Artifara 12

Contribuciones / Contribuções / Contributi

Hormigas en blanco y negro
Anna Boccuti

Contrarréplica de estereotipos de género en las páginas de Luisa Valenzuela. Una respuesta a Evaristo Carriego
Marisa Elizabeth Martínez Pérsico

Brevedad y eternidad en Bosque de ojos de María Rosa Lojo
Andrea Analía Benavídez

Los espejismos de la ciudad múltiple
Giuseppe Gatti

Era más de media noche: soglie di tempo e momenti di trasformazione estetica. Variazioni di stile in José de Espronceda
Giuseppe Leone

Fortuna de Cesare Pavese en la poesía española contemporánea
José Muñoz Rivas

Del Beso al Kiss: un destino de re-presentaciones
Vittoria Martinetto

Eduardo Mendoza tra finzione e storia
Consolata Pangallo

Las palabras olvidadas: Estudio intergeneracional léxico realizado en Portillo (Valladolid, España)
Daniele Zuccalà

Deformaciones y exorcismos a través de las Relaciones de sucesos del Siglo de Oro
Alicia Sánchez Iglesias

Marginalia

Reseña de Lazarillo de Tormes, ed. de Francisco Rico
Alfredo Rodríguez López Vázquez

Reseña de "Orisón en Zama" de Héctor Huertas
Aldo Ruffinatto

Omaggio ad Angela Bianchini
Luciano Genta, Aldo Ruffinatto, Francisco José Martin, Guillermo Carrascón

2012

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/10

Director

Aldo Ruffinatto, Università di Torino

Directores editoriales

Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza

Vittoria Martinetto, Università di Torino, Italia

José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale

Elisabetta Paltrinieri, Università di Torino

Maria Rosso, Università di Milano

Coordinadores

Guillermo Carrascón, Università di Torino

Juan Manuel Fernández Martinez, Università di Torino

Consolata Pangallo, Università di Torino

Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli studi di Torino

Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

Asesores

Felisa Bermejo Calleja, Università di Torino

Anna Boccuti, Università di Torino

Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha

Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia

Marco Cipolloni, Università di Genova

Alicia Jiménez Santamaría, Università di Torino

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad Autónoma de Madrid

Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid

Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas
Dipartimento di Studi Umanistici · StudiUm
Università di Torino. Via Sant'Ottavio 20 10124 Torino
Los artículos publicados en Artifara, cuyo copyright pertenece a sus autores, están bajo licencia Creative Commons Attribution 3.0.

Incluida en Directory of Open Access Journals

Indexada en LATINDEX

Artifara 12

2012

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/10

Indice

Contribuciones / Contribuções / Contributi

Hormigas en blanco y negro 11
Anna Boccuti
Contrarréplica de estereotipos de género en las páginas de Luisa Valenzuela. Una respuesta a Evaristo Carriego 25
Marisa Elizabeth Martínez Pérsico
Brevedad y eternidad en Bosque de ojos de María Rosa Lojo 33
Andrea Analía Benavídez
Los espejismos de la ciudad múltiple 45
Giuseppe Gatti
Era más de media noche: soglie di tempo e momenti di trasformazione estetica. Variazioni di stile in José de Espronceda 59
Giuseppe Leone
Fortuna de Cesare Pavese en la poesía española contemporánea 73
José Muñoz Rivas
Del Beso al Kiss: un destino de re-presentaciones 97
Vittoria Martinetto
Eduardo Mendoza tra finzione e storia 137
Consolata Pangallo
Las palabras olvidadas: Estudio intergeneracional léxico realizado en Portillo (Valladolid, España) 155
Daniele Zuccalà
Deformaciones y exorcismos a través de las Relaciones de sucesos del Siglo de Oro 169
Alicia Sánchez Iglesias

Marginalia

Reseña de Lazarillo de Tormes, ed. de Francisco Rico 1
Alfredo Rodríguez López Vázquez
Reseña de "Orisón en Zama" de Héctor Huertas 5
Aldo Ruffinatto
Omaggio ad Angela Bianchini 11
Luciano Genta, Aldo Ruffinatto, Francisco José Martin, Guillermo Carrascón

