasta la vista. *(Vase la florista)*He debido coger la carta de que me hablaba ese hombre y quemarla en el fogón. ¡Qué torpe he estado! Porque si llega á ver la letra siquiera de ese seductor... ¡Hubiera sido más seguro!

Continua

ESCENA VIII

CATALINA é IDA, que llega seguida de un dependiente con dos cestos enormes llenos de botellas y comestibles.

IDA *(A Catalina).* – Ayude usted al muchacho. Pero, ¡qué horrible escalera la de esta casa y qué olor á gentuza en todos los cuartos! *(Al dependiente.)* Aguarde usted un momento... *(Busca en su portamonedas.)* ¡Ah! Es verdad que no me queda nada. Pero, ¿cómo es posible?... *(A Catalina.)* Déle usted una propina al muchacho... Una buena propina. ¡Pobre! ¡Tanta escalera! ¡Subir hasta un sexto piso! *(Se va el dependiente.)* Y ahora, á arreglar mis flores. Ponga usted agua en los floreros. Las demás las colocaremos en cualquier parte. ¡A ver si consigo con ellas disipar un poco el olor á obrero que infesta todos los rincones de esta casa! Mire usted, Catalina: no hace aún una hora que he llegado y ya tiene esto otro aspecto.

CATALINA *(Mirando á Ida, impresionada por estas palabras y mostrándola una brazada de flores).* –¿Y éstas? ¿Dónde las ponemos?

IDA – Déjelas usted ahí. Ya he mandado traer dos jardineras. Ahora á preparar la comida. ¿Dónde está la mesa?

CATALINA *(Señalando la que está cargada de libros)* – Ésa es.

IDA – ¿Cómo? ¿No tiene más que una mesa mi pobre Jack? ¡Pero si es horrible pensar en las cosas que faltan aquí! ¡Ya era hora de que yo viniera! Estaba haciendo mucha falta. *(Se pone á coger los libros y todo lo que hay sobre la mesa y lo tira al suelo. A Catalina, que se dispone á recogerlo todo con cuidado.)* Pero, ¿qué hace usted ahí?

CATALINA *(Con gran respeto y aflicción).* –¡Son sus libros!

IDA – ¡Vaya, vaya; no estamos aquí para perder el tiempo! ¡Venga una manta!

CATALINA – ¿Una manta? ¿Para qué?

IDA – ¿Para qué va á ser? ¡Para ponerla debajo del mantel!

CATALINA – ¡Ay, señorita; pero si aquí no lo usamos!...

IDA *(Asombrada).* – ¿Es posible?

CATALINA – ¡Bah! El señorito no es exigente, y ya que está usted con él, maldito lo que se le importará comer con mantel ó sin mantel.

IDA – ¿Recuerda usted en casa, ó por mejor decir, en la del señor D'Argenton? ¡Qué lujo siempre en la vajilla y en la ropa de mesa!

CATALINA *(Poniendo los cubiertos en la mesa).* Ya está bien lejos el señor D'Argenton.

IDA – ¡Oh! No tanto como usted se figura. Si yo quisiera... Con sólo hacer un gesto... *(Con misterio.)* ¿A que no sabe usted á quién me acabo de encontrar en la portería? Pues al doctor Hirsch, que me ha dicho que ha venido con D'Argenton persiguiéndome desde Lyón, y me ha dado una carta suya. *(Protestando.)* ¡Oh, pero yo no la he querido leer!... ¡Ni la leeré tampoco! Quiero que vea ese caballero si tengo ó no carácter. No quiero ni acordarme de que existe. *(Cambiando de tono y enseñando á Catalina una gran empanada.)* Pero, ¿qué me dice usted de esta empanada?

CATALINA – ¡Oh! ¡Que es hermosísima !

IDA – Pues ahí tiene usted, donde la he comprado, treinta céntimos menos que en cualquier otro sitio; de modo que, sólo en eso, nos encontramos con más de un

real de economía. No se dirá que soy derrochadora.

CATALINA *(Trajinando.)* – ¡Ah! Lo que es eso...

IDA – Es que yo conozco como nadie los sitios en que se vende barato.

CATALINA – Y ha vuelto usted en un periquete.

IDA – Es que he tenido la previsión de tomar un coche... Hay que saber hacer bien las cosas. *(Saca la carta y la mira casi con arrobamiento.)* Yo quisiera, sin embargo por pura curiosidad nada más puede usted creerme, saber lo que ese caballero tiene el atrevimiento de escribirme de lo ocurrido entre nosotros. (*Va á abrirla pero se contiene)* ¡No, no; de ningún modo! ¡Eso sería un rasgo de debilidad!

CATALINA – ¡No la lea usted, por Dios, señora; rómpala usted. Su hijo, ¿no vale más que todo en el mundo? Él es su bien de usted, su único tesoro, toda su riqueza, y no hay fuerza humana que fuera capaz de arrebatárselo. Él la quiere á usted sobre todas las cosas y la querrá toda la vida, mientras que otros... ¡Los hombres!... ¡Los hombres no quieren á las mujeres sino mientras les servimos, mientras somos jóvenes! ¡Después!... ¡Y sobre todo, cuando un hombre llega á levantar la mano á una mujer!... ¡Ah! No sería la hija de mi madre la que se dejaría enternecer, en su caso de usted, por las tonterías y embustes que seguramente hay en ese papel.

IDA *(Interrumpiendo)*. –¡Eh, poco á poco, Catalina! El señor D'Argenton es un gran poeta, y, por lo tanto, no es capaz de escribir tonterías, como usted supone, sin duda porque no sabe lo que se dice.

CATALINA *(Con fe)*. –Un hombre que separa á un hijo de su madre, será todo lo sabio que usted quiera, señora, pero no puede tener grandeza en el corazón.

IDA *(Con energía)*. –¡Ea! ¡Basta ya! ¡El hombre ...íntimo...el particular... ese... está bien, y ya he dicho que no me importa nada; pero en cuanto al poeta, á su inspiración, á su nota de ternura y de delicadeza...¡ah!, ¡nadie en el mundo las posee como él! ¡Nadie! ¿Lo entiende usted?.

CATALINA *(Irónica)* –Pero eso no se lo he oído decir á nadie más que á usted y á él mismo, en tantos años como les he servido.

IDA (*Dejándose llevar de los impulsos de curiosidad y abriendo la carta)*. –¡Ah, no puedo más, no puedo más! ¡Es imposible luchar más tiempo con mi corazón!

CATALINA *(Desolada)*. –¡Oh, qué desgracia más grande, Dios mío!

IDA (*Encantada)*. –¡Y en verso! ¡Es una carta en verso!... *(Lee.)*

«La mañana cruel de tu partida,

La mañana en que ¡oh triste! te perdí...»

CATALINA – Y cuando la pegó á usted, ¿fue también una mañana?

IDA *(Indignada)*. –¡Es usted insoportable! ¡La culpa es mía por dignarme alternar con cierta clase de gente! *(Sigue leyendo para sí.)*

CATALINA *(Avisando que llega Jack)*. – ¡El señorito!

IDA *(Guardándose precipitadamente la carta)*. –¡Ni, una palabra, por Dios, de esto!

ESCENA IX

Dichos y JACK, que llega con el semblante alterado y descompuesto

JACK – ¡Ah, mamá! *(La abraza.)*

IDA – Pero, ¿qué te pasa? ¿Por qué estás tan pálido?

JACK – ¡Oh nada, nada! ¡Una idea loca que se me pasó por la cabeza en la escalera! Temí no encontrarte. Pensé, como en una pesadilla, que quizá te hubieras marchado otra vez...

IDA *(Reconviniéndole.)* – ¡Oh! Jack; eso no está bien, hijo mío!

JACK – No lo volveré á pensar; te lo prometo... ¿Sabes? Me ha concedido el amo el permiso que le he pedido.

IDA – Mejor que mejor. Así podremos pasar más tiempo juntos. Mira. *(Enseñándole la mesa.)*

JACK – Pero, ¡qué locura! ¿Has comprado ostras?

IDA *(Sentimental).* – ¡Son locuras que hago por mi hijo!

JACK *(Alegremente).* – ¡Vamos, Catalina; usted, á quien le he oído decir tantas veces que no querría morirse sin haber probado unas buenas ostras de Ostende... la ocasión no puede ser más propicia!... Siéntese usted con nosotros.

IDA *(Escandalizada.)* –¿Cómo? ¿Aquí?

CATALINA *(Con tristeza).* – Gracias, señorito Jack; no tengo ganas... ¡no podría pasar bocado! *(Casi llorando.)* Y, además, ya sabe usted que es preciso que salga á buscar cuarto.

JACK – Pero muy cerquita de nosotros, ¿verdad?

CATALINA – ¡Pues es claro! *(Mirando alrededor suyo.)* Ya vendré luego, en cuanto haya encontrado casa, á recoger mis chismes, á quitar bártulos de en medio... ¡Ea! ¡Hasta la vista! *(Cada vez más emocionada.)* Volveré en seguida... *(A Ida.)* Y... ¡cuídelo usted bien! ¡Cuídelo usted mucho!... Ha hecho usted bien en quitármelo. ¡Para eso es usted su madre!...

IDA *(Con cierta sequedad).* –Hasta la vista, Catalina. *(A Jack)* Y vamos á comer, ¿eh? *(Catalina sale mirando con triste envidia el grupo que forman los dos.)*

ESCENA X

JACK é IDA se disponen á comer. Ella sale un momento por la derecha y vuelve con algunos platos que pone sobre la mesa. Jack la ayuda y dice pensando en Catalina:

JACK – ¡Qué gran corazón! ¡Si supieras las ternuras y los cuidados de que me ha rodeado siempre!

IDA – Sí, sí; pero, ¡tan ordinaria, tan vulgar!... Figúrate si la conoceré bien: la he tenido seis años á mi servicio... Pero, ¿qué haces?... ¿Vas á tomar vino tinto con las ostras?

JACK *(Vacilante).* –Es que... te diré... por el momento...

IDA *(Levantándose y riendo alegremente).* –¿Tú qué te has creído? ¿Te has podido figurar un solo instante que yo iba á dejar a mi Jack carecer de nada? *(Coloca una botella de vino blanco sobre la mesa.)* Toma; descorcha esa botella, es vino de Grave. También he traído Champagne para los postres. ¿Qué te parece? Porque, digan lo que quieran. no hay nada como el Champagne para concluir la comida.

JACK *(Asombrado.)* –¿Dices que has comprado Champagne?

IDA *(Como un niño cogido en falta.)* – Quizá haya gastado mucho, ¿verdad?

JACK – No, no es eso.

IDA *(Cariñosa)*. –Es que todos los días no se reúne un hijo con su madre. Y, además, vas á ver si estoy ó no dispuesta á ser lo que se llama una buena administradora. *(Coge un voluminoso libro que hay sobre la, cómoda y le agita en alto con aire triunfal.)* Mira qué hermosa adquisición he hecho: una agenda para llevar los gastos, nuestros gastos... ¡la más grande que tenían en la librería de al lado!

JACK *(Jovialmente)* – ¡Creí qué era un diccionario!

IDA – En la tienda en que la he comprado, he descubierto que tienen su correspondiente gabinete de lectura. Figúrate qué cómodo. Porque es preciso estar al corriente del movimiento literario... He comprado este mamotreto porque ya comprenderás que en toda casa bien regida se debe llevar al dedillo la cuenta de los ingresos y de los gastos... Esta noche, después de cenar, haremos la nuestra. Porque he gastado mucho, ¿sabes? Quiero que lo sepas por anticipado... No me queda ni un céntimo. Y es que todo está tan caro, tan por las nubes, como dice la gente... Pero todo lo llevo apuntado.

JACK *(Con tono humorístico)* – ¡Ah! Entonces, ¿qué importa, si todo lo llevas apuntado, como tú dices?

IDA (Volviéndose a sentar) – ¡Ah! Y los domingos quiero que me lleves á comer donde vayan los obreros. Hace mucho tiempo que tengo ese capricho. ¡Qué divertido debe ser!... ¡Él no quiso llevarme nunca á esos sitios! Es demasiado orgulloso para codearse con gente que no sea de su condición.

JACK *(Con cierta timidez)* –Es que los domingos...

IDA – ¿Los consagras á alguna amiga, no es eso?

JACK – El domingo es el único día de que dispongo para ir á casa del doctor Rivals... y de Cecilia.

IDA – ¡Cecilia! ¡Ah, ya; la haces quizá la corte! ¡Ay qué gracioso; pues no se ruboriza por eso! ¡Cómo me gustaría veros juntos: Pablo y Virginia! Debéis hacer pensar en Pablo y Virginia... Anda, cuéntame tus amores. Pero no; espera un poco; antes voy á aligerar la mesa. Veo que tienes tan poco apetito como yo. Con tanto charlar, hemos comido como dos pajaritos. ¡Bah! Luego comeremos mejor. Ahora, un poco de empanada para probar el Champagne. ¡Oh, una buena marca! Fíjate; Roeders. Lo mejor que he encontrado en el barrio.

JACK *(Levantándose.)* – No, mamá. No te molestes; deja que lo haga yo. *(Retira los platos y sirve la empanada. Ida, mientras tanto, aprovechando un momento que Jack vuelve la espalda, mira furtivamente la carta de D'Argenton. Después, para disimular, pregunta á Jack.)*

IDA – ¿Y para cuándo pensáis casaros?

JACK – De aquí a tres años probablemente.

IDA – No tenéis prisa, por lo visto. Pero, ¿y el Champagne?

JACK – Si te es indiferente...

IDA – Pero, hombre, ¿cómo vamos á tomar la empanada sin la ayuda del Champagne? ¡Tienes una cosas! Voy viendo que no estás al corriente de nada. *(Jack trata inútilmente de descorchar la botella. Al ver su torpeza, Ida lanza una carcajada.)* ¡Ja, ja, ja! ¡Si te pudieras ver en este momento lo cómico que estás! Dame aquí, verás cómo se hace eso. *(Coge la botella y la descorcha sin hacer saltar el tapón.)* ¿No tienes más vasos que ésos? Bueno; no importa. *(Los llena.)* Recuérdame cuando salgamos que hay que comprar también vasos. *(Brindando.)* ¡Por tus amores, hijo mío! *(Bebe y tararea una canción sentimental; de pronto se interrumpe para exclamar:)* Cecilia deberá estar preciosa

con el traje de boda... Á las rubias nos favorece mucho lo blanco.

JACK – ¿Consentirías en venir conmigo á Etioles para verla?

IDA – ¡Ni que decir tiene! ¡Y poco gusto que tendré yo en poder abrazar á mi nuera. ¡A mi nuera! ¡Pero qué gracia tiene todo esto! ¡Pensar que yo voy á tener una nuera! *(Jack deja caer la cabeza sobre el pecho con expresión de tristeza. Ida prosigue su canción interrumpida, y de pronto se detiene con la voz anegada en lagrimas.)*

JACK *(Levantándose y yendo hacia ella).* –Pero ¿qué tienes, mamá?

IDA – ¡Nada!... ¡Nada!...

JACK – ¿Es que te aburres ya?...

IDA – No, no; son mis nervios, ¡qué, sé yo! Me siento fatigada; una noche entera de ferrocarril y luego esa canción, que evoca recuerdos tan tristes para mi... ¡tan tristes que no puedo cantarla nunca sin llorar! *(Se pasa el pañuelo por los ojos como para secarse las lágrimas.)*

JACK – Pero mira, mamá; eso es que no has pensado todavía bien la felicidad que es el vivir juntos tú y yo. Si lo hubieras pensado bien, no llorarías. *(Ida se levanta y va hacia su hijo; pero de pronto se detiene y se sienta en un extremo de la mesa, sollozando. Jack la coge entre sus brazos y la habla con el alma.)* ¡Hace tanto tiempo que vivo privado de esa dicha! ¡Oh!. ¡Tenerte á mi lado, siempre conmigo, sin separarnos jamás, crearte una vida de ternuras y de respeto. ¡Pero si siendo aún niño ya no soñaba sino con eso! ¡Si no pensaba sino en crecer, en hacerme un hombre para separarte para siempre de ese... *(Con rabia; luego dominándose.)* Mira, mamá: cuando yo dejé la fábrica para entrar en la marina de guerra como fogonero, fué para eso, para ganar más y lograr un día poder mantenerte sin que tuvieras que soportar la miseria por mi causa. ¡Oh, yo no te he contado todavía lo que llevo sufrido para conseguir mi empresa... Pero, en fin, ya todo eso concluyó, y ya te tengo á mi lado para siempre, ¿verdad, mamá? *(Se arrodilla con expresión infantil y cariñosa ante ella.)* ¡Júrame que es para siempre, que no te separarás de mí, que no volverás á reunirte con ese hombre!