Contribuciones
Contribuções
Contributi

Hormigas en blanco y negro

Anna Boccuti
Università degli Studi di Torino

1. Sirenas encantadoras y hormigas devastadoras: amplísimo es el abanico de los seres imaginarios y reales que forman parte del bestiario latinoamericano desde sus orígenes (Paley de Francescato, 1977; Salas, 1968). Pero, a medida que se va completando la exploración del continente, las sirenas de la mitología desaparecen ante la realidad de una naturaleza abrumadora, mientras que las hormigas avanzan silenciosas: la abundancia de muy molestos insectos es una evidencia que se impone a los Europeos llegados del otro lado del Atlántico y que no tarda en aparecer en las crónicas historiográficas y en los estudios naturalísticos acerca del Nuevo Mundo, atentos, entre otras cosas, a describir y catalogar la variedad de la fauna americana. Francisco López de Gómara, en su *Historia General de las Indias* (1553), se detiene en las características de "[...] los cocuyos y niguas, animalejos pequeños, uno bueno y otro malo" (Ed. P. Guibelalde, 1965: 54-55); casi un siglo después, el padre Bernabé Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653), habla de los efectos de unos terribles mosquitos sobre un asesino que se ha refugiado en las montañas para evitar el patíbulo: "y así, estando seguro que lo habían de ajusticiar al caer en sus manos, saliendo de aquel tormento de mosquitos, se manifestó a los que lo buscaban, diciendo que más quería morir como cristiano a manos de la justicia que ser consumido de mosquitos" (Ed. F. Mateo, 1956: 336-337). En el siglo XVIII, el naturalista francés Buffon funda en la riqueza de animales de diminutas dimensiones sus teorías acerca de la inferioridad de la naturaleza americana y de sus gentes. Buffon hace derivar el gran número de insectos en América del carácter cenagoso de los terrenos y del clima húmedo, e indica estos dos factores como la causa de la corrupción del temperamento del hombre americano: se establece así la relación determinista entre clima, naturaleza e inferioridad humana dominante en los debates científicos hasta principios del siglo XX, como explica detalladamente Antonello Gerbi en su imprescindible ensayo *La Disputa del Nuovo Mondo* (Gerbi 2000: 9-51).

Entre estos insectos, las hormigas se destacan en la medida en la que ocupan un lugar privilegiado tanto en el bestiario literario americano, como en el occidental, donde aparecen en el Libro de los Proverbios de la Biblia y después en el *Fisiólogo* griego, texto que, como es sabido, establece el canon de las representaciones animales que ha de transmitirse a través de las fábulas clásicas y los bestiarios medievales[1]. En

[1] Sobre el pasaje de la Biblia al Fisiólogo y a la emblemática cristiana, veáse la introducción de

los proverbios y en las fábulas, desde Esopo a La Fontaine, las acciones de la hormiga se emplean como *exempla* para fines didácticos o moralizadores, así como en los bestiarios, donde adquieren también un significado figural: todos los animales reflejan las enseñanzas de las Sagradas Escrituras. En estos textos, las hormigas revisten un fuerte significado alegórico, que cambia según los sistemas culturales de la época[2].

De todos modos, la representación literaria de este insecto no ha sufrido mayores variaciones a lo largo de los siglos: las características referidas a la hormiga son principalmente laboriosidad, sabiduría e ingenio (propiedades indicadas en la Biblia, en el *Fisiólogo* y en las fábulas) [3], o en el extremo opuesto, destructividad, esterilidad y muerte, como subraya, entre otros, el antropólogo Gilbert Durand (2009: 78-79).

Con la primera connotación, aparece en los textos que retoman la herencia de las fábulas clásicas, donde la conducta de los animales es espejo de la humana. La compleja y rigurosa organización de la sociedad de las hormigas (definidas "insectos sociales" en el esclarecedor ensayo de Maurice de Maeterlinck ([1930] 1991) *La vie des fourmis*) se revela la más adecuada para hablar, a través de metáforas, de la sociedad de los seres humanos y en particular modo de aquellas sociedades basadas en el conformismo, el igualitarismo material y la obediencia. Es el caso del celebre "El prodigioso miligramo" de Juan José Arreola, "cuento metafórico acerca de la organización social y de la fragilidad de la estructura que soporta la idea de lo comunal" (Burgos, 1997: 20). El hallazgo, por parte de una hormiga frecuentemente "censurada por la sutileza de sus cargas [...] al desviarse nuevamente del camino" (Arreola, 1997: 218), de un "prodigioso miligramo" –cuya naturaleza permanece indefinida a lo largo de toda la historia, contribuyendo a la oscuridad de ese texto y su significación múltiple− desencadena violentas y dramáticas alteraciones en el rígido sistema del hormiguero. Inexplicablemente, se encarcela a la hormiga artífice del feliz hallazgo; en la prisión, donde ésta espera a que las ancianas decidan sobre su destino y el del prodigioso miligramo, nuestro insecto muere, enloquecido pero convertido ya en mártir ante los ojos de las otras hormigas. Desde ese momento en adelante, el desorden se apodera del hormiguero, ya que las hormigas, idolatrando a la descubridora y su "prodigioso miligramo", tratan constantemente de emularla: así,