IDA *(Pasándole la mano por la cabeza).* – Pero, ¡qué niño eres! ¿Por qué vienes con esos cuentos ahora? Cuando yo estoy aquí, es porque te prefiero á todo... ¡A todo en el mundo! ¡Pues claro está!

JACK – Bueno; no importa: júramelo, sin embargo.

IDA – Pues sí, pues sí; te lo juro, ¡ea!, té lo juro... Contigo... no me separaré jamás de ti.[15]

JACK – Es que... Porque, mira, mamá; si después de haberme hecho conocer la felicidad que en estos momentos saboreo *(Abrazándola cada vez más estrechamente)*, me la quitaras... ¡Oh!, entonces, tan cierto como que el sol alumbra, te lo juro: me moriría.

IDA – Pero, ¿no te acabo de decir que no, que no te abandonaré nunca? ¿O quieres que invente palabras nuevas para convencerte?

JACK *(Poniéndose en pie).* –¡No, no; si ya estoy convencido ! Perdóname, mamá, mamá mía... Es que estaba por lo visto loco... no sé... Te aseguro que ya estoy completamente convencido. Pero ahora óyeme yo te juro á mi vez que no volveré a molestarte hablando de estas cosas. Pero óyeme esta vez... no volverá á ocurrir, te lo prometo...

IDA (*Con aire de aburrimiento*). – ¡Di!...

JACK – Pues oye, mamá. En estos últimos tiempos yo he reflexionado mucho y muy seriamente sobre mi situación, y he visto cosas que antes ni se me ocurrían siquiera... Así, por ejemplo por qué no hablas nunca de mi padre?

IDA – *(Poniéndose de pie muy contrariada)* ¿De tu padre? ¿Y que quieres que te diga yo te tu

padre?

JACK – Oye, oye lo que te digo, mamá. Yo no quiero causarte ninguna pena; pero á mi edad... ya comprenderás... no soy ya ningún niño, y es natural, no puedo continuar llamándome Jack á secas toda la vida. Y puesto que mi padre dices tú que vive, dime dónde está, dónde puedo ir á buscarlo para reclamarle el derecho de llevar legalmente su apellido.

IDA – *(Con viveza)* ¡Tu padre murió antes de poder hacer nada por ti en ese sentido!

JACK – ¡Muerto!

IDA – Hace ya muchos años... y de un modo bien trágico... en Chantilly... un accidente de caza... que si no, seguramente te hubiera reconocido y podrías hoy ostentar uno de los nombre más ilustres de Francia.

JACK – ¿Era militar, verdad?

IDA –No, marino; pero, en fin, viene á ser lo mismo.

JACK – *(Sombrío)*. –¡Pero tú no me habías dicho que fuera marino! *(Y como asaltado por una penosa idea, pregunta.)* ¿Y cómo se llamaba mi padre?

IDA – El barón de Boulac, teniente de navío.

JACK (*Aparte, con fría desesperación)*. –¡Otro nombre distinto del que me dio otras veces!...

IDA *(Acercándose a su hijo).* –Vamos, Jack, no te atormentes con esas ideas.. sé razonable...

JACK (*Con acento desgarrador).* –¡No se acuerda del nombre de mi padre¡ ¡Oh miseria!

IDA – Vamos, Jack, no te exaltes de ese modo; te estás haciendo daño y á mí también... Ya sabes... estoy fatigada... rendida... tantas emociones y luego esa horrible noche de viaje...

JACK – (*Haciendo un esfuerzo sobre si mismo).* ¡Tienes razón! ¡Pobrecita mía! ¡Si te acostaras un poco!...

IDA – *(Alborozada),*– ¡Qué excelente idea! ¡A mí, que me gusta tanto dormir un poco la siesta después del almuerzo! Pero tú, ¿qué vas á hacer entretanto?

JACK – ¡Pchs! Estudiaré... Trabajaré un poco para el señor Rivals; pasado mañana es domingo...

IDA (*Sonriente)*. – ¡Ah! Es cierto; me olvidaba de que estás enamorado.

JACK – Cecilia y yo vivimos sostenidos por la misma esperanza, y si yo desmayara en mis trabajos...

IDA *(Contemplándole con admiración mientras él prepara la mesa para entregarse al estudio).* –¡Obrero de día!... ¡Estudiante por la noche!... ¡Oh, el amor! ¿Sabes que con la historia de tu idilio se podría escribir una novela extraordinaria? Me siento orgullosa de ti, Jack.

JACK – No lo digas tan fuerte hasta que me veas llegar adonde me supongo.

IDA *(Con fe)*. –¡Oh, sí, llegarás! Estoy segura de tu triunfo, y para que lo consigas, tu madre te ayudará con todas sus fuerzas... Ya verás, ya verás tú también lo que yo valgo... Conque... hasta luego. *(Despidiéndose de Jack desde la puerta de la derecha.)*

JACK *(Con pasión é intencionadamente)*. – ¿Siempre, mamá, siempre?

IDA – ¡Siempre contigo; con mi Jack! *(Entra en su cuarto.)*

ESCENA XI

JACK, solo – Sí, es evidente. Me quiere á mí, á mí solo. ¿Cómo he podido dudarlo? ¡Si es mí madre! ¡Una madre al fin!... ¡Cuánta felicidad en tan pocas horas! ¡Tenerla aquí

conmigo! ¡Tan cerca de Cecilia también!... Claro... como he sufrido tanto, justo es que obtenga la recompensa... ¡Dios no existiría si no!

ESCENA XII

JACK y D'ARGENTON que aparece por el fondo, y, al ver á Jack, se detiene un momento indeciso

D'ARGENTON – ¡Ah, Jack!

JACK (*Levantándose y lanzando un grito de desesperación).* –¡Oh!, Dios mío! *(Se arroja sobre la puerta de la habitación donde está Ida, echa la llave, que se guarda en el bolsillo, y se encara con D'Argenton, á quien dice con tono resueltamente amenazador.)* ¿A quién viene usted á buscar aquí?

D'ARGENTON (*Confuso ante la presencia de Jack, balbucea).* – Yo, yo creía...

JACK – Usted creía que yo no estaba en casa; como es la hora del trabajo, la hora en que la mujer del obrero se queda sola y la llave puesta en la puerta... usted no sospechó que me iba á encontrar aquí. No tuvo usted la precaución de preguntar por mí en la portería. Todos los rateros saben eso... Pues se ha engañado usted, porque en esta casa hay un hombre; con que, dígame en seguida á quién ó qué viene usted buscando aquí.

D'ARGENTON – Y yo me felicito de encontrar un hombre, en efecto, donde no había dejado sino un niño; un hombre inteligente y digno, abierto á todas las expansiones de la vida.

JACK – Sus frases de afecto no tienen aquí valor alguno. Pero míreme usted, míreme usted bien de frente y dígame qué parecido encuentra entre el hombre que tiene ante los ojos y aquel pobre Jack á quien usted hizo víctima hasta la saciedad de su inagotable egoísmo...

D'ARGENTON – Vamos, Jack, amigo mío.

JACK – ¿Yo amigo de usted? Ya sabe usted que no lo soy ni lo he sido jamás.

D'ARGENTON – (*Con tono conciliador).* – Pero, ¿desde cuándo me tiene usted esa formidable antipatía?

JACK – Antipatía, no. Desde que le conozco á usted, desde mi infancia, desde lo más lejano de mi recuerdo, me he sentido siempre lleno de odio hacia usted. Y, además, ¿qué otra cosa podemos ser usted y yo sino dos enemigos mortales?... ¿Qué representa usted en mi vida?

D'ARGENTON *(Interrumpiéndole).* – Vamos, Jack, por una sala vez, un poco de calma.... Yo siempre he deseado vivamente su felicidad, asegurarle su porvenir; ahora mismo tengo la certeza de que, habiendo tratado de apartarle de los libros, colocándole la herramienta del obrero en la mano, he sido más humano y más práctico con usted que ese viejo soñador de Rivals. *(Jack hace* un *gesto de impaciencia.)* Sí, sí, yo he querido librarle de las decepciones del orgullo, de esas espantosas torturas por el ideal, que tanto me han hecho sufrir, y al lado de las cuales, ningún suplicio humano es duro ni intolerable. *(Jack hace* un gesto de *desdén.)* Sí, sí; y por encima de todo, cualesquiera que hayan sido mis aciertos ó mis errores, hay aquí algo indiscutible, algo absoluto, y es el amor, el amor inmenso que siempre me ha inspirado esa admirable mujer...

JACK *(Interrumpiéndole con furia)* – ¡Ea! Basta ya. ¡Yo, Jack, le prohíbo terminantemente hablar de mi madre ¡Se lo prohíbo !...

D'ARGENTON – ¡Jack!

JACK *(Casi en el paroxismo de su cólera).* – Pero sepamos de una vez qué es lo que usted se propone con esa pobre criatura. Durante mas de quince años ha sido suya, su esclava... Un lujo que no le ha costado á usted nada, y que en cambio le ha proporcionado innumerables beneficios. Y ahora, ¿para qué quiere usted verla? ¿Para qué le puede servir? Ya no es rica, señor, ya no es bella, tiene arrugas... tiene canas... y, además, un hijo que la adora y que le aborrece á usted infinitamente.

D'ARGENTON *(Con tono fríamente reconcentrado).* –Bueno, pues esa mujer, tal como es, tal como está, yo la amo á pesar de todo, y por eso be venido tras ella desde Lyón, en el mismo tren en que habéis llegado á París.

JACK – ¡Pues no será!

IDA *(Desde su cuarto, con voz suplicante).* – ¡Jack!

D'ARGENTON – ¡Lo ves; es que me ha oído!

JACK – Pero, ¿qué se atreve usted á suponer, miserable? Mi madre no quiere verle, mi madre le detesta, mi madre le desprecia... ¡Ea, hemos acabado! ¡Fuera de aquí! *(Amenazándole.)*

IDA *(Desde dentro).* –Jack, ábreme; quiero verle!

D'ARGENTON *(Llamándola).* –¡Ida!

IDA – ¡Jack, Jack!

JACK – Ya lo ve usted. Es á mí á quien llama.

D'ARGENTON *(Más fuerte).* –¡Ida!

JACK *(Arrojándose, ya fuera de sí, sobre D'Argenton).* –¡Ah, miserable! ¡Tú lo has querido! ¡Tenía que suceder! ¡No saldrás con vida de aquí! *(Forcejean furiosamente.)*

TELON RAPIDO

FIN DEL ACTO SEGUNDO

Continua

ACTO TERCERO

Saloncito en la casa de campo del doctor Rivals, en Etioles. Conjunto agradable y bien ordenado, aunque sin lujo. Al fondo, ancha galería de cristales, descubierta, que deja ver la campiña dorada por el sol poniente de un hermoso atardecer otoñal. Una vasta estantería con libros. Confortables sillones, mesa de escritorio con papeles y una blanca estufa de porcelana en una esquina. Los muebles son de maderas claras y, en las ventanas, visillos blanquísimos, denotan la limpieza y el buen gusto del doctor y de Cecilia.

ESCENA PRIMERA

El doctor RIVALS, después CATALINA

RIVALS *(Mirando el reloj).* – ¡Las seis ya, y nada! Esa mujer sin venir, mientras que el pobre Jack espera y se desespera en su alcoba!... No obstante; el tren de París hace diez minutos que debe haber llegado. *(Entra Catalina.)*

CATALINA – ¡Ya estoy de vuelta!

RIVALS – Pero ¿cómo? ¿Usted sola?... ¿Y la madre?

CATALINA – ¡Sí, sí! ¡La madre!... ¡Buena pájara ésta!...Dice que no viene porque no cree que el señorito Jack esté tan malo come yo le he dicho.

RIVALS – Pero ¿ha conseguido usted verla?

CATALINA – Pues no faltaba más que yo hubiese venido sin lograr mi objeto. Más de dos horas me ha costado estar de centinela a su puerta. La señora estaba en el teatro... en un concierto... no sé dónde me dijo la portera. Ya me disponía á marcharme cuando la veo aparecer en un coche, acompañada de ese hombre, muy enlutado, con una gran gasa en el sombrero, como si se le hubiera muerto alguien. ¡Parecía un obispo!... Pero no se vaya usted á creer que me acobardé por eso; me abalancé sobre ella y la dije, con toda mi alma: «¡Venga usted, venga usted en seguida, que el señorito Jack está muy malo, se está muriendo!...» -¿Mi Jack? -me preguntó-. Ya sabe usted el tono que emplea para nombrar á su hijo... ¡Mi Jack, mi Jack! Eso es todo lo que sabe decir... ?Sí, sí la respondí; su Jack, su hijo. Lleva ya dos meses muy enfermo... desde que usted le abandonó... Y ahora se está muriendo... ¡No tenemos tiempo que perder!...

RIVALS – ¿Y qué dijo ella?

CATALINA – Fué él el que respondió: que todo eran mentiras; que el señorito Jack no estaba tan malo como yo decía; que lo que nosotros queríamos era arrebatarle su princesa...

RIVALS – Pero ¿la madre?...

CATALINA – La madre ya sabe usted que no hace más de lo que ese diablo de hombre quiere. Mire usted, señor Rivals, cuando yo le oí decir que yo no era más que una embustera, no sé lo que pasó por mi cabeza; me acaloré, y allí mismo, en medio de la calle, les dije á los dos cuanto se me vino á la boca, hasta que se formó un gran corro de gente delante de la misma puerta. Yo creó que, si no hubiera sido por ese sinvergüenza, la

señora se hubiera venido conmigo, á pesar de todo. Pero él la hizo entrar casi á empujones en la casa y me dejaron en el portal con la palabra en la boca. ¡Ah! ¡A esas mujeres que no saben ser madres, Dios no debía concederles hijos jamás!

RIVALS – ¡Dios mío, Dios mío! ¿Y cómo vamos á arreglarnos ahora con Jack? ¿Qué vamos á decirle?

CATALINA – Hay que ocultarle la verdad á toda costa. *(Cambiando de tono)* ¿Y cómo se encuentra hoy el pobrecito?

RIVALS – Bastante peor que ayer. La vida le abandona por momentos.

CATALINA – ¡Qué desgracia, Dios mío! ¡Y no poder hacer nada por él!... *(Prorrumpe en sollozos.)*

RIVALS – Basta de lagrimas, Catalina. Míreme usted á mí. ¿Lloro yo acaso? Y, sin embargo, ya ve usted: la desgracia me ataca por los dos lados, no sólo por el pobre Jack, á quien usted sabe que quiero como mi hijo, sino por la inocente niña que lo vela, bien ajena de que la crisis final se hecha encima y la muerte ronda hace días esta casa.

CATALINA – Pero ¿cómo puede la señorita Cecilia no darse cuenta?...

RIVALS – El amor pone una venda en los ojos, y, además, á la edad de esa niña, no se comprenden las tremendas injusticias de la vida.

CATALINA *(Secándose las lagrimas)*. – Bueno, señor Rivals; no lloraré más.

ESCENA II

DICHOS y CECILIA, que es una preciosa joven pálida y espiritual, vestida con sencillez y elegancia.

CECILIA *(Con tono afectadamente tranquilo).* – Suba usted en seguida, Catalina. Jack la ha oído entrar y quiere hablarla.

CATALINA – Pero ¿le ha dicho usted que yo había ido en busca de su madre?

CECILIA – No tuve más remedio. Desde hace dos días, sobre todo, el recuerdo de su madre se ha convertido, para él, en una verdadera obsesión. No se aparta la idea de su cabeza un instante. La llama á cada momento, y sólo el decirle que seguramente vendría á verle hoy, ha bastado para que se pase la noche en un sueño, como una criatura.

CATALINA – Sí; pero el caso es que no he conseguido traerla conmigo.

CECILIA *(A su padre)*. – Ya te lo había dicho yo que él no la dejaría venir y ella no sabría rebelarse para volar al lado de su hijo...

RIVALS – Yo saldré mañana mismo para París, á primera hora, y ya veremos si consigo traérmela ó no, aunque sea á la fuerza...

CECILIA – Sí, pero de aquí á mañana... (A *Catalina.)* Es preciso que le diga usted que la ha visto y que tiene usted su promesa de venir en seguida, esta misma noche. Eso le tranquilizará, tal vez pueda volver á conciliar el sueño pensando en su madre.

CATALINA – Sí, todo eso está muy bien, pero el caso es que yo no sirvo para decir embustes.

CECILIA *(Con gravedad).* – ¡Es preciso! Y ahora suba usted á verlo... yo iré en seguida. *(Sale Catalina enjugándose las lágrimas con el pañuelo.)*

ESCENA III

CECILIA y el doctor RIVALS. Hay unos momentos de malestar y silencio. El doctor Rivals pasea de un lado a otro de la estancia con la cabeza caída sobre el pecho y mirando de cuando en cuando al soslayo á su hija. Esta, con expresión de gravedad y tristeza, toma una flor de un gran ramo que hay sobre la mesa y se la pone en los cabellos.

RIVALS *(Tratando* de aparecer *sonriente).* – ¡Así me gusta verte!; cuidadosa de tu persona; deseosa de parecer más linda de lo que eres.

CECILIA – ¿Tú lo crees así? *(Mira á su padre con indefinible expresión de dolor, y al fin se deja caer en sus brazos sollozando.)*

RIVALS *(Haciendo* esfuerzos *sobrehumanos para no llorar).* – Pero, ¿qué te pasa?

CECILIA *(Con voz queda).* – ¡No me digas nada!... ¡No me preguntes nada!... ¡Déjame llorar!...

RIVALS – Pero, ¿por qué? ¿Qué tienes? Vamos, la cosa no es para tanto.

CECILIA – ¡Sí! He vivido hasta ahora conteniéndome, fingiendo ignorar la gravedad de su estado. ¡Por ti; por él! ¡Pero ya no puedo más! ¡No puedo más !... ¡Me ahoga!...

RIVALS – ¿Luego tú sabías?...

CECILIA – Desde el primer momento, yo no ignoraba que su enfermedad es de las que no tienen remedio.

RIVALS – ¿Quién sabe? ¿Acaso?...

CECILIA – ¡Oh, no! ¡No trates de engañarme: de las que no tienen remedio... ¡Ah, si al menos esa madre... Soñando con ella en alta voz se ha pasado la noche entera. Una vez creí que me llamaba y acudí; estaba diciendo: «¡Mamá, mamá, ¿por qué no vienes?» Y, ¡ni una palabra para mí! *(Llora).* ¡Yo que le quiero tanto!

RIVALS – ¡Claro! Porque tú estabas allí; porque como siempre te tiene al lado, está seguro de tu amor. Y si no, al verse solo y abandonado por su madre, ¿á qué puerta llamó en solicitud de amparo y de refugio sino á la nuestra? Y ya verás tú cómo entre todos conseguimos salvarle.

CECILIA – ¡Salvarle! *(Mirando con fijeza á su padre.)* Vamos á ver, con franqueza: ¿cuántos días crees tú que le quedan de vida?

ESCENA IV

Los mismos y JACK y CATALINA, que entran inopinadamente. Aquél se apoya desfalleciente en el brazo de su bondadosa y anciana enfermera.

CECILIA *(Estupefacta).* – Pero, ¿qué es eso? *(Igualmente asombrado).*

RIVALS – ¿Te has levantado?

CATALINA – No he hecho más que decirle que quizá su mamá vendría esta noche á verle, y aquí le tienen ustedes. No he podido conseguir que se quedara en la cama.

JACK *(Tratando de disculparse).* – Es que la hubiera impresionado mucho no hallarme de pie.

CECILIA – ¡Que imprudencia!

CATALINA – ¿No es verdad, señorita Cecilia? ¡En vez de haberse quedado tan ricamente en la cama para ver si conseguía dormir, como yo le aconsejaba!...

JACK – Sí, sí, dormir: ¡Como si fuera eso posible, sabiendo que mi madre va á venir, que dentro de algunos momentos estará con nosotros!...

RIVALS – ¡Vamos Jack; sosiégate, ten calma!

JACK – ¡No me reprenda usted!... Se lo aseguro, me siento mejor, más fuerte que nunca. *(A Ceci lia.)* ¡De veras!

CATALINA *(Al doctor Rivals).* – ¡Como que nadie diría que el señorito Jack está un poco indispuesto!

JACK *(Dolorosamente, pero con infinita gratitud).* – ¿Verdad, Catalina? (*Una breve pausa.)* Pero, ¡qué bien se está aquí! No veo por todas partes más que flores, muchas flores, y caras

amigas. Además, esta sala es mi predilecta. Toda la felicidad de mi vida la he sentido aquí.

CECILIA *(Con voz queda)*. – ¡Y la mía, Jack!

JACK *(Apasionadamente)*. – ¡Cecilia! *(A Catalina que se dispone á cerrar los cristales* de *la galería.)* ¡Oh, no; no cierre usted! Me gusta ver el cielo. ¡Qué hermoso es! ¡Qué delicioso el aire perfumado del jardín! *(Se oye un golpe de campana lejano.)* ¡Ah, la campana de Etiolles! Te reconozco... Es una voz amiga... cuando yo me sentía más abandonado, más perdido, allá en las lejanías de los mares, evocaba el recuerdo de Etiolles, de ustedes, del campanario de esa iglesia, sólo al oír en la proa del barco la campana del cuarto... La oía toda la noche, dominando el ruido de las máquinas y del viento... y, como por encanto, cada vez que sentía su tañido, veía surgir ante mis ojos esta casa, y el jardín y la puerta que da al bosque y á Cecilia que me aguardaba en ella. ¡Oh, casa adorada! ¡Soñado refugio mío! ...

CATALINA – ¿Y en mí no pensaba nunca? La pobre Catalina no representaba nada para el viajero.

JACK *(Con efusión)*. – Ya sabe usted que es una de las personas que me son más queridas en el mundo. *(La* coge *una mano y la atrae hacia sí.)* Pero vengan ustedes... Vengan ustedes todos á mi alrededor... así, muy cerca de mí, que yo los sienta... Quiero que cuando ella venga y nos vea, se dé clara cuenta de lo que se me quiere en esta casa. ¡Acaso sienta envidia!...

CATALINA – Eso... eso. Y luego, en cuanto entre, cerraremos la puerta de la jaula para que el pájaro no vuelva á escaparse.

JACK *(Con el oído atento)*. – ¡A ver! ¡Parece que alguien viene por la carretera!

CECILIA *(Sin mirar)*. – No, Jack; es demasiado pronto todavía.

CATALINA – No ha tenido tiempo de llegar siquiera.

JACK – Pero mi madre le ha dicho á usted terminantemente que vendría hoy mismo, ¿no es eso?

CATALINA *(Turbada)*. – Sí... sí... á menos que algún inconveniente, ¿qué sé yo?

JACK *(Muy alarmado)*. – ¿Que algún inconveniente?...

CECILIA – No hagas caso, vamos. ¿Qué inconvenientes ni qué dificultades? Ya verás tú cómo viene.

JACK – ¿Verdad que sí, Cecilia? ¿Qué inconveniente puede impedirle venir á ver á su hijo enfermo, que la llama? Mi madre me quiere, ¡vamos! A pesar de todo, yo sé que me quiere mucho. Cierto que me produjo una gran pena cuando me dejó. ¡Oh, Dios! Pero el culpable es él, exclusivamente él. Con sus muecas sentimentales y sus grandes frases... Se ha apoderado de su voluntad por la compasión... ¡claro!... Como ella es candorosa y buena... Porque si fuera mala, ¿tendría yo el corazón que tengo? ¿Podría quererla tanto corno la quiero? *(Muy exaltado.)*

RIVALS – Sí, sí; pero cálmate, sé razonable. Ya sabes que te fatiga mucho el hablar fuerte, hijo mío.

JACK – ¡Oh, hijo mío! Me ha llamado su hijo; ¡si viera usted qué feliz me hace dándome ese nombre! *(Poniéndose en pie.)* Sí, sí; su hijo. Y ahora que me encuentro bien, que me voy á poner fuerte del todo, ya verá usted de lo que soy capaz, para ser completamente digno de que usted me llame de ese modo. *(Se deja caer de nuevo sobre el asiento.)* Pero, ¿qué es esto?... ¡Esta angustia!... ¡Y todavía sin venir! ¡Esto me mata! Ya debía estar aquí... hace más de dos horas que Catalina ha vuelto.

CATALINA – ¡Dos! ¡Dos horas! ¡Qué exageración! ¡Qué pronto pasa para usted el tiempo! ¡Si acaso no haga ni media!

JACK *(Con verdadera angustia y desfallecimiento en el ademán y en la voz)*. – ¡Y la noche que se echa encima! ¡Otro día más sin verla! *(A Catalina.)* Temo abusar, pero... si quisiera usted salir un poco á la carretera á ver si viene!...

CATALINA *(Muy emocionada, y después de un instante de dubitación)*. – Bueno... iré... Si eso le causa á usted alivio...

RIVALS – Sí; pero Catalina sólo saldrá á la carretera con la condición de que tú subas á tu cuarto y te acuestes.

JACK *(Suplicante)*.– ¡Oh, no! ¡Un momento más!... ¡Se siente uno tan bien aquí! *(A Catalina, á quien sigue, inquieto con la mirada, al notar que no sale por la puerta del fondo.)* Pero, ¿por dónde va usted á salir á la carretera?

CATALINA *(Casi ahogada por las lágrimas)*. – Sí, [20] sí... tiene usted razón... ya voy... voy en seguida... Es que voy á buscar una linterna. *(Sale por la izquierda.)*

ESCENA V

Dichos, menos CATALINA

RIVALS – Vamos, Jack; ya no es el padre, sino el médico, quien habla. Vete á acostar.

JACK *(Se levanta sin proferir una palabra. La noche se ha hecho totalmente. Por el fondo del jardín se ve cruzar una luz pálida.Jack, fijándose en ella, dice tristemente)*. – ¡Pobre Catalina! ¡Allí va con su linterna!... ¡Acaso crea que eso la hará venir. *(Ríe con amargura. Después se yergue en el centro de la estancia y dice con energía.)* ¡Pues bien; yo soy ahora quien les dice á ustedes que no vendrá!

CECILIA *(Protestando)*. – ¿Pero qué estás diciendo?

JACK – Que no vendrá, digo. ¡Ah! ¡Es que comienzo á conocerla! La luz se va haciendo en mi espíritu... ¡Es una mala madre!... Todos los horrores, todas las miserias de mi vida á ella se los debo... Tengo el corazón hecho una pura llaga de los golpes con que ella le ha martirizado... Ha dado crédito á ese falso poeta, á ese falso hombre, á ese falso enfermo, porque no es capaz de querer sino lo que es falso... Cuando él la fingió que se iba á morir de amor por ella, ella lo abandonó todo, me abandonó á mí y no ha sido siquiera para venir una vez á verme... La he escrito; la han escrito ustedes, y ahora que yo me estoy muriendo, ¡pero muriendo de verdad!, no como ese miserable, ¡ya verán ustedes cómo no viene á verme tampoco!... ¡Es una mala mujer!... ¡Es una mala madre!.... ¡Me mata!... ¡Me ha matado, y no será capaz de venir á recoger el último suspiro de su hijo!

RIVALS *(Con* efusión). – ¡No seas niño, Jack! ¡Tienes el mejor consuelo á tu lado, y eres tan ciego que no lo ves! *(Mostrándole á Cecilia muy emocionado.)* ¡Abrázala, Jack!

CECILIA *(Arrojándose en sus brazos)*. – ¡Yo no quiero que te mueras, Jack!... Tú eres toda la felicidad de mi vida, toda mi ilusión y toda mi esperanza! ¡Nadie te quiere como yo en el mundo!... ¡Óyeme!... ¡Yo soy para ti más que ella!... ¡Yo soy tu esposa ante Dios, y nunca te he engañado, ni te he mentido jamás!

JACK *(Con acento cada vea más desfallecido)*. – ¡Oh, sí... mi esposa... mi esposa... verdad... es verdad!... ¡Perdóname!... ¡Soy un ingrato!... ¡Repítelo, que yo lo oiga!... ¿Para qué tengo necesidad de nadie, teniéndole aquí á mi lado? ¡Todo me fallaba en la vida... y á ti te lo debo todo!... Tú has sido para mí mi amiga... mi hermana, mi esposa, mi madre... ¡No llores más, por Dios!... ¡Háblame!... ¡Repíteme eso!...

CECILIA – ¡Sí, mi Jack ! ...

JACK – ¡Yo no he sufrido nunca! ¿Quién habla de sufrimientos? ¡Yo he sido siempre feliz!... ¡Oh, feliz! ¡Porque nos hemos amado siempre!... ¡Siempre!... ¡Dame tu mano!... ¡En ella está tu alma!... ¡La siento aquí!... Ahora, ¡á dormir! ¡A dormir para siempre! *(Cierra los ojos y se deja* caer *sobre el respaldo del* sillón.*)* ¡Dios mío, qué bien se está así!

CECILIA *(En voz baja, presa del terror)*. – ¡Padre, padre, tengo miedo!

RIVALS *(Inclinándose sobre Jack)*. – No, no; está dormido.

JACK *(Que delira)*. – ¡Mi madre!... ¡Mi madre!... ¡En el jardín!... ¡Siento pasos!... ¡Es ella!... ¡Aquí viene! *(Hace un supremo esfuerzo como para incorporarse.)* ¡Oh, mamá, cuánto has tardado! ¡Ven... ven! *(Deja caer la cabeza sobre el respaldo, y queda postrado.)*

ESCENA VI

Los mismos. CATALINA,IDA y D'ARGENTON; tras de la galería de cristales estos últimos.

CATALINA *(Gritando desde la puerta)*. – ¡Aquí la tiene usted, señorito! ¡Aquí está su mamá!... *(Empujando á Ida.)* Pero, vamos, señora; ¡dése usted prisa!

IDA *(Arrojándose á los* pies *de su hijo y cogiéndole las manos)*.– ¡Jack! ¡Mi pobre Jack! Pero ¿es verdad que estás enfermo? ¡Y yo que no quería creerlo! ¡Pero ya ves cómo, al fin, he venido á cuidar á mi niño querido! ¿Verdad?... Y ya verás, ya verás cómo de aquí en adelante vamos á ser felices para siempre. Yo vendré todos los días á verte hasta que te pongas bueno. ¿Quieres? ¿Verdad, hijo mío?... Pero ¿qué es lo que te pasa que no me respondes? *(Le mira con ansiedad, y después consulta con la mirada al doctor Rivals. Silencio é inmovilidad en todos. Da un grito de espanto.)* ¡¡Ah!! *(Retrocede horrorizada, y se deja caer de rodillas contra un diván, ocultándose la cara con las manos.)*

RIVALS *(Con tono de frío rencor)*.–¡Usted es quien lo ha matado, señora!...

CATALINA – ¡Ángel mío! ¡Ya ha dejado de sufrir! *(Con fervorosa indignación.)* ¿Pero es que Dios no tendrá un castigo para las madres así?

RIVALS *(Señalando á D'Argenton, que en aquel momento entra en escena, completamente vestido de negro, el abrigo al brazo, y se aproxima reverentemente al cadáver de Jack.)* – ¡Sí...sí! ... ¡Hay uno!... ¡Hay uno!... *(Y mostrando con energía á D'Argenton, dice.)* ¡¡Ese!!

TELON

"De este arte" se edita el *Lazarillo*

(Lo que *El País* no quiso publicar con una carta de Miguel de Sayavedra)

Aldo Ruffinatto

En la estela de la publicación reciente de mi edición del *Lazarillo* en los Clásicos Castalia (Madrid 10 de octubre de 2001; Clásicos Castalia, 265), me atrevo a volver sobre un asunto que hace algo más de un año había quedado en suspenso. Vuelvo a este asunto no para alimentar polémicas sino más bien para ofrecer al público una información más detallada y completa, puesto que en aquel entonces los periódicos (y sobre todo *El País*) se habían limitado a acoger las duras críticas de un amargado reseñador sin concederme a mí el derecho de réplica.