---

Francesco Zambon a *Il Fisiologo* (Zambon [1975] 1982: 11-35). Las hormigas son protagonistas también de poemas que exaltan la maravilla de la creación de Dios, como explica detenidamente José Marcos de la Fuente en "El insecto como tema retórico y político" (2004: 85-102).

[2] Al respecto, veáse, entre otros, Zambon, 2007 y la detallada introducción de Luigina Morini "Alle origini del «genere»: il «Fisiologo greco»" (Morini, 1996).

[3] Una variante a estas características *canónicas* la propone el periodista y escritor uruguayo Constancio C. Vigil, fundador en 1919 de la revista infantil argentina *Billiken* y autor de una larga y fortunada serie de cuentos para niños, muy populares en la primera mitad del siglo XX, entre los cuales cabe recordar *La hormiguita viajera*: la hormiga se vuelve aquí paradigma de curiosidad e intrepidez. Las historias de Vigil fueron traducidas al italiano en 1937 y se han vuelto a editar –en original– en 1995, lo cual atestigua el éxito y la difusión alcanzados por estas fábulas.

dejan de preocuparse por buscar comida y provisiones −como solían muy sabiamente hacer− y únicamente van a la caza de otros "prodigiosos miligramos" que les permitan obtener privilegios y premios especiales. El colapso de la estructura igualitaria que rige el hormiguero es el primer paso hacia la destrucción de la organización laboral sobre la que se funda la sociedad de las hormigas –y asimismo, del orden en que esa descansa. Para sobrevivir al invierno, las hormigas se ven obligadas a vender el prodigioso miligramo original a un hormiguero vecino, a cambio de un puñado de cereales. La adquisición del miligramo resulta desastrosa para los nuevos propietarios: el cuento se cierra con el retrato de un mundo anárquico, en el que las instituciones no pueden nada contra la obsesión por "prodigiosos miligramos" y el caos que deriva de su culto. La moraleja de las fábulas es sustituida en el final por una imagen que, significativamente, invierte la representación tradicional de las hormigas:

> Actualmente, las hormigas enfrentan una crisis universal. Olvidando sus costumbres, tradicionalmente prácticas y utilitarias, se entregan en todas partes a una desenfrenada búsqueda de miligramos. Comen fuera del hormiguero, y sólo almacenan sutiles y deslumbrantes objetos. Tal vez muy pronto desaparecerán como especie zoológica y solamente nos quedará, encerrado en dos o tres fábulas ineficaces, el recuerdo de sus antiguas virtudes. (Arreola, 1997: 223-224)

A diferencia de las fábulas, que presentan un claro significado moralizador, aquí nos encontramos más bien ante una alegoría huidiza de distintos aspectos de la vida humana (el trabajo, la idolatría, la burocracia, etc.), en que múltiples sentidos convergen para dar un ejemplo de cómo, según Samperio, "[...] el desvío del camino (de lo que uno es y necesita para vivir) supone el primer y fatal acercamiento al sin sentido" (Samperio, Pontes, 2005: 79).

La alegoría permite también expresar patentes críticas políticas, como lo hace Marco Denevi (1977: 53-54) en su cuento "La Hormiga". Me parece obvio que blanco del escritor argentino son los países del área de influencia soviética en los tiempos de la guerra fría, como sugiere la apostilla que cierra el texto: "(Escrito por Pavel Vodnik, un día antes de suicidarse. El texto de la fábula apareció en el número 12 de la revista Szpilski y le valió a su director, Jerzy Kott, una multa de cien *znacks*.)" (Denevi, 1977: 54). Este párrafo final crea una dimensión metaliteraria cuya marcada y transparente connotación onomástica sugiere indicaciones de desciframiento del texto: la lectura alegórica permite fácilmente asemejar el mundo cerrado del "Gran Hormiguero", donde las hormigas se alimentan con un insípido vegetal artificial y ya no salen afuera de sus galerías, a los pueblos del entonces bloque soviético; identificar la "Gran Hormiga", que controla todos los infinitos túneles del hormiguero, con uno de los grandes dictadores comunistas; comparar la hormiga del título, asesinada por sus compañeras que la creen loca porque habla del otro mundo

que ha visto en su desviación afuera del gran hormiguero, con un intelectual disidente.