Facsímil de la portada de la edición de Medina del Campo, 1554

Expongo en resumen los términos de la cuestión:

fase a) en el verano del año 2000 la colección "Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica" de la editorial Castalia, dirigida por Pablo Jauralde, saca a luz un trabajo mío sobre el prototipo de la novela picaresca con el título de *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*. En las cuatrocientas páginas de este volumen confluyen todos los materiales de una intensa y apasionada investigación sobre el *Lazarillo* que yo había llevado a cabo a lo largo de muchos años. Tres son las partes que consituyen la obra: una primera parte de filología textual o ecdótica que desemboca en una segunda parte donde aparece el texto crítico de la obra acompañado por un rico aparato de notas; segunda parte ésta que se hace objeto de investigación narratológica en una tercera donde se examinan los aspectos más relevantes del texto con una perspectiva preferentemente semiológica.

fase b) Después de una primera y calurosa acogida de parte de algunos especialistas en la materia, en el mes de septiembre del mismo año el suplemento literario de *El País* (*Babelia*) alberga, reservándole una página entera, una intervención re-censoria de Francisco Rico, plagada de invectivas y ataques violentos contra *Las dos caras del Lazarillo* y su autor.

fase c) Recordando que algo parecido había ocurrido ya unos años antes, cuando Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas se habían "atrevido" a publicar en Alianza una valiosa edición del *Quijote* sin tener en cuenta el hecho de que de tal manera hubieran podido mancharse del delito de lesa majestad pues en el mismo momento se estaba publicando otra edición del *Quijote* en otra editorial y a cargo del mismísimo Rico; tras recordar esto y tras considerar también el hecho de que *El País* les había concedido a Florencio Sevilla y a Antonio Rey el derecho de réplica (*El País*, 26 de octubre de

1996) aunque tijereteando notablemente su respuesta y acompañándola por una inmediata glosa marginal del propio Rico, me apresuro a redactar una memoria de defensa para entregársela al suplemento literario de *El País*.

fase d) Por lo tanto envío dicha memoria al comité de redacción de *Babelia*, que al cabo de un par de semanas me hace constar que este suplemento de *El País* no acostumbra acoger las réplicas de los autores reseñados por sus colaboradores. Para nada sirven mis protestas y las referencias a los casos precedentes en los que se había desatendido sin problemas la mencionada y aparentemente férrea norma.

fase e) La actual. Empujado por una sabia consideración de mi íntimo amigo Lázaro González Pérez, llamado Lazarillo de Tormes, sobre la oportunidad de que algunas "cosas…por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepoltura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite", confío ahora a las páginas de *Artifara* aquella respuesta que *El País* no quiso publicar y luego una carta que un joven amigo madrileño me hizo llegar después de haber leído las fieras palabras de Rico. Siendo este amigo madrileño un joven en carrera que está subiendo los primeros peldaños de la carrera universitaria, por razones obvias de prudencia substituiré su verdadero nombre por un nombre de protección. Queda sobrentendido que la responsabilidad entera de las cosas que se publican aquí recae totalmente sobre mis espaldas.

1 - *Lo que* El País *no quiso publicar*

Facsímil de la portada de la edición de Burgos, 1554

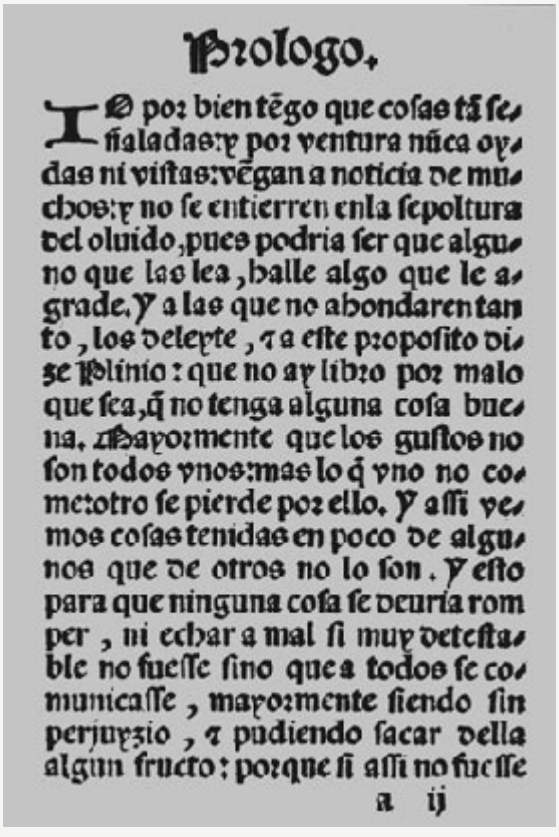
"De este arte" se edita el *Lazarillo*

Entre los hispanistas italianos corre la voz de que para tener la seguridad de que se ha hecho un buen trabajo científico hace falta poder contar con una reseña violenta y vapuleadora de cierta señora de cuyo nombre no quiero acordarme (por la cuestión de la *privacidad*). Esta misma seguridad es la que yo tengo ahora después de la agresiva intervención de Francisco Rico en contra de mis *Dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*, una nueva edición de la obra acompañada por un estudio narratológico que publica Castalia en la Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Desde las páginas de *Babelia* Rico me ataca con rabia y furor tachándome de incompetencia lingüística, desenvoltura *(¡sic!)* ecdótica y espíritu crítico aberrante ('*Deste Artife*', *o cómo no editar el* '*Lazarillo*', en "Babelia", 23.09.2000).

Para sustentar su primera acusación se limita a ofrecer, asignándole la calificación de "botón de muestra", un solo ejemplo: el de *artife*, una lectura que yo propongo en base a datos textuales oportunamente motivados en su lugar correspondiente («Tío – le dice Lázaro a un calderero ambulante indicando un arcaz viejo que se encuentra en la casa del clérigo de Maqueda- una llave deste *arte* he perdido...». Así rezan tres de las cuatro ediciones de 1554, mientras que Alcalá, por su cuenta, propone: «Tío, una llave *deste arcaz* he perdido...»). Y dado que en mi edición al término *arte* se le confiere la calificación de error por las razones que veremos más adelante y se vislumbra debajo de este posible error una voz perteneciente al léxico del marginalismo, semánticamente cercana a

arca y gráficamente próxima a *arte* como lo es "art[if]e" (voz de la germanía que significa "pan" y por sinécdoque inductiva "arca o arcón para guardar el pan"), a Francisco Rico le parece conveniente impartirme una clase de lengua española evidenciando cómo el sintagma *de este arte* sea el equivalente de "de tal forma" e incomodando para averiguaciones del todo superfluas al mismo Alfonso X el Sabio.

Lo que ocurre es que no es éste el problema, porque, si lo fuera, yo el primero optaría por una profesión distinta a la de hispanista y a la de filólogo; el problema es otro y está relacionado con el demostrativo *este* (que se acompaña con el nombre *arte* o *arcaz* o lo que sea), cuya función de deíctico (es decir, la de señalar, como lo haría un gesto, algo que está presente ante los ojos) no le pasa inadvertida ni siquiera a mi ilustre inquisidor que a este respecto escribe: «es una invitación a imaginarnos a Lázaro intentando explicar con las manos y con los dedos que la llave que necesita ha de ser "de este arte", es decir, "así y asá", "de tal forma" donde *este* no refleja tanto las palabras cuanto los gestos del mozo». Ahora bien, lo cierto es que la llave a la que Lázaro hace referencia está en las manos del clérigo de Maqueda y celosamente custodiada por él, así que el único objeto presente en la ocasión del diálogo privado entre el calderero y Lázaro no puede ser otro que el arca o arcaz de los panes; no cabe duda, pues, de que el deíctico *este* pretende remitir al objeto "arca" y únicamente a él, como lo demuestra, entre otras cosas, la variante de Alcalá que substituye *arte* por *arcaz*. Y por lo que se refiere a la observación de Rico sobre la singularidad de la palabra *artife* («es palabra documentada sólo en un romancero jergal de 1609») y sus posibles consecuencias («es un monstruo inadmisible en el *Lazarillo*), casi no merece la pena recordar que es justamente por su rareza y, en algunos casos, por su singularidad por lo que una palabra puede calificarse de *difficilior* (como editor del *Quijote*, Rico debería saber que los *hapax* no son extraños ni siquiera al léxico de Cervantes), siendo éste el rasgo característico que, según mi parecer, reviste la palabra en cuestión.


Prologo.

Yo por bien tẽgo que cosas tã señaladas: y por ventura nũca oydas ni vistas: vẽgan a noticia de muchos: y no se entierren en la sepoltura del oluido, pues podria ser que alguno que las lea, halle algo que le agrade. Y a las que no abondaren tanto, los deleyte, y a este proposito dize Plinio: que no ay libro por malo que sea, q̃ no tenga alguna cosa buena. Mayormente que los gustos no son todos vnos: mas lo q̃ vno no come otro se pierde por ello. Y assi vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son. Y esto para que ninguna cosa se deuria romper, ni echar a mal si muy detestable no fuesse sino que a todos se comunicasse, mayormente siendo sin perjuyzio, y pudiendo sacar della algun fructo: porque si assi no fuesse

a ij

Edición de Medina del Campo, 1554. Primera página del prólogo

En suma, aparte de que con una filología, por así decirlo, "botonera" resulta bastante difícil demostrar lo que se quiere demostrar (en este caso, la supuesta ignorancia lingüística de Aldo Ruffinatto), hace falta subrayar que las invectivas de Rico no gozan siquiera de sólidas bases de apoyo. De hecho, afirmar como lo hace él, que: «[*artife*] sería absolutamente anómala en nuestro libro, extraño a toda "jerigonza" y no amigo sino de "un gentil y bien cortado romance"» significa no haber leído el *Lazarillo* con la debida atención pues no faltan en nuestro libro los casos en que el narrador se abandona a incuestionables modismos jergales. Sin ir más lejos, en un lugar cercano a la aparición de la "monstruosa" palabra (*artife*), el narrador Lázaro, hablando de los vicios de su amo, el clérigo de Maqueda, afirma: «Mas el lazerado mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que *roçamos*, a costa agena comía como lobo y bevía más que un saludador», donde *rozar* es palabra que en el léxico del marginalismo de la época significaba "comer".

Además, es bien conocido el oportunismo lingüístico de Lázaro que sabe adaptarse a todas las circunstancias (baste con recordar el hecho de que para explicar su éxito como aguador en la ciudad de Toledo, el narrador no deja de advertir que "su boca era medida"); lógico, por consiguiente, que al hablar con un calderero, oficio normalmente desempeñado por los gitanos, e intentando conseguir sus favores, Lázaro (perito en "jerigonza" merced a la escuela de su primer amo, el ciego) utilice palabras pertenecientes a su

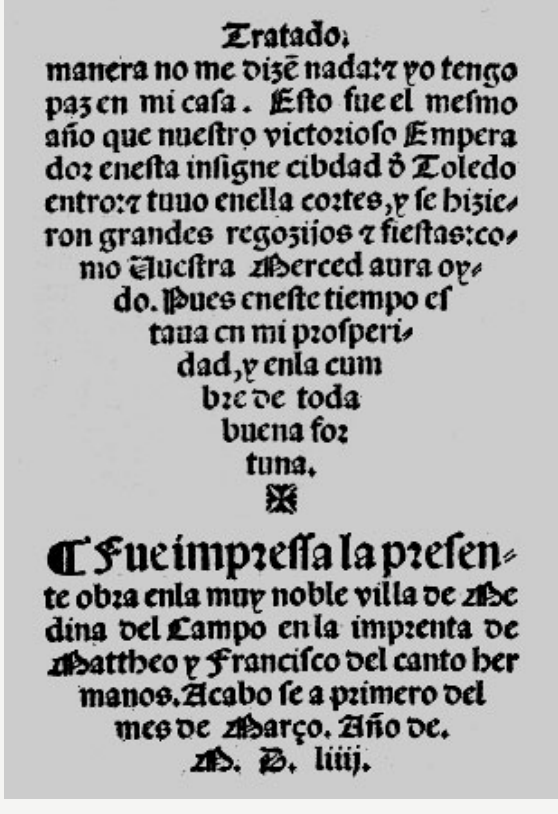
específico registro lingüístico.

En cuanto a la acusación de desenvoltura ecdótica que mi cruel reseñador pretende lanzarme, aunque no entiendo muy bien desde qué púlpito, no se me ocurre otra respuesta sino las ciento cuarenta páginas de filología textual que anteceden a mi edición del texto, en las que tomo en consideración todas las hipótesis planteadas por los distintos estudiosos antes y después del descubrimiento de la edición de Medina del Campo para compararlas con mis propuestas (todas fundamentadas en datos textuales concretos) y sacar las debidas conclusiones. Juzgue el lector.

Lo que, en cambio, me parece oportuno señalar, para contrastarla, es la categórica afirmación de Francisco Rico sobre la supuesta falta de validez del método lachmanniano en lo referente a las literaturas románicas. Según su parecer, «en las obras romances resulta sumamente difícil, y a menudo imposible descubrir los errores de transmisión pues autores y transcriptores tienen análoga competencia lingüística y literaria, de modo que amanuenses y tipógrafos son capaces de corregir razonablemente casi todos los desaciertos que perciban o crean percibir en su original». Tomada al pie de la letra, esta aserción suprimiría de un plumazo más de un siglo de estudios filológicos en el ámbito de las literaturas románicas y pondría en un rincón todos los trabajos ecdóticos elaborados por las distintas escuelas: la anglosajona, la alemana, la francesa, la italiana y la española. Todas las ediciones no bedierianas de la *Chanson de Roland*, las ediciones críticas de los trovadores provenzales, de la lírica italiana de los siglos XIII y XIV, de las obras de Gonzalo de Berceo, del *Libro de buen amor* (Corominas, Chiarini, Alberto Blecua), de las obras de don Juan Manuel (José Manuel Blecua), del *Quijote*, etc., quedarían relegadas al limbo de las cosas inútiles y el problema de la autenticidad de un texto se convertiría en letra muerta, con todas las consecuencias que pueden fácilmente imaginarse.

Pero, afortunadamente, ésta es simplemente una opinión personal de Francisco Rico, de la que –me imagino- querrá asumirse toda la responsabilidad; lo que, sin embargo, no le concede facultad para tachar de "deficientes" a técnicas que se remontan a métodos ampliamente consolidados en la historia de la filología moderna, ni tampoco le da derecho para acusarme a mí de "arbitrariedad y falta de racionalidad" sin ofrecer la más mínima prueba en apoyo de sus argumentaciones y simplemente limitándose a prometer una genérica "publicación de filología" que, como bien sabemos, no saldrá nunca a la luz.

La crítica textual, gracias a Dios, es una cosa muy seria y se fundamenta en el concepto de "error significativo" que ofrece suficientes garantías de objetividad; en cambio, el ataque impetuoso de Rico contra esta ciencia (denominada "vetusta" en su aplicación a los textos romances) se apoya preferentemente en una dimensión subjetiva donde lo que cuenta no es la solidez de los datos sino más bien el prestigio, la notoriedad y, a veces, la presunción del crítico.


Tratado.
manera no me dizē nada: ⁊ yo tengo
paz en mi casa. Esto fue el mesmo
año que nuestro victorioso Empera
dor en esta insigne cibdad ō Toledo
entro: ⁊ tuuo enella cortes, y se hizie-
ron grandes regozijos ⁊ fiestas: co-
mo Vuestra Merced aura oy-
do. Pues en este tiempo es
taua en mi prosperi-
dad, y en la cum
bre de toda
buena for
tuna.

Fue impressa la presen-
te obra en la muy noble villa de Me
dina del Campo en la imprenta de
Matthieo y Francisco del canto her
manos. Acabo se a primero del
mes de Março. Año de.
M. D. liiij.

Presunción que, de tanto en tanto, llega a la superficialidad de la lectura o también a la intencionada distorsión de los discursos ajenos (y estamos topando con la tercera acusación que al reseñador le parece conveniente lanzarme, es decir, la de espíritu crítico aberrante). Hacia el final de su diatriba, con el próposito de desacreditar mi trabajo incluso en la parte narratológica, Rico me atribuye hipótesis y propuestas que no me pertenecen y que, justamente por esto, creo

que es conveniente restituir a su legítimo propietario: de hecho, la aproximación de los principales personajes del *Lazarillo* a algunos individuos históricos (en concreto, Gonzalo Pérez al mismo Lázaro, Francisco Cobos al Arcipreste de San Salvador, Vuestra Merced a Carlos V) y la revelación de los supuestos anagramas de Cobos y Pérez en la frase inicial de la obra se deben a Dalai Brenes Carrillo y por consiguiente no son harina de mi costal. Bien es verdad que considero sugerentes estas propuestas, pero no lo es menos que después de mencionarlas yo no dudo en tomar las oportunas distancias, como puede comprobarse fácilmente en mis palabras subsiguientes a la exposición de las teorías del mencionado estudioso: «Tengo la sensación de que Dalai Brenes se haya acercado mucho a la solución del problema, sin conseguirla por causa de un error de perspectiva...» (pág. 379). Por lo tanto, asignarme a mí la propiedad de objetos que pertenecen a otros no me parece una operación exactamente correcta, ni en el nivel de las normas de comportamiento, ni, mucho menos, en el plano filológico.