Por supuesto, ambos cuentos ofrecen material para análisis muchos más detallados, sin embargo, no me detendré ulteriormente en ellos porque la representación de la hormiga que proponen se mantiene dentro del paradigma propuesto por la fábula clásica, aunque reelaborado a través de la subversión de sus contenidos, llegando así a la negación del final de tipo didáctico y aleccionador peculiar del género; aquí nuestro insecto se inscribe en la tradición sin vínculos específicos con un espacio, convirtiéndose en emblema gracias a su función altamente alegórica. Considero, en cambio, más novedosos y ricos en planos de lectura los relatos donde las hormigas aparecen con función de esterilidad y muerte, porque en estos textos la imagen de devastación asociada a los insectos, presente en distintas tradiciones, se hace *local* y encuentra en la hormiga una variante autóctona americana: la que se representa, desde luego, no es *una* hormiga, como en la fábula, sino *aquella* hormiga, que sin embargo aparece con idénticas características en toda una serie de obras de distintas épocas.

2. Con esta connotación negativa, las hormigas entran en las primeras crónicas y testimonios del mundo hispanoamericanos: Gonzalo Fernández de Oviedo dedica el I capítulo del libro sobre los insectos (libro XV, parte I) de su *Historia General y Natural de las Indias* (1535) a la descripción de las variedades de hormigas en La Española: "menudísimas y negras" (Ed. Pérez de Tudela, 1959: 77), "buenas", "dañosas", "bermejuelas y pequeñas", de especies "muy diversas y de muchas maneras" "bermejas, e pican mucho y dan dolor [...]", "mayores [..] y negras, aludas [...] y son tantas que anda lleno el aire", "pequeñas y tienen las cabezas blancas" (Ed. Pérez de Tudela, 1959: 78). Para dar una idea de la presencia de hormigas en la isla, Oviedo relata el episodio emblemático de la devastadora invasión que afectó la ciudad de Santo Domigo en 1519, causando la destrucción de todas las plantaciones y poniendo en fuga a los españoles: "Ni tampoco en la sazón que hobo esta plaga se podía vivir en las casas, ni tener cosas de comer que luego no se cubriese de hormigas menudísimas e negras.» (Ed. J. Pérez de Tudela, 1959: 76). Este hecho se convierte en una oportunidad para exaltar de la grandeza de Dios: sólo la invocación y celebración de San Saturnino permiten detener su avance.

El mismo episodio vuelve también en la *Historia de las Indias* (1561) de Bartolomé de Las Casas; el fraile dominico, sin embargo, lo ficcionaliza, añade detalles y argumentaciones, creando una narración donde la invasión de las hormigas adquiere un evidente sentido figural. El daño provocado por los insectos es comparado a los efectos del fuego, como declara la elección del verbo *quemar*: "Dan tras los cañafístolos, y, como más a dulzura llegados, más presto los destruyeron y los quemaron [...]" (Ed. J. Pérez de Tudela, 1961: 485). El uso del fuego como elemento simbólico de castigo parece aludir a las imágenes del Apocalipsis del Nuevo Testamento, evocado a través de la similitud siguiente: "Las de esta isla

comenzaron a comer por la raíz los árboles, *y si como fuego cayera del cielo y los abrasara*, de la misma manera los paraban negros y se secaban [...] (Ed. J. Pérez de Tudela, 1961: 485, cursiva mía). La referencia final a las plagas de Egipto corrobora la lectura bíblica que aflora y modela el sentido global del cuento: según esta lectura, la invasión de hormigas debía interpretarse como un castigo de Dios contra la conducta inhumana de los españoles con los indios, como ya lo había sido la epidemia de viruela mencionada en el primer párrafo de este texto. El hecho histórico, por lo tanto, está sometido a una lectura alegórico-figural, y además a un proceso de ficcionalización que multiplica y vuelve inestable la significación, como muy bien ha ilustrado Antonio Benítez Rojo (1998: 109-140) [4].

En otros casos, en cambio, el dato documental de la realidad extratextual (es decir, la presencia de gran cantidad de hormigas) se vuelve material de la realidad textual y participa de la ficción narrativa, de manera que las hormigas aparecen en el texto no solamente con el valor metáforico hasta ahora descrito, sino también como verdaderos agentes de la acción del relato, y precisamente en su calidad de animales[5], a veces con una función de marcada oposición al protagonista, como vemos en los cuentos "La miel silvestre", de Horacio Quiroga ([1917] 1993: 122-127)[6] y "El silencio", de Julio Torres (1998: 81-90). En ambos textos hace su aparición la hormiga conocida con el nombre de *corrección*, de la que ya habla Bernabé Cobo:

---

[4] Benítez Rojo, en su análisis del relato de Las Casas, se detiene en la presencia de la piedra solimán que atrae a sí las hormigas y después las mata envenenándolas, detalle éste ausente en la narración de Oviedo. El crítico interpreta el solimán como elemento perturbador, en la acepción freudiana: según Benítez Rojo, ese elemento señalaría un proceso de arrepentimiento, por parte de Las Casas, en relación con su pasado de esclavista, declarado abiertamente en el capítulo 102 pero sólo aludido en el capítulo del que citamos (Benítez Rojo, 1998: 109-140).

[5] La presencia de las hormigas de la selva sudamericana es tan conocida y así de terrible es su fama que estos insectos se registran también en otras literaturas del mundo: por ejemplo, las encontramos en los cuentos "The empire of the ants" (1905) de H.G. Wells y en "La formica argentina" (1965) de Italo Calvino, sobre un telón de fondo y con funciones diferentes pero con connotaciones análogas: Wells imagina, en la selva subtropical, un fantaciéntifico enfrentamiento para el dominio entre el ejército de los hombres y el de las implacables homigas, quienes al final salen vencedoras de las batallas sometiendo no sólo a los hombres de la selva, sino de Europa y del resto del mundo; Calvino, en cambio, en un cuento acentuadamente simbólico, describe las infinitas estrategias de los habitantes de un pueblo del centro de Italia para convivir con las hormigas que infestan todas las casas, invisibles pero firmemente instaladas en el mundo de los humanos, y en especial modo cuenta la historia de una pareja recién llegada al pueblo que, al cabo de unas semana de tentativas para liberarse de las hormigas, entiende que no hay manera de contrarrestar la invasión de los insectos y acepta, resignadamente, vivir con ellos.

[6] Como señala Nicolás A.S. Bratosevich, este cuento, originariamente aparecido en la revista *Caras y Caretas* en 1911, es sólo el primero de los textos que Quiroga dedica a la hormiga *corrección*, que sucesivamente vuelve a aparece en "«Las hormigas carnívoras» (artículo en *Fray Mocho*, del 9-VIII-1912), «Cacería del hombre por las hormigas» (relatos para niños con intención divulgadora, en *Billiken*, 10-III-1924), «La corrección» (artículo en *Caras y Caretas*, 27-VI-1925) [...]" (BRATOSEVICH, 1973: 38).

> [...] acuden a la casa en ejércitos formados, cuyos dueños, en viéndolas venir, les desocupan los aposentos, se derraman por todas partes y los van limpiando de todo género de sabandijas, de gusanos, chinches, arañas, alacranes y hasta de los gusanillos de carcoma y polilla, sin dejar cosa déstas que no se coman. (Ed. F. Mateo, 1956: 343)

El Padre Cobo consigue encontrar una función positiva hasta para estas temibles devoradoras, capaces de efectuar una limpieza excelente de los lugares donde llegan, pero bien distintas son las consecuencias de su pasaje en los cuentos de Quiroga o de Torres.