Edición de Medina del Campo, 1554. Última página y colofón

Tendría muchas cosas más que añadir, pero no puedo ni quiero abusar del espacio que amablemente se me concede, ni tampoco de la paciencia de mis lectores; y sin embargo, no puedo terminar sin contestar a la imputación de "erotomanía" que Rico pretende achacarme, ofreciendo como botón de muestra de mis más de quinientas notas al texto aquélla donde yo hago referencia a una posible isotopía erótica perceptible en la escena en que el ciego olisquea la boca a Lázaro para comprobar si ha comido la longaniza. También en esta circunstancia si el reseñador hubiera sido tan amable como para leerse por entero el contenido de la nota se habría percatado de que la misma remite a un capítulo del último tercio de mi volumen donde se examina en términos mucho más amplios y rigurosamente científicos el problema de esta posible dimensión semántica en varios lugares del *Lazarillo*.

Y aquí terminaría de verdad si no vinieran tan a pelo en esta mi defensa unas palabras, según mi parecer, proféticas que Javier Marías escribe en su *Negra espalda del tiempo* hablando de la "descarada presunción" de los escritos críticos de Francisco Rico; palabras que, de alguna manera, podrían explicar la rabia actual del "real académico" para con mi edición crítica del *Lazarillo*: «Vendría después –apunta Javier Marías- gente por definición más competente, con más información y métodos de trabajo perfeccionados, individuos que tal vez lograrían averiguarlo todo, por ejemplo,

sobre el *Lazarillo de Tormes* o sobre el *Quijote* y que dejarían sus [las de Rico] interpretaciones y hallazgos anticuados o incluso en ridículo, por ingenuos –todo lo pasado aparece ingenuo- o ignorantes de datos nuevos fundamentales». (*Aldo Ruffinatto*)

2 - *La carta de Miguel de Sayavedra*

Querido Aldo:

Con un poco de distancia, mayor en el mapa que en la incipiente amistad, quisiera que no hubiera sido la lectura de un papel quien moviese mis dedos sobre el teclado: te escribo para comentarte un asunto luctuoso, ya pretérito, del que, seguramente, "no querrás acordarte"; supongo que, a estas alturas del cuento, no merece la pena ya ni hablar 'del caso'

recuerda el consejo de la vieja garrida
no ay mala palabra si no es a mal tenida,

pero como, según lo mires, no debe tampoco uno dejar en silencio que el desaprensivo mezcle berzas con capachos, vengo a recordarte el famoso caso, esta vez no de Lázaro, sino el del artículo de ese académico de renombre que tan maltratado ha tu (nuestro) *Lazarillo*, ese personaje que es Francisco Rico. Personaje de novela picaresca, cosa que, a estas alturas, no sorprende a ninguno que se mueva en estos ambientes, conociendo a don Francisco como se nos muestra en los últimos años.

Me molestó mucho leer aquel papel, como nos molesta y nos duele cuando nos hablan mal de la persona que estimamos, especialmente si se habla sin fundamento, sin la debida cortesía o, peor aún, sin argumentación lógica; es decir, sin ton ni son. Perdón, que será irrespetuoso hablar de esta manera tan burda, sobre todo, cuando sí que suena de fondo el tintineo de las monedas.

Y digo que mezcla berzas con capachos puesto que, no se comprende, basándose en qué antigua pendencia o viejo resquemor viene a arremeter con tanta saña y virulencia en lo personal, confundiendo la crítica literaria con las justas y torneos medievales, ¿qué digo?, con las reyertas de taberna, sustituyendo los razonamientos, las pruebas documentales y la crítica ajustada a motivos e hipótesis, por la sarta de disfrazados insultos y vagas amenazas en las que prorrumpe. A fe que ha debido escocerle el librito.

Con un solo argumento y raras provocaciones arremete contra tu edición erigiéndose sobre sus gregüescos por temer que ni le hayan cogido la ocasión por la melena y se le hayan adelantado, antes de que sea él, el gran, el inimitable, el único, el laureado don Francisco, quien nos edite definitivamente el *Lazarillo* con su monopolizada y sacrosanta sabiduría y su consiguiente beneficio económico. Me encontré a Luisa, y me comentó que estuviste en Madrid hace poco; lástima no habernos visto. También me comentó que, en *El País*, ni siquiera te dieron derecho a réplica. Yo también creo que, a la postre, lo mejor es dejar al académico con sus insolencias que suma y siga (lo malo es, eso: que suma; y que sigue).

Uno puede estar de acuerdo o no, con tu 'artife' o con 'arte' o 'arcaz', uno puede seguir tu línea de investigación, *quod erat demostrandum*, y propuesta de un probable círculo de personas y autor del *Lazarillo* y, después, si puede o lo juzga oportuno, refutarla, contestarla paso por paso. Pero lo que no debe hacer (está claro que poder, sí que puede) un crítico reputado, sin caer en los campos del libelo y el amarillismo, es leer el libro sin ver sus tesoros relucientes, que a la vista de todos están –aquí Plinio se ha esfumado-; como pueden ser proporcionar al estudioso, tanto al especializado como al principiante, una exhaustiva y rigurosa relación de los textos del *Lazarillo*, desde 1554 en Amberes, en casa de Martín Nucio, hasta la traducción francesa de 1560, un buen cotejo moderno y el reforzamiento de tesis textuales a partir de los nuevos hallazgos como el de Medina, y el uso de otras obras muy útiles, hasta ahora pasadas un tanto por alto, como

el *Lazarillo* castigado.

Disponer y ofrecer, asimismo, con enorme generosidad, el material ecdótico que hoy día hemos reunido sobre 'la novelita', los textos, hacer una síntesis del material teórico y narratológico sobre los contenidos dando la propia opinión, siendo audaz, "mojándose", arriesgando un candidato, y ofrecerlo al común de los mortales, no es el comportamiento típico de la crítica literaria; ni es común remitir a cada cual lo que le corresponde y, menos aún, hacerlo de forma elegante y sencilla.

La crítica actual se muestra pacata y, gracias a ello, muy poco le debe el progreso de la Nueva Filología, pues se limita a transcribir grafías de textos antiguos en ediciones modernas. Está muy bien exhumar textos, de acuerdo. Pero, si nos detenemos a pensar, la filología de más riqueza tanto en el acierto como en los deslices data de finales del XIX y primeros decenios del XX, los viejos maestros que Francisco Rico invoca. Bien, pues ellos casi siempre se mojaban.

Luego uno puede compartir o disentir, estar de acuerdo o en contra del contenido y el sentido de tus respuestas; pero no de su propósito: la investigación pura y dura. Salvo, claro está, que entren en colisión otros conflictos de interés y el propio don Francisco tenga otras decretas no escritas (nefandas, vale decir, 'lucrandas') intenciones. Aún así, sigue sorprendiendo, ¿por qué esa tendencia a la difamación?, ¿por qué la virulencia tan personal? ¿Esa forma de desacreditar, no sólo a Aldo Ruffinatto, sino hacer de paso un recordatorio de la polémica versus Sevilla-Rey, incluso una alusión infamante a Pablo Jauralde, por qué? La respuesta no será evidente para quien recuerde que Rico era aquel investigador flamante de la picaresca, del *Lazarillo* y el *Guzmán*, erudito otrora brillante y, además, académico.

Sin embargo, la respuesta aparece clara para aquellos que conozcan la evolución, no ya del hombre, sino del personaje: Rico, compilador de la Historia y Crítica definitivas de la Literatura; Rico, de pronto, cervantista; Rico, editor definitivo del *Quijote*; Rico, descubridor del verdadero Cervantes (enmendando la plana al alcalaíno, nos "ilumina" sobre lo que realmente quiso decir); Rico, editor definitivo de *La Celestina*, con descubrimiento novedosísimo, desde Fernando de Rojas, ¡vaya, hombre!, del Auto I escrito por 'antiguo autor' (es bastante sorprendente la desfachatez de esta especie de huno atilano, que por donde pasa, se supone que *no vuelve a crecer la imprenta*); Rico, es más: en breve nos ofrecerá seguramente un nuevo *Lazarillo*, 'mejorado', y entonces *nos lo prestará* (al parecer, hace ya años que le pertenece). Estamos todos aguardando su nuevo *Rico locuta causa finita*. Es más, seguramente nos desvelará de forma mágica y definitiva quién es el autor del *Lazarillo* (como secretísima primicia, te adelantaré que en realidad acabará por demostrarnos que lo ha escrito él). Claro que igual resulta un mur de los montes, como el parto de un ruidoso topo-ratón.

Por eso es tan importante que ediciones como la tuya, Aldo, proporcionen todos los materiales, los ofrezcan y, por supuesto, reconociendo a cada uno lo que, en rigor, le corresponde, asignar avances a sus autores, sin doler prendas ni tener que rasgarlas por reconocer los bienes ajenos, aunque hoy sean patrimonio colectivo; pero también, eso sí, poniendo en tela de juicio todo aquel tema críticamente inconsistente y, ¿por qué no?, ironizando sobre ciertas actitudes a veces más prepotentes y diletantes que documentadas o convenientes al caso.

Pero en Filología, como en otras muchas facetas de la vida, se confunde la crítica técnica, literaria, con el ataque personal. Y aquí hay que añadir, claro está, el ataque económico. No sé por qué me ha venido a la memoria Mc Enroe, aquel tenista tan conflictivo: le recuerdo en un partido de tenis contra Borg, quien le estaba metiendo un severo correctivo tenístico, aunque el partido estaba ciertamente reñido. En esto, el señor Mc Enroe monta un escándalo tremendo por si una pelota ha sido fuera o dentro del campo y, sin asumir las reglas previamente pactadas, -la existencia de un juez árbitro- hace ademán terrible de que si no cambia la decisión no sigue jugando. Claro, no consigue nada. O, mejor dicho, sí. Cuando el partido se reanuda Borg está completamente desconcentrado y Mc Enroe lo aprovecha y vence. Esto luego lo hemos podido ver en muchas ocasiones pero, curiosamente, siempre el escándalo, la interrupción del juego y la desaforada protesta llegaba cuando Mc Enroe iba perdiendo. La mayoría de sus rivales se descentraba, al ver convertida la cancha en una taberna. El

norteamericano sacó siempre mucho jugo de estos numeritos.

Entre Rico sacándose conejos de la chistera y la limpia y honesta disposición de materiales de que haces muestra en tu edición del *Lazarillo* quedan claras las preferencias de todo aquel investigador que realmente se interese y disfrute con la literatura. Rico se ha convertido en una marca registrada, y todos sabemos lo sensible que es el común de los mortales a la publicidad. Se consumen *Adidas* o *Nike* porque todo el mundo "sabe" que son las mejores zapatillas. La procedencia de ese saber es tan evidente como misteriosa.

Otra cosa es ya el prestigio, el ejercicio del poder, los ídolos del mercado, de la plaza y de la tribu. A Rico parece que estas cosas le interesan mucho. A veces más que la Filología. De ahí su ataque. De su codicia económica, su virulencia. Él prefiere guardar bajo siete llaves el tesoro elitista de la cultura, y que sólo un grupo pequeño de escogidos tengan el derecho, el saber (y el poder) completo para hablar con un conocimiento de causa, supuestamente, mayor. Esto también se traduce en la accesibilidad e inaccesibilidad a manuscritos, bibliotecas y fuentes; en la disponibilidad de recursos técnicos y humanos a 'merced' de una sola persona que, hace tiempo, ya no escribe nada, si no que "dirige" con una batuta sin tinta. Aunque a veces sí; Rico periodista: escribe sólo para los periódicos, para el ejercicio sofístico de la polémica y la venta. Andamos hoy sumergidos en los mundos de *Tómbola*, de las tertulias que producen, reproducen y se componen de 'lumpen' proletariado, independientemente de su fortuna, espacios mediáticos llenos de analfabetos funcionales (y no tanto), la vida y la zafiedad, en directo, contribuyendo a un general adormecimiento e idiotización de la población por parte de las clases dirigentes, tanto políticas como culturales. Es muy lamentable.

Y no lo es menos que quien fuera un brillante intelectual de la literatura y pudiera contribuir a la apertura de las mentes y las personas a través de su magisterio, se olvide de él, abdique, y se convierta en una especie de comparsa ansioso, uno de esos charlatanes televisivos de *Crónicas marcianas*, amigos del "ruido", del sofisma y la falacia, esgrimidos con una contundencia inusual, para ocultar la futilidad de los argumentos [1]. Las formas, los modales, el "ruido" me recuerda, repito, el de los profesionales de la charada mediática, cuyo único ejercicio es el de ser un parásito más que vive del engranaje encargado de la generación de masa incomunicada, simple y manejable. Pensemos en la opinión de la persona ajena a la Filología al leer su artículo en el periódico. Recordemos, con escalofrío, que el profesor Francisco Rico, lo es, y catedrático en una Universidad. Confiemos que las enseñanzas, no ya en los contenidos sino, sobre todo, en las actitudes, sean otras.

Recuerdo, recientemente, cuando al fin salió el, tan cacareado y definitivo, "*Quijote* de Rico", (otro librillo del que, parece, reivindicar su autoría), nos encontramos con el mismo texto de Martín de Riquer, arropado por una miscelánea de colaboraciones de variopinta erudición, en un volumen complementario muy interesante por el valor de las aportaciones, muchas muy valiosas, aunque de muy variable calidad. ¿Cuál fue la aportación en todo ello de don Francisco? Nada; bueno, sí: la polémica de los periódicos para defender sus futuras ventas.

El acontecimiento es similar: la crítica furibunda se cebaba entonces, casi en torno a una sola palabra: 'por Hepila famosa', fue entonces; ahora es 'artife'/ 'arte'. Es evidente la 'trascendentalidad' de estos errores para invalidar toda una edición. Los argumentos fueron también parecidos: *no se sabe hacer filología, no se puede en el siglo XXI hacer crítica dando pedales*. El contexto, similar: ignorar que posee el copyright de todos los clásicos españoles. De hecho, nuestro caballerete defiende 'la dignidad de la filología' y 'los derechos del lector'. ¡Tiene mucha gracia! ¡Precisamente él!

Afortunadamente, no todo el mundo se deja llevar. Y, afortunadamente, existen ediciones como la tuya que permiten y animan a que pienses: aprender a pensar. Que no te ocultan materiales, sino que te los presentan. Luego cada uno puede pensar lo que quiera, incluso estar resueltamente en contra, con argumentos, pero, ¡por favor!, ¡salvémonos del pensamiento único! Peor aún, de la postura, el gesto, la pose única, *filológicamente correcta*. Vuelve el osado. Afortunadamente hay otros mundos: tu libro anima (tiene alma) a utilizar el seso, en lugar de la lengua.

Estoy seguro de que nuestro Rico se ha soñado muchas veces Lázaro Carreter

(también en su dirección de la Real Academia) en su polémica contra Parker. Evidentemente, ni él es Lázaro Carreter, ni tú eres Parker. Y, de todos modos, pese a aquella surrealista e inmotivada interpretación del *Buscón* por parte del último, es triste que a alguien, por muy errado que haya podido llegar a estar en alguna ocasión, se le haya estigmatizado de forma que sus aportaciones críticas, algunas enjundiosas e interesantes, se hayan metido todas en el mismo saco de lo *non grato, pues es de Parker: ¡sí, hombre!, el de la polémica con Carreter* y, así, se desprecian, de manera "arbitraria, irracional, sin análisis" y subjetiva, entonando un "nada vale", estudios, conocimientos que pueden resultar muy útiles.

La ciencia es una empresa colectiva desde hace ya muchos años; no debe, por lo tanto, tener más personalidad ni autoría, menos aún derecho de propiedad, que la del progreso científico. Todos los pasos hacia delante conllevan previas dudas, elucubraciones, merodeos, incluso algún paso en otra dirección. La síntesis es la que surge, después, esclarecedora de todo el proceso antitético de avances. Cualquier consideración particularista, en el fondo se sitúa contra ese progreso.

En fin, disculpa la perorata, tendrá razón Catalina, mi compañera, cuando me dice: "eres igual que tu madre, no te callas ni debajo del agua". Un abrazo. Seguimos en contacto.

Miguel de Sayavedra

PD.: Te preguntarás, ¿y qué tiene Miguel contra Rico? Sólo el recuerdo de un curso magistral al que asistí donde me enseñó otra de sus facetas: *Rico cortés*. Igual que en este futuro cercano las personas se van a dividir, drásticamente, cada vez más por su preparación y su cultura entre 'los que saben' y 'los que no', podemos ya contemplar otra división no menos importante: las personas educadas, corteses, atentas y las que van por la vida 'dando coces' por encima de los demás. No es necesario aquí explicar quien es Borg y quien Mc Enroe.