3. En "La miel silvestre", los elementos en contraposición son tanto dos espacios –el espacio urbano de Buenos Aires y el de la selva de Misiones– como los sistemas de valores en ellos dominantes: por un lado, el de la cultura libresca, y por el otro, el de la experiencia, trágicamente inconciliables en Quiroga[7]. Al primer eje pertenece, como lo anuncia su nombre, el imprudente protagonista, Gabriel Benincasa, cuya descripción exhibe su proveniencia desde la ciudad: "[...] era un muchacho pacífico, gordinflón y de cara rosada, en razón de su excelente salud. En consecuencia, lo suficientemente cuerdo para preferir un té con leche y pastelitos, a quien sabe qué fortuita e infernal comida del bosque" (Quiroga 1993: 122). La construcción del discurso marcadamente irónica revela la posición crítica del narrador omnisciente ante el protagonista:

> Benincasa, habiendo concluido sus estudios de contaduría pública, sintió fulminante deseo de conocer la vida de la selva. [...] Benincasa quiso honrar su vida aceitada con dos o tres choques de vida intensa. Y por este motivo remontaba el Paraná hasta un obraje, con sus famosos stromboot. Apenas salido de Corrientes había calzado sus recias botas, pues los yacarés de la orilla calentaban ya el paisaje. (*ibidem*)

La figura del joven porteño es presentada con un tinte irresistiblemente paródico. La excursión en la selva, "[...] con su libertad como fuente de dicha y sus peligros como encanto [...]"(Quiroga 1993: 122) equivale, para el contador Benincasa, a un *paseo* por lugares exóticos y misteriosos que ha conocido sólo a través de los libros, un paréntesis excitante en su vida hecha de números y registros. Consecuentemente con esta falta de experiencia, nuestro contador público en busca de emociones no encuentra nada mejor que un par de robustas botas para defenderse de las dificultades en las que podrá incurrir; éstos, más que una defensa, son un signo de sus ilusiones, ya que trata cuidadosamente de evitarles "arañazos y sucios

[7] Al respecto, véanse, entre otros, N. Bratosevich (1973: 40-95), M.L. Canfield (1993: 1360-1378), M. Ezquerro (1993: 1379-1414, en particular 1384-1385).

contactos" (Quiroga 1993: 123). El cuidado que pone en su calzado muestra que él sólo puede aventurarse en la selva como espectador, ajeno a las reglas de este mundo al que se acerca como a un maravilloso escenario. A lo largo del texto, recurren señales que subrayan la inexperiencia y la imprudencia de Benincasa, quien subestima ingenuamente los peligros de la selva porque no los reconoce: por esta razón, en su primer encuentro con la *corrección*, se asombra del dolor que le causan las picaduras de aquellos implacables animalejos, mientras todos los demás −su padrino y los habitantes de la región− respiran aliviados por haber conjurado la terrible invasión. Así el narrador comenta las extraordinarias características de la *corrección*:

> No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador. Los perros aúllan, los buyes mugen, y es forzoso abandonarles la casa, a trueque de ser roído en diez horas hasta el esqueleto. Permanecen en un lugar uno, dos, hasta cinco días, según su riqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van. (Quiroga [1917] 1993: 123-124)

Este párrafo de tono científico procura al lector las informaciones necesarias para luego inferir la conclusión de la secuencia clave del cuento, donde se manifiesta concretamente un gesto de ingreso en el espacio natural por parte del protagonista. El origen del gesto que será fatal al protagonista es la gula, debilidad ya mencionada en la primera descripción del personaje y relacionada con la muy confortable vida ciudadana: Benincasa no sabe resistir a la tentación de comerse unas bolsitas de miel que descubre dentro de un árbol en una de sus "andanzas" por la selva. El desprevenido ciudadano ignora, sin embargo, las amenazas escondidas en la naturaleza salvaje: la miel que ingiere con avidez tiene propiedades narcóticas y paralizantes, como explicará el narrador en el párrafo final. Reducido a la inmovilidad, Benincasa se convierte a su vez en un apetitoso manjar para la *corrección*.

"La miel silvestre" puede leerse como un relato de iniciación, según la esquematización del paradigma iniciático propuesto por Paola Cabibbo y Annalisa Goldoni (1983: 13-51)[8]: Benincasa, respondiendo al llamado de la aventura (el "deseo fulminante de conocer la vida de la selva"), se aleja de su casa hacia la selva que

[8] Cabibbo y Goldoni adscriben al género de iniciación únicamente los relatos que presentan "(1) [...] uno scenario iniziatico coerente e riconoscibile [...] (2) un'esperienza cruciale di trasformazione radicale –nell'essere o nello statuto sociale dell'iniziando–, concentrata nel tempo, equivalente narrativo del processo morte rinascita" y en los que "[...] la struttura iniziatica sia la matrice e struttura portante del testo" (Cabibbo, Goldoni 1983: 41). El modelo iniciático en el cuento de Quiroga ha sido examinado también por M. Canfield, 1993.