Notas

[1] Sea un acierto o una equivocación el término 'artife' –y no me cabe ninguna duda de que si tú lo has planteado no lo has hecho sin fundamentarlo sobradamente en textos del XVI-, ¿cuál es su relevancia para invalidar una edición que registra meticulosamente las otras variantes?; y ¿cuál es el motivo para entonar un 'no se sabe hacer filología' en lugar de un 'en mi opinión, no es necesario recurrir a 'artife'?

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Marginalia

© Artifara

ISSN: 1594-378X

Recensiones de Artifara 1 a cura di Giovanni Cara

José Miguel Carrillo de Albornoz, *La Reina triste*, Barcelona, Belacqua, 2002.

Vale la pena fare un riferimento a un romanzo storico, prendendo a pretesto un'opera, tra le tante, che ha avuto una discreta risposta di pubblico, sia pure a livello locale e senza la vasta eco di un bestseller. Il romanzo di Carrillo de Albornoz è una "biografia romanzata" di Catalina d'Aragona, figlia dei Re Cattolici e prima moglie di Enrico VIII, e si inserisce a pieno titolo nel vastissimo ambito delle narrazioni ambientate in epoche chiave della storia di Spagna. Il fenomeno del romanzo storico è riesploso nella penisola durante l'epoca postfranchista – sotto lo sguardo benevolo di certe tendenze postmoderne – con flusso intermittente e spesso seguendo la logica del mercato editoriale estero (si pensi, al proposito, ai molti succedanei di un *exploit* internazionale come *Il nome della rosa* di Eco). Quali che siano le ragioni diverse della presenza di romanzi storici nei cataloghi editoriali spagnoli degli ultimi trent'anni (fatto che non ha riscontro per esempio in Italia, almeno in termini quantitativi), conta tuttavia posare sul fenomeno uno sguardo obiettivo e osservare che due principalmente sono i macro-sistemi di riferimento nell'utilizzare le trame del passato per raccontare una storia: parlare del passato, remoto o recente, per parlare del presente; oppure utilizzare un particolare periodo storico come pretesto per soddisfare le esigenze del "puro narrare", ottenendo talvolta il risultato opposto rispetto a quello cercato dalla prima tipologia: la fuga dal presente. In questo secondo caso, il passato, romanzato nel senso deteriore e più comune del termine, viene riconsegnato al lettore come la favola di un inserto settimanale a puntate sulle vicende di una qualunque dinastia reale, di oggi come di ieri. Il fenomeno acquista connotati interessanti (non solo in Spagna, se dobbiamo dare conto della fortuna di cui godono le vicende delle case regnanti europee o delle grandi dinastie familiari per esempio nei settimanali a larga diffusione in Italia), perlomeno dal punto di vista della sociologia della letteratura e, com'è il caso di Carrillo de Albornoz, spesso si avvale di sistemi di comunicazione narrativa ampiamente sperimentati (forte drammatizzazione dei sentimenti; insufficiente e vaga ricostruzione degli avvenimenti collettivi; preponderanza delle figure cardine; contrapposizione forte tra caratterizzazione dei personaggi principali e tratteggio veloce di quelli secondari; assenza di chiaroscuri, per cui ai personaggi positivi si contrappongono quelli negativi, a scapito della uniformità e coerenza psicologica: nella *Reina triste*, in questo senso, alcuni passaggi risultano ai limiti dell'involontario umorismo) che sono in definitiva quelli della narrazione seriale ampiamente sfruttati da quella forma contemporanea di romanzo d'appendice che sono le *soap operas* nordamericane e le *telenovelas* sudamericane, con tutte le loro frange europee – ai limiti della parodia postmoderna - . Il fenomeno (studiato in altri termini e con ben altro acume critico, da María Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983) andrebbe probabilmente osservato con maggiore attenzione, con speciale riguardo al nuovo e più recente *boom*.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Libro ricco di suggestioni e di spunti per riflettere su cosa sia la scrittura e, propriamente, su cosa sia la scrittura letteraria, il romanzo di Cercas mescola sapientemente la storia ispanica al termine della guerra civile con la storia del romanzo personale di uno scrittore-giornalista: Javier Cercas. Quanto il processo di elaborazione narrativa si distanzi dall'autobiografia e dall'esperienza personale è l'eterno *speculum* di fronte al quale lettori e critici devono fermarsi, ogni volta che vogliano evitare i rischi di una lettura eccessivamente implicata: nel caso di *Soldados de Salamina* tale *speculum* è dall'autore frapposto esplicitamente tra sé e il libro, sicché il personaggio protagonista si chiama come l'autore in prima di copertina e i numerosi personaggi sono personaggi storici, a partire dall'ideologo falangista Rafael Sánchez Mazas, scrittore a sua volta e padre di Rafael Sánchez Ferlosio (l'intervista al quale apre la vicenda). Il protagonista, reduce da un matrimonio fallimentare e disilluso dal proprio mestiere di giornalista, subisce il fascino di un episodio minimo della guerra civile (la fucilazione di un gruppo di franchisti da parte dei repubblicani allo sbando e la inspiegabile fuga di Sánchez Mazas, pare salvato proprio da uno dei partigiani) e inizia a seguire a macchia d'olio le tracce di una vicenda che si strama continuamente davanti ai suoi occhi e che, sino alla fine, rimane oscura e parziale. *Soldados de Salamina* è il libro che Sánchez Mazas *avrebbe* voluto scrivere; ma è anche il libro che Cercas inizia, poi abbandona, poi di nuovo seguita a scrivere, e che conclude nel momento in cui sente che, in qualche maniera, la sua vicenda ha un qualche misterioso legame con la vicenda storica che lo tormenta per due anni. Al ricostruire i frammenti di una storia collettiva, a partire da un episodio semicronachistico, Cercas insegue anche la propria esistenza, osservandola di dietro lo schermo speciale della scrittura, dei suoi romanzi pubblicati e inizialmente destinati allo scarso successo, del nuovo libro che si fa sotto gli occhi del lettore. "Para escribir novelas no hace falta imaginación. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos" (p. 151).

Lucía Etxebarría, *De todo lo visible y lo invisible*, Espasa Calpe, 2001.

Il nerbo narrativo del romanzo della Extebarría si raccoglie intorno a circa un anno di vita di una giovane donna – Ruth - poco più che trentenne e a un giovane uomo - Juan - poco più che ventenne. Attraversando le quattro stagioni di una Madrid caotica e repulsiva, l'autrice, più che i luoghi dei corpi, insegue quelli dell'animo dei due protagonisti, ripresi in lunghi piani sequenza di giornate in comune: esse servono da puro pretesto per descrivere uno spaccato di due storie e di due ambienti sociali diversi: la giovane regista cinematografica tenace e con un passato oscuro, che poco a poco conosce la più violenta e fortunata notorietà; e il giovanissimo poeta in perenne crisi di fronte alla pagina bianca, disposto al compromesso,

che parla citando e vive per interposta persona la sua vocazione. Un intreccio romanzesco che incrocia, insomma, *Breakfast at Tiffany's* di Capote e *The way we were* di Pollack.

Ricorrendo con la massima cautela alle categorie storiografiche in uso per la narrativa contemporanea, con speciale riferimento alla esplosiva varietà postmoderna, il romanzo della Extebarría si inserisce a pieno titolo nell'ambito della *literatura ensimismada*, tentando d'altro canto di risolvere l'enigma inquieto del rapporto tra autobiografia e arte (comune a molti autori che si cimentano nel racconto psicologico) con un superfluo apparato "protettivo" di note, che finge l'intervento esterno dell'osservatore extradiegetico ed al contempo cerca l'ammiccamento con il lettore.

Con il consueto *escamotage* del segreto insieme narrativo ed esistenziale (il suicidio della madre di Ruth che viene ripetuto dal duplice tentativo della figlia), l'autrice riesce a tenere alta la tensione di una storia non sempre all'altezza delle aspettative, intessuta com'è di molti luoghi comuni e frequentatissimi per il lettore esperto e fin troppo esplicitamente coerente sul piano simbolico (il tentato suicidio per annegamento di Juan e la leggenda del monaco innamorato che si suicida nell'acque: depositario di questa interpretazione, l'immancabile amico omosessuale di una Madrid troppo almodovariana). Dentro il tessuto, si stramano qua e là, innumerevoli ed eterogenee, le citazioni di un mondo sospeso nel dubbio tra realtà e finzione (Borges, Clarín, Catherine Deneuve, Gerard Depardieu, Pedro Almodóvar…) per restituire al lettore l'impressione di una generazione (quella dei post-sessantottini e di quanti dell'epoca di Franco hanno vissuto solo gli scampoli) sbandata, disillusa, instabile. Ruth e Juan sono le figure che campeggiano su tutte, descritte con un esplicito partito preso dalla voce narrante, a scapito dello schematico e vile personaggio maschile: risulta evidente, sin dalle prime pagine, l'influsso sull'autrice di molta letteratura femminista e l'uso, talvolta rigido, delle categorie psicanalitiche.

Un romanzo dalla felice scrittura, nel quale tuttavia si sente a volte assordante la voce di un'autrice che si sovrappone alla voce della narratrice e che non riesce a rinunciare a molte sequenze dissonanti ed eccedenti.

Juan Madrid, *Amazonas: un Viaje Imposible*, Espasa Calpe, 2001.

Come un marchio indelebile e contraddittorio, il rapporto con le culture americane ha sempre avuto per gli scrittori iberici significati e rievocazioni differenti e al contempo ineliminabili. Scriveva il poeta León Felipe dall'esilio d'oltremare, nella prima metà del Novecento, chiedendosi la ragione del tono di voce così alto usato dalla sua gente: gli spagnoli devono parlare così sonoramente, perché tre volte dovettero urlare per poter essere ascoltati: il primo

urlo fu quello di Don Chisciotte (“Giustizia!”); il secondo quello dei primi coloni americani (“Terra!”); il terzo quello dei partigiani antifranchisti (“Viene il lupo!”). La rigenerazione simbolica degli archetipi culturali, che spesso viene citata come carattere costante della letteratura spagnola, quasi a voler cercare lontane radici e ragionevoli spiegazioni, trova nel romanzo di Madrid una felice realizzazione: partendo dal presupposto di un viaggio reale attraverso la vastità amazzonica, l’autore lentamente dissipa l’illusione autobiografica e diaristica e restituisce al lettore una narrazione fitta e coerente. La storia di un itinerario geografico, ma anche il percorso lungo un itinerario esistenziale compiuto dal protagonista (che si chiama, *no cabe decirlo*, Juan Madrid) alla ricerca del vecchio amico Diodoro per ricostruire insieme l’esistenza reale delle Amazzoni, comunità autosufficiente di mitiche donne. L’incontro con Diodoro è continuamente procrastinato, così come il sogno delle Amazzoni: nel frattempo davanti ai nostri occhi si dispiega il viaggio romanzesco e insieme il viaggio attraverso gli infiniti aspetti di un mondo antico nel quale, irreparabili, le violenze esterne della modernità stanno lentamente generando un intrico di contraddizioni e ingiustizie. Senza abbandonare l’ironia amara cui Madrid ci ha abituati coi suoi libri, *novela picaresca*, *novela social* e pseudo-autobiografia convergono per fare aderire uno spietato realismo di denuncia al frenetico ritmo della *novela de viaje* e insieme all’idea che davvero il continente latinoamericano costituisca una risorsa magica di per sé letteraria. Le Amazzoni, come una entità onirica visitata in stato di semi-incoscienza dal protagonista solo al termine del romanzo, evocano l’intangibilità di quel mondo e la sua primigenia esistenza, mentre ancora le voci dall’esterno sembrano seguitare a ripetere avidamente “Terra! Terra! Terra!”.

Carmen Martín Gaite, *El redondel de luz*, Barcelona, Anagrama, 2001.

(romanzo postumo inconcluso)

È sempre pericoloso avventurarsi nel territorio *movedizo* della letteratura postuma: lo è per gli editori, lo è per i lettori e dovrebbe esserlo a maggior ragione per i critici, quando un’opera oltre che postuma risulta incompiuta. Con Martín Gaite, se è possibile, tale pericolo risulta moltiplicato in partenza dalla sua adesione poetica al segreto del narrare, intriso com’è, per l’autrice, dalla concezione di un dialogo fattivo ed evocativo che prima lei e poi i suoi lettori sono costretti a intrattenere coi personaggi della finzione. Basta pensare all’esempio di uno dei romanzi più densi e belli del Novecento spagnolo, *La Reina de las nieves*, concepito e scritto a più riprese in un arco quasi ventennale. Tuttavia, senza violare le intenzioni poetiche dell’autrice e consegnando *El redondel de luz* al piacere della lettura “sospesa” dall’incompiutezza, è possibile fare almeno una considerazione critica. Il romanzo fa

intravedere, dietro lo schermo di un'opera *in fieri*, il laboratorio dell'artista; e permette di cogliere quanto, negli ultimi tempi, Martín Gaite avesse piegato la propria tensione verso la riflessione metaletteraria ad un universo narrativo in cui, con maggiore compiutezza e equilibrio, vita e arte, esistenza e riflessione sulla descrizione dell'esistenza si compenetrassero in organismi romanzeschi di musicale morbida perizia (penso specialmente a *Nubosidad variable* e a *La Reina de las nieves*): non credo sia un caso che i riferimenti intertestuali dell'autrice, solo per citarne pochi, andassero da alcuni scrittori italiani, come Pavese e Natalia Ginzburg, alla pittura romantica (Friedrich, per esempio), al cinema di Allen, Parker, Fellini e Buñuel, alla poesia di Machado e García Lorca, alla musica di Edith Piaf. La densità della parola poetica di Martín Gaite è funzionale alla costruzione di una storia in cui personaggi, evocazioni, suggestioni figurative ed esplicita ricerca del lettore si compattano in una complessa e al contempo "leggera" macchina romanzesca. Leggera, sia detto, nei medesimi termini in cui Italo Calvino pensava al valore da riconsegnare al Duemila nelle *Lezioni americane* (e, non casualmente, Calvino è uno degli altri amori letterari dell'autrice). Ne *El redondel de luz*, che – come quasi sempre nella narrativa di Martín Gaite – si irreggimenta attorno a suggestioni fortemente evocative, una immagine forte proviene dal racconto del *Cavaliere del secchio* di Kafka, utilizzato proprio da Calvino a emblema e rappresentazione della Leggerezza. Il volo, la fuga dalla realtà (ed il ritorno ad essa) diviene immagine archetipica della tensione dei personaggi di Martín Gaite verso il *más allá* (come anche in *Lo raro es vivir*) e, contemporaneamente, verso la loro eterna ricerca di adesione alla quotidianità dell'*hic et nunc*. Sotto la specie della riflessione della scrittrice nell'atto della scrittura, tale immagine ricrea il duplice movimento di ideazione e concepimento (vita e morte) implicito in ogni creazione artistica, in cui – secondo la poetica da Martín Gaite condivisa con molti altri artisti – l'autore sente insieme la responsabilità e il piacere del proprio compito (come, nel felliniano *incipit* onirico di 8 e ½, il regista-Mastroianni in fuga alata dalla realtà viene poi necessariamente trascinato giù sulla terra, per realizzare la propria "missione").

Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

Dopo alcuni anni di silenzio, Eduardo Mendoza pubblica un nuovo romanzo ripercorrendo alcuni dei suoi sentieri narrativi privilegiati: la picaresca, la denuncia sociale attraverso la parodia del poliziesco, la forte tensione romanzesca nelle mani di un personaggio protagonista che racconta in prima persona la sua vicenda rocambolesca e amaramente esilarante, mentre in più di una sequenza strizza l'occhio al lettore cercandone la complicità e il sorriso. Prosegue la saga del "folle" saggio iniziata con *El misterio de la cripta embrujada* e *El laberinto de las aceitunas*: il protagonista è un picaro adulto reduce da un manicomio, che

non cessa, alla sua seconda opportunità per le libere strade del mondo, di essere la vittima predestinata di una società viziata, disillusa, perduta. L'avvocato imbroglione, il sindaco corrotto, l'imprenditrice accecata dal potere del denaro, la giovane modella incauta, la ragazza madre: sulla scena di una Barcellona frenetica e ripresa in un montaggio filmico serrato, il protagonista sfiora i destini di questi personaggi, che sono ognuno la maschera e la copertura degli altri, in un vorticoso abissale imbroglio. Un poliziesco giocato tutto sui toni di un linguaggio narrativo parodico e, in primo grado, su una lingua densa di *calembours* e slittamenti. Il riferimento più esplicito alla picaresca, è confermato sino alla fine dalla compiacente solitudine del protagonista che, nonostante la pubblica attestazione di infermità mentale, si improvvisa investigatore più scaltro del previsto: sarà proprio la sua scaltrezza, da buon picaro, a consentirgli la risoluzione del caso, ma non la risoluzione degli enigmi della propria vita, che prosegue invariabilmente e indefettibilmente così come era iniziata. Non c'è riscatto né adeguamento ad una società compromessa, da parte di questo picaro contemporaneo, e la serie delle sue sventure lo conferma nella sua iniziale e primigenia intelligenza del male insito nelle cose stesse. Una *tranche de vie* alla fin fine malinconica, che spezza con l'ultima pagina il sorriso che il lettore ha mantenuto per tutto il romanzo. Certamente una lezione di alta scrittura letteraria, in un'epoca in cui – in Spagna come in Italia – il romanzo poliziesco ha assunto recentemente dimensioni troppo spesso superiori alla sua reale ricchezza e originalità. E tuttavia, nell'ambientazione parodica che Mendoza costruisce sul grande giallo statunitense (specialmente cinematografico), rimane talvolta l'impressione del *dejù vu*, innescando meccanismi testuali che ricordano molto da vicino per esempio le commedie poliziesche di Woody Allen (penso a *Manhattan murder mistery* o *Bullets over Broadway*) e che all'appassionato della scrittura di Mendoza fanno talvolta rimpiangere la grande tessitura, ricca e complessa, di un romanzo come *La verdad sobre el caso Savolta*.

Esther Tusquets, *Correspondencia privada*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Romanzo epistolare, autobiografia fittizia, narrativa *ensimismada*, straordinaria ricostruzione per flashback di una vita personale e di molti dettagli della vita collettiva spagnola lungo tutta la parabola franchista e gli anni della ricostruzione democratica. Esther Tusquets si conferma, con questo romanzo, una delle voci più alte della narrativa ispanica, utilizzando spietatamente i crismi dell'autoanalisi attraverso il linguaggio e, in particolare, il linguaggio letterario. Riappacificazione con il sé, elaborazione del lutto, rivisitazione del proprio io, sfrangiato in decine di storie da ricomporre e riconquistare al presente: presumibilmente la critica femminista, sfiorando quella di impianto psicanalitico, potrebbe confermare la propria tesi,

secondo la quale esiste effettivamente un *rasgo femenino* nel raccontare (e, con la Tusquets, individuare un felice filone al femminile con Carmen Martín Gaite, Rosa Montero, Marina Mayoral, Josefina Aldecoa ecc.). E tuttavia, forse, in questi termini il problema sarebbe mal posto e rischierebbe di ridurre *Correspondenica privada* solo a un romanzo "al femminile": si tratta invece di un sapiente incrocio di storie attraverso le quattro lettere scritte dalla narratrice (alla madre, a tre amori della sua vita) con le quali quest'ultima rivisita antichi e nuovi dilemmi, alcuni risolvendoli altri sospendendoli nel gioco eterno della vita che insegue sé stessa e cerca inesorabilmente di sfuggire alla morte (qualsiasi tentativo di ricordare, dice in effetti la voce narrante, è una presa d'atto che ogni giorno rivisitato dalla memoria è vivo e morto contemporaneamente). E questo accade (riaccade, dovremmo dire) *dentro* una prosa che slitta continuamente su diversi piani sintattici, con il fortissimo uso di subordinate, parentetiche, lunghi paragrafi che cercano di contenere un flusso inarrestabile di informazioni, suggestioni e dettagli: si cerca di restituire, in questo modo, l'impressione di un gioco mnemonico ed evocativo e al contempo l'andamento ellittico e circolare del pensiero che segue avvertimenti e logiche completamente diverse da quelle del linguaggio, ancorché metaforico e figurativo (ciò che, direi, la Tusquets condivide sia con la scrittura – femminile? – di Carmen Martín Gaite che con quella – maschile? – per esempio di Luis Landero). Aldilà di facili sistemazioni per generi (e ancor peggio, generi maschile o femminile, piuttosto che generi letterari), probabilmente è molto più agevole collocare *Correspondencia privada* nel felice filone narrativo che riesce a coniugare sontuosamente la tradizione novecentesca della grande *novela social* con l'altrettanto grande tradizione che cerca una forte attenzione per la parola poetica (si è parlato di *afficción a contar*); nella costruzione, nell'andamento narrativo, l'ultimo romanzo della Tusquets evoca, per esemplificare le suggestioni, il passo introspettivo del cinema di Bergman e il respiro della *Moldava* di Smetana, col suo rifluire e riporsi finale.

Recensiones de Artifara 1 a cura di Giovanni Cara

José Miguel Carrillo de Albornoz, *La Reina triste*, Barcelona, Belacqua, 2002.

Vale la pena fare un riferimento a un romanzo storico, prendendo a pretesto un'opera, tra le tante, che ha avuto una discreta risposta di pubblico, sia pure a livello locale e senza la vasta eco di un bestseller. Il romanzo di Carrillo de Albornoz è una "biografia romanzata" di Catalina d'Aragona, figlia dei Re Cattolici e prima moglie di Enrico VIII, e si inserisce a pieno titolo nel vastissimo ambito delle narrazioni ambientate in epoche chiave della storia di Spagna. Il fenomeno del romanzo storico è riesploso nella penisola durante l'epoca postfranchista – sotto lo sguardo benevolo di certe tendenze postmoderne – con flusso intermittente e spesso seguendo la logica del mercato editoriale estero (si pensi, al proposito, ai molti succedanei di un *exploit* internazionale come *Il nome della rosa* di Eco). Quali che siano le ragioni diverse della presenza di romanzi storici nei cataloghi editoriali spagnoli degli ultimi trent'anni (fatto che non ha riscontro per esempio in Italia, almeno in termini quantitativi), conta tuttavia posare sul fenomeno uno sguardo obiettivo e osservare che due principalmente sono i macro-sistemi di riferimento nell'utilizzare le trame del passato per raccontare una storia: parlare del passato, remoto o recente, per parlare del presente; oppure utilizzare un particolare periodo storico come pretesto per soddisfare le esigenze del "puro narrare", ottenendo talvolta il risultato opposto rispetto a quello cercato dalla prima tipologia: la fuga dal presente. In questo secondo caso, il passato, romanzato nel senso deteriore e più comune del termine, viene riconsegnato al lettore come la favola di un inserto settimanale a puntate sulle vicende di una qualunque dinastia reale, di oggi come di ieri. Il fenomeno acquista connotati interessanti (non solo in Spagna, se dobbiamo dare conto della fortuna di cui godono le vicende delle case regnanti europee o delle grandi dinastie familiari per esempio nei settimanali a larga diffusione in Italia), perlomeno dal punto di vista della sociologia della letteratura e, com'è il caso di Carrillo de Albornoz, spesso si avvale di sistemi di comunicazione narrativa ampiamente sperimentati (forte drammatizzazione dei sentimenti; insufficiente e vaga ricostruzione degli avvenimenti collettivi; preponderanza delle figure cardine; contrapposizione forte tra caratterizzazione dei personaggi principali e tratteggio veloce di quelli secondari; assenza di chiaroscuri, per cui ai personaggi positivi si contrappongono quelli negativi, a scapito della uniformità e coerenza psicologica: nella *Reina triste*, in questo senso, alcuni passaggi risultano ai limiti dell'involontario umorismo) che sono in definitiva quelli della narrazione seriale ampiamente sfruttati da quella forma contemporanea di romanzo d'appendice che sono le *soap operas* nordamericane e le *telenovelas* sudamericane, con tutte le loro frange europee – ai limiti della parodia postmoderna - . Il fenomeno (studiato in altri termini e con ben altro acume critico, da María Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983) andrebbe probabilmente osservato con maggiore attenzione, con speciale riguardo al nuovo e più recente *boom*.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Libro ricco di suggestioni e di spunti per riflettere su cosa sia la scrittura e, propriamente, su cosa sia la scrittura letteraria, il romanzo di Cercas mescola sapientemente la storia ispanica al termine della guerra civile con la storia del romanzo personale di uno scrittore-giornalista: Javier Cercas. Quanto il processo di elaborazione narrativa si distanzi dall'autobiografia e dall'esperienza personale è l'eterno *speculum* di fronte al quale lettori e critici devono fermarsi, ogni volta che vogliano evitare i rischi di una lettura eccessivamente implicata: nel caso di *Soldados de Salamina* tale *speculum* è dall'autore frapposto esplicitamente tra sé e il libro, sicché il personaggio protagonista si chiama come l'autore in prima di copertina e i numerosi personaggi sono personaggi storici, a partire dall'ideologo falangista Rafael Sánchez Mazas, scrittore a sua volta e padre di Rafael Sánchez Ferlosio (l'intervista al quale apre la vicenda). Il protagonista, reduce da un matrimonio fallimentare e disilluso dal proprio mestiere di giornalista, subisce il fascino di un episodio minimo della guerra civile (la fucilazione di un gruppo di franchisti da parte dei repubblicani allo sbando e la inspiegabile fuga di Sánchez Mazas, pare salvato proprio da uno dei partigiani) e inizia a seguire a macchia d'olio le tracce di una vicenda che si strama continuamente davanti ai suoi occhi e che, sino alla fine, rimane oscura e parziale. *Soldados de Salamina* è il libro che Sánchez Mazas *avrebbe* voluto scrivere; ma è anche il libro che Cercas inizia, poi abbandona, poi di nuovo seguita a scrivere, e che conclude nel momento in cui sente che, in qualche maniera, la sua vicenda ha un qualche misterioso legame con la vicenda storica che lo tormenta per due anni. Al ricostruire i frammenti di una storia collettiva, a partire da un episodio semicronachistico, Cercas insegue anche la propria esistenza, osservandola di dietro lo schermo speciale della scrittura, dei suoi romanzi pubblicati e inizialmente destinati allo scarso successo, del nuovo libro che si fa sotto gli occhi del lettore. "Para escribir novelas no hace falta imaginación. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos" (p. 151).

Lucía Etxebarría, *De todo lo visible y lo invisible*, Espasa Calpe, 2001.

Il nerbo narrativo del romanzo della Extebarría si raccoglie intorno a circa un anno di vita di una giovane donna – Ruth - poco più che trentenne e a un giovane uomo - Juan - poco più che ventenne. Attraversando le quattro stagioni di una Madrid caotica e repulsiva, l'autrice, più che i luoghi dei corpi, insegue quelli dell'animo dei due protagonisti, ripresi in lunghi piani sequenza di giornate in comune: esse servono da puro pretesto per descrivere uno spaccato di due storie e di due ambienti sociali diversi: la giovane regista cinematografica tenace e con un passato oscuro, che poco a poco conosce la più violenta e fortunata notorietà; e il giovanissimo poeta in perenne crisi di fronte alla pagina bianca, disposto al compromesso,

che parla citando e vive per interposta persona la sua vocazione. Un intreccio romanzesco che incrocia, insomma, *Breakfast at Tiffany's* di Capote e *The way we were* di Pollack.

Ricorrendo con la massima cautela alle categorie storiografiche in uso per la narrativa contemporanea, con speciale riferimento alla esplosiva varietà postmoderna, il romanzo della Extebarría si inserisce a pieno titolo nell'ambito della *literatura ensimismada*, tentando d'altro canto di risolvere l'enigma inquieto del rapporto tra autobiografia e arte (comune a molti autori che si cimentano nel racconto psicologico) con un superfluo apparato "protettivo" di note, che finge l'intervento esterno dell'osservatore extradiegetico ed al contempo cerca l'ammiccamento con il lettore.

Con il consueto *escamotage* del segreto insieme narrativo ed esistenziale (il suicidio della madre di Ruth che viene ripetuto dal duplice tentativo della figlia), l'autrice riesce a tenere alta la tensione di una storia non sempre all'altezza delle aspettative, intessuta com'è di molti luoghi comuni e frequentatissimi per il lettore esperto e fin troppo esplicitamente coerente sul piano simbolico (il tentato suicidio per annegamento di Juan e la leggenda del monaco innamorato che si suicida nell'acque: depositario di questa interpretazione, l'immancabile amico omosessuale di una Madrid troppo almodovariana). Dentro il tessuto, si stramano qua e là, innumerevoli ed eterogenee, le citazioni di un mondo sospeso nel dubbio tra realtà e finzione (Borges, Clarín, Catherine Deneuve, Gerard Depardieu, Pedro Almodóvar…) per restituire al lettore l'impressione di una generazione (quella dei post-sessantottini e di quanti dell'epoca di Franco hanno vissuto solo gli scampoli) sbandata, disillusa, instabile. Ruth e Juan sono le figure che campeggiano su tutte, descritte con un esplicito partito preso dalla voce narrante, a scapito dello schematico e vile personaggio maschile: risulta evidente, sin dalle prime pagine, l'influsso sull'autrice di molta letteratura femminista e l'uso, talvolta rigido, delle categorie psicanalitiche.

Un romanzo dalla felice scrittura, nel quale tuttavia si sente a volte assordante la voce di un'autrice che si sovrappone alla voce della narratrice e che non riesce a rinunciare a molte sequenze dissonanti ed eccedenti.

Juan Madrid, *Amazonas: un Viaje Imposible*, Espasa Calpe, 2001.

Come un marchio indelebile e contraddittorio, il rapporto con le culture americane ha sempre avuto per gli scrittori iberici significati e rievocazioni differenti e al contempo ineliminabili. Scriveva il poeta León Felipe dall'esilio d'oltremare, nella prima metà del Novecento, chiedendosi la ragione del tono di voce così alto usato dalla sua gente: gli spagnoli devono parlare così sonoramente, perché tre volte dovettero urlare per poter essere ascoltati: il primo

urlo fu quello di Don Chisciotte (“Giustizia!”); il secondo quello dei primi coloni americani (“Terra!”); il terzo quello dei partigiani antifranchisti (“Viene il lupo!”). La rigenerazione simbolica degli archetipi culturali, che spesso viene citata come carattere costante della letteratura spagnola, quasi a voler cercare lontane radici e ragionevoli spiegazioni, trova nel romanzo di Madrid una felice realizzazione: partendo dal presupposto di un viaggio reale attraverso la vastità amazzonica, l’autore lentamente dissipa l’illusione autobiografica e diaristica e restituisce al lettore una narrazione fitta e coerente. La storia di un itinerario geografico, ma anche il percorso lungo un itinerario esistenziale compiuto dal protagonista (che si chiama, *no cabe decirlo*, Juan Madrid) alla ricerca del vecchio amico Diodoro per ricostruire insieme l’esistenza reale delle Amazzoni, comunità autosufficiente di mitiche donne. L’incontro con Diodoro è continuamente procrastinato, così come il sogno delle Amazzoni: nel frattempo davanti ai nostri occhi si dispiega il viaggio romanzesco e insieme il viaggio attraverso gli infiniti aspetti di un mondo antico nel quale, irreparabili, le violenze esterne della modernità stanno lentamente generando un intrico di contraddizioni e ingiustizie. Senza abbandonare l’ironia amara cui Madrid ci ha abituati coi suoi libri, *novela picaresca*, *novela social* e pseudo-autobiografia convergono per fare aderire uno spietato realismo di denuncia al frenetico ritmo della *novela de viaje* e insieme all’idea che davvero il continente latinoamericano costituisca una risorsa magica di per sé letteraria. Le Amazzoni, come una entità onirica visitata in stato di semi-incoscienza dal protagonista solo al termine del romanzo, evocano l’intangibilità di quel mondo e la sua primigenia esistenza, mentre ancora le voci dall’esterno sembrano seguitare a ripetere avidamente “Terra! Terra! Terra!”.

Carmen Martín Gaite, *El redondel de luz*, Barcelona, Anagrama, 2001.

(romanzo postumo inconcluso)

È sempre pericoloso avventurarsi nel territorio *movedizo* della letteratura postuma: lo è per gli editori, lo è per i lettori e dovrebbe esserlo a maggior ragione per i critici, quando un’opera oltre che postuma risulta incompiuta. Con Martín Gaite, se è possibile, tale pericolo risulta moltiplicato in partenza dalla sua adesione poetica al segreto del narrare, intriso com’è, per l’autrice, dalla concezione di un dialogo fattivo ed evocativo che prima lei e poi i suoi lettori sono costretti a intrattenere coi personaggi della finzione. Basta pensare all’esempio di uno dei romanzi più densi e belli del Novecento spagnolo, *La Reina de las nieves*, concepito e scritto a più riprese in un arco quasi ventennale. Tuttavia, senza violare le intenzioni poetiche dell’autrice e consegnando *El redondel de luz* al piacere della lettura “sospesa” dall’incompiutezza, è possibile fare almeno una considerazione critica. Il romanzo fa

intravedere, dietro lo schermo di un'opera *in fieri*, il laboratorio dell'artista; e permette di cogliere quanto, negli ultimi tempi, Martín Gaite avesse piegato la propria tensione verso la riflessione metaletteraria ad un universo narrativo in cui, con maggiore compiutezza e equilibrio, vita e arte, esistenza e riflessione sulla descrizione dell'esistenza si compenetrassero in organismi romanzeschi di musicale morbida perizia (penso specialmente a *Nubosidad variable* e a *La Reina de las nieves*): non credo sia un caso che i riferimenti intertestuali dell'autrice, solo per citarne pochi, andassero da alcuni scrittori italiani, come Pavese e Natalia Ginzburg, alla pittura romantica (Friedrich, per esempio), al cinema di Allen, Parker, Fellini e Buñuel, alla poesia di Machado e García Lorca, alla musica di Edith Piaf. La densità della parola poetica di Martín Gaite è funzionale alla costruzione di una storia in cui personaggi, evocazioni, suggestioni figurative ed esplicita ricerca del lettore si compattano in una complessa e al contempo "leggera" macchina romanzesca. Leggera, sia detto, nei medesimi termini in cui Italo Calvino pensava al valore da riconsegnare al Duemila nelle *Lezioni americane* (e, non casualmente, Calvino è uno degli altri amori letterari dell'autrice). Ne *El redondel de luz*, che – come quasi sempre nella narrativa di Martín Gaite – si irreggimenta attorno a suggestioni fortemente evocative, una immagine forte proviene dal racconto del *Cavaliere del secchio* di Kafka, utilizzato proprio da Calvino a emblema e rappresentazione della Leggerezza. Il volo, la fuga dalla realtà (ed il ritorno ad essa) diviene immagine archetipica della tensione dei personaggi di Martín Gaite verso il *más allá* (come anche in *Lo raro es vivir*) e, contemporaneamente, verso la loro eterna ricerca di adesione alla quotidianità dell'*hic et nunc*. Sotto la specie della riflessione della scrittrice nell'atto della scrittura, tale immagine ricrea il duplice movimento di ideazione e concepimento (vita e morte) implicito in ogni creazione artistica, in cui – secondo la poetica da Martín Gaite condivisa con molti altri artisti – l'autore sente insieme la responsabilità e il piacere del proprio compito (come, nel felliniano *incipit* onirico di 8 e ½, il regista-Mastroianni in fuga alata dalla realtà viene poi necessariamente trascinato giù sulla terra, per realizzare la propria "missione").

Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

Dopo alcuni anni di silenzio, Eduardo Mendoza pubblica un nuovo romanzo ripercorrendo alcuni dei suoi sentieri narrativi privilegiati: la picaresca, la denuncia sociale attraverso la parodia del poliziesco, la forte tensione romanzesca nelle mani di un personaggio protagonista che racconta in prima persona la sua vicenda rocambolesca e amaramente esilarante, mentre in più di una sequenza strizza l'occhio al lettore cercandone la complicità e il sorriso. Prosegue la saga del "folle" saggio iniziata con *El misterio de la cripta embrujada* e *El laberinto de las aceitunas*: il protagonista è un picaro adulto reduce da un manicomio, che

non cessa, alla sua seconda opportunità per le libere strade del mondo, di essere la vittima predestinata di una società viziata, disillusa, perduta. L'avvocato imbroglione, il sindaco corrotto, l'imprenditrice accecata dal potere del denaro, la giovane modella incauta, la ragazza madre: sulla scena di una Barcellona frenetica e ripresa in un montaggio filmico serrato, il protagonista sfiora i destini di questi personaggi, che sono ognuno la maschera e la copertura degli altri, in un vorticoso abissale imbroglio. Un poliziesco giocato tutto sui toni di un linguaggio narrativo parodico e, in primo grado, su una lingua densa di *calembours* e slittamenti. Il riferimento più esplicito alla picaresca, è confermato sino alla fine dalla compiacente solitudine del protagonista che, nonostante la pubblica attestazione di infermità mentale, si improvvisa investigatore più scaltro del previsto: sarà proprio la sua scaltrezza, da buon picaro, a consentirgli la risoluzione del caso, ma non la risoluzione degli enigmi della propria vita, che prosegue invariabilmente e indefettibilmente così come era iniziata. Non c'è riscatto né adeguamento ad una società compromessa, da parte di questo picaro contemporaneo, e la serie delle sue sventure lo conferma nella sua iniziale e primigenia intelligenza del male insito nelle cose stesse. Una *tranche de vie* alla fin fine malinconica, che spezza con l'ultima pagina il sorriso che il lettore ha mantenuto per tutto il romanzo. Certamente una lezione di alta scrittura letteraria, in un'epoca in cui – in Spagna come in Italia – il romanzo poliziesco ha assunto recentemente dimensioni troppo spesso superiori alla sua reale ricchezza e originalità. E tuttavia, nell'ambientazione parodica che Mendoza costruisce sul grande giallo statunitense (specialmente cinematografico), rimane talvolta l'impressione del *dejù vu*, innescando meccanismi testuali che ricordano molto da vicino per esempio le commedie poliziesche di Woody Allen (penso a *Manhattan murder mistery* o *Bullets over Broadway*) e che all'appassionato della scrittura di Mendoza fanno talvolta rimpiangere la grande tessitura, ricca e complessa, di un romanzo come *La verdad sobre el caso Savolta*.

Esther Tusquets, *Correspondencia privada*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Romanzo epistolare, autobiografia fittizia, narrativa *ensimismada*, straordinaria ricostruzione per flashback di una vita personale e di molti dettagli della vita collettiva spagnola lungo tutta la parabola franchista e gli anni della ricostruzione democratica. Esther Tusquets si conferma, con questo romanzo, una delle voci più alte della narrativa ispanica, utilizzando spietatamente i crismi dell'autoanalisi attraverso il linguaggio e, in particolare, il linguaggio letterario. Riappacificazione con il sé, elaborazione del lutto, rivisitazione del proprio io, sfrangiato in decine di storie da ricomporre e riconquistare al presente: presumibilmente la critica femminista, sfiorando quella di impianto psicanalitico, potrebbe confermare la propria tesi,

secondo la quale esiste effettivamente un *rasgo femenino* nel raccontare (e, con la Tusquets, individuare un felice filone al femminile con Carmen Martín Gaite, Rosa Montero, Marina Mayoral, Josefina Aldecoa ecc.). E tuttavia, forse, in questi termini il problema sarebbe mal posto e rischierebbe di ridurre *Correspondenica privada* solo a un romanzo "al femminile": si tratta invece di un sapiente incrocio di storie attraverso le quattro lettere scritte dalla narratrice (alla madre, a tre amori della sua vita) con le quali quest'ultima rivisita antichi e nuovi dilemmi, alcuni risolvendoli altri sospendendoli nel gioco eterno della vita che insegue sé stessa e cerca inesorabilmente di sfuggire alla morte (qualsiasi tentativo di ricordare, dice in effetti la voce narrante, è una presa d'atto che ogni giorno rivisitato dalla memoria è vivo e morto contemporaneamente). E questo accade (riaccade, dovremmo dire) *dentro* una prosa che slitta continuamente su diversi piani sintattici, con il fortissimo uso di subordinate, parentetiche, lunghi paragrafi che cercano di contenere un flusso inarrestabile di informazioni, suggestioni e dettagli: si cerca di restituire, in questo modo, l'impressione di un gioco mnemonico ed evocativo e al contempo l'andamento ellittico e circolare del pensiero che segue avvertimenti e logiche completamente diverse da quelle del linguaggio, ancorché metaforico e figurativo (ciò che, direi, la Tusquets condivide sia con la scrittura – femminile? – di Carmen Martín Gaite che con quella – maschile? – per esempio di Luis Landero). Aldilà di facili sistemazioni per generi (e ancor peggio, generi maschile o femminile, piuttosto che generi letterari), probabilmente è molto più agevole collocare *Correspondencia privada* nel felice filone narrativo che riesce a coniugare sontuosamente la tradizione novecentesca della grande *novela social* con l'altrettanto grande tradizione che cerca una forte attenzione per la parola poetica (si è parlato di *afficción a contar*); nella costruzione, nell'andamento narrativo, l'ultimo romanzo della Tusquets evoca, per esemplificare le suggestioni, il passo introspettivo del cinema di Bergman e il respiro della *Moldava* di Smetana, col suo rifluire e riporsi finale.

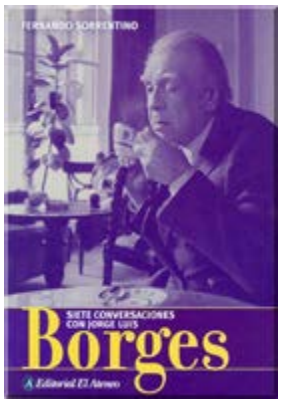
Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*,

Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2001,

di Cristian Esteban Mitelman

Una de las modernas ramas de la Lingüística, denominada Pragmática, tiene como uno de sus objetos de estudio el entramado

de los discursos orales.



Portada del texto

Fue Grice quien determinó que toda conversación, para ser exitosa, debe entrañar un *principio cooperativo* entre los que se encuentran involucrados en ella.

Hacia 1970, Jorge Luis Borges y Fernando Sorrentino perfeccionaron este pacto ético y forjaron siete conversaciones donde la agudeza del entrevistador fue siempre correspondida con la genialidad del entrevistado.

El libro aborda temas diversos, que van desde las anécdotas biográficas (véase en particular la primera conversación) hasta cuestiones políticas e ideológicas en las que Borges manifiesta la perspicacia de un hombre comprometido con el siglo que le tocó vivir. Sobre el surgimiento del atroz régimen nazi, reflexiona: "...si ha habido un país en el cual ha habido información y en el cual ha habido conocimiento, ese país ha sido Alemania. Y, no obstante, ese país se ha dejado engañar por los argumentos realmente pueriles de Hitler. La verdad es que yo no doy con la razón de esa contradicción. Pero esa contradicción existe. Lo que también se da en los alemanes- y lo que ciertamente no se dio en Schopenhauer- es el respeto de una autoridad, una suerte de respeto chino de las jerarquías, el hecho de darles una gran importancia a los títulos de las personas".

Esa sumisión germánica para aceptar la voluntad del hombre fuerte está siendo cada vez más analizada en las modernas escuelas históricas. El exacto juicio de Borges corrobora tales interpretaciones.

Aparecen también sus habilidades en el arte de la ironía, especialmente cuando se refiere a la problemática relación que mantuvo con el régimen peronista. Luego de ser expulsado de la biblioteca de Almagro en la que se desempeñaba, comenzó a ejercer su inigualable magisterio. "Y fue lo mejor que podía acontecerme, porque me pidieron conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores y en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa... Y luego ya empecé a hacer giras por las provincias, a pronunciar conferencias sobre diversos temas de la literatura argentina y extranjera... De suerte que yo casi debería afiliarme al Partido Peronista, porque, si no hubiera sido por el hecho de que ellos me echaron de la biblioteca, yo posiblemente me hubiera jubilado como bibliotecario y no me hubiera sido dado conocer una de las felicidades que me quedan: la cátedra."

Y esa actividad docente tiene una validez que yo considero imprescindible para la cultura argentina. Su amor por la literatura fantástica nos ha dejado la *Antología de la Literatura Fantástica*; la erudición oriental nos transmitió *Qué es el budismo*. Tampoco debemos olvidar

a las colecciones de libros dirigidas por él, gracias a las cuales pudimos conocer a autores como León Bloy, Gustav Meyrink, Marcel Scwob, Dino Buzzati... Nuestras lecturas (nuestras vidas) hubieran sido más pobres si Borges no nos hubiera guiado.

Es en el terreno de la literatura y el arte donde reflexiona con mayor placidez. En uno de los momentos más bellos del libro, explica: "Suerte que yo he respetado mucho la música, y la he respetado tanto que, aunque he compuesto letras de milongas, siempre me pareció un poco absurdo que se agregaran palabras a la música, porque la música me parece un lenguaje, no sé si más preciso, pero un lenguaje mucho más eficaz que el *lenguaje*, que la palabra". Se percibe una profunda coherencia estética entre el Borges oral y el cuentista. Recordemos que en "*El fin*" escribió: "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...".

Para guiar al lector, Sorrentino precedió cada conversación con una reseña temática de la misma, lo que facilita la búsqueda de un tema en particular. A su vez, cada una de ellas posee un detallado conjunto de notas con informaciones complementarias sobre la vida y la obra del escritor. También se mencionan las diferentes versiones de algunos poemas que Borges fue corrigiendo a lo largo de los años. Tal es el caso de "*El General Quiroga va en coche al muere*". (Véase la nota 1 de la Sexta Conversación.)

Finalmente hallamos un *Índice de Obras Citadas o Aludidas* que facilitará la tarea de los investigadores.

Éste es un libro que ennoblece la bibliografía borgeana, de modo que su reedición es más que oportuna.

Puede servir como una interesante introducción a la obra de nuestro principal escritor, sin olvidar que la esencia de Borges hay que buscarla en el álgebra de sus cuentos, en cada uno de los endecasílabos que supo dejarnos...

José Manuel Lucía Megías, *Literatura románica en Internet. Los textos*,

Madrid, Editorial Castalia, 2002,

di Luigi Motta

Ese oscuro objeto del deseo llamado Internet si intitola il paragrafo introduttivo del testo di José Manuel Lucías Megías e miglior sintesi sarebbe impossibile formulare per ciò che riguarda questo lavoro, che non è una semplice alternativa all'esplorazione virtuale rivolta allo studio delle informazioni riguardanti le letterature *romaniche*. Il lavoro di Megías, infatti, può considerarsi una sorta di bussola del navigante, che in tal modo può evitare i tipici rimandi e collegamenti in stile serpente uroborico che nulla valgono ai fini delle necessità della ricerca e, in alcuni casi, addirittura la ostacolano.

Copertina

Negli ultimi anni, e per quasi tutti i campi dello scibile, Internet è divenuto il mezzo fondamentale per accedere a ogni tipo d'informazione che in altro modo non sarebbe ottenibile se non con fatica e tempi non adeguati alle istanze della documentazione. Com'è noto, infatti, nonostante la recente evoluzione dei motori di ricerca, la rete continua a essere uno smisurato oceano, con pochi approdi e l'assenza di un timoniere esperto. La ricerca di una guida potrebbe,quindi, essere la prima ma non l'unica ragione d'utilizzo di *Literatura románica en Internet*. Osservando l'organizzazione tematica degli argomenti trattati, che spaziano dall'elenco delle basi dati testuali, alle biblioteche telematiche accessibili e suddivise nelle varie lingue neolatine, ai testi veri e propri, ci si rende conto di quanto sia eloquente il vantaggio di maneggiare un'opera dedicata con passione alla ricerca di soggetti letterari e linguistici medievali.

Nelle indicazioni sulla letteratura delle origini si spazia dalla trasmissione orale di testimonianze e verbali di processi, ai sermoni e alla produzione religiosa e agiografica, senza dimenticare di dar spazio ai *contrasti*, cosí come alla scrittura testamentaria. Il paragrafo dedicato alla lirica, che appare suddivisa nelle varie scuole neolatine, approfondisce fra gli altri il *Dolce Stil Novo*, indicando all'esploratore le pagine attraverso cui ottenere informazioni su Guinizzelli, Cavalcanti, ma anche sui minori, sempre e comunque introdotti da precise note biografiche. Eccellente è anche l'ampio paragrafo riservato al Teatro, sia a quello liturgico-religioso – con segnalazioni particolarmente approfondite sulle edizioni digitalizzate dei *mystères* francesi -, sia a quello profano, così come degno di grande considerazione è l'altrettanto vasto capitolo dedicato alle cronache e ai memoriali.

In chiusura di questo utilissimo "registro di bordo" troviamo un ottimo indice degli autori, delle opere e dei centri di ricerca citati. Si tratta quindi di un manuale che si inserisce con grande autorità nel circuito telematico della ricerca offendo agli utenti strumenti per altre vie inattingibili.