representa indiscutiblemente, por su antítesis con la ciudad y porque regido por reglas que los ajenos a su espacio desconocen, el lugar iniciatico; aquí el contador porteño, al adentrarse en el bosque, cruza el umbral que separa el mundo civilizado y el espacio salvaje, donde lo espera una prueba (el episodio de las bolsitas de miel) que no sabe enfrentar. Su falta de conocimientos, en lugar de la metamorfosis del *self* a la que alude Cabibbo como éxito positivo de toda iniciación, conduce Benincasa a la muerte – no ritual, sino real –, lo cual permite identificar este cuento como un relato de iniciación fallida.

La corrección, además, como lo indica su nombre, interviene para castigar la presunción del hombre ante la naturaleza: la oposición entre dos espacios y dos sistemas de conocimientos (los libros y la experiencia) sugerida en el comienzo puede así extenderse de manera casi esquemática a la dicotomía "hombre *vs* naturaleza", donde el segundo término, en la visión de Quiroga depositario de todos los valores auténticos, sanciona la *hubris* de los hombres. La derrota del ser humano adquiere de este modo una dimensión existencial inapelablemente trágica que, a fin de cuentas, no conoce reglas: el hombre, frente al caos que rige el mundo natural, frente a la muerte al acecho, se descubre impotente como un niño, precisamente como Benincasa en la secuencia final:

> Tuvo aún fuerzas para arrancarse a ese último espanto, y de pronto lanzó un grito, un verdadero alarido en que la voz del hombre recobra la tonalidad del niño aterrado: por sus piernas trepaba un precipitado río de hormigas negras. Alrededor de él, la corrección devoradora oscurecía el suelo, y el contador sintió, por bajo del calzoncillo, el río de hormigas carnivoras que subían. (Quiroga [1917] 1993: 126)

4. Las hormigas aparecen con una función de castigo también en "El silencio", de Torres, cuyos protagonistas, como el Benincasa de "La miel silvestre", no pertenecen al mundo de la selva, sino que en este lugar donde "Nadie vivía en kilómetros a la redonda –kilómetros de selva profunda– y sólo se podía llegar por el río" (Torres, 1998: 85) han encontrado un refugio para escapar de sus deudas con la historia. El cuento se abre con la larga secuencia de la navegación por un río, donde se alternan descripciones del paisaje circunstante y reflexiones del protagonista, pasando constantemente del exterior al interior del sujeto. A esta secuencia sigue otra de tipo bien diferente, en la que se resume en pocas líneas la vida de Ferenczy, uno de los protagonistas, aunque con evidentes omisiones:

> Hacía años que Ferenczy vivía en el monte. Había venido después de la guerra desde una pequeña propiedad en los Cárpatos donde tenía una gran casa de piedra de techos redondos que él gustaba mencionar como un castillo y de Europa conservaba un recuerdo amargo. (Torres, 1998: 86)

El narrador nos calla las razones del viaje de Ferenczy, así como deja en secreto todo detalle acerca de su vida en Europa, limitándose a sugerir que han sido años no muy placenteros. Sólo llegando a la mitad de esta secuencia, con la aparición de otro personaje hasta ahora no mencionado, la mujer de Ferenczy, podemos intuir las verdaderas razones de su emigración:

> Miraba de soslayo por sobre el hombro de su mujer el lujoso colorido de comidas que no añoraba, de bebidas que había olvidado, de bikinis en playas lejanas.
> Vivía contemplando incrédulo la angustia de Klaren. Una Klaren que jamás había dejado de ver rubia y gloriosa como en la última comida oficial antes de la derrota, con un vestido de lentejuelas aceradas y un gran escote; rodeada de militares de botas pavonadas y cruces negras al cuello y de civiles de fracs impecables. (Torres, 1998: 87)

Nos enteramos ahora de que, como muchos de los personajes de Quiroga, los protagonistas del cuento de Torres también son "desterrados", individuos marginales exilados de la sociedad: en este caso, la referencia a la colaboración con el régimen nazi que el narrador deja intuir convierte este traslado en la selva en una fuga sin posibilidad de retorno.

La técnica de posticipación de la información por medio de la elipsis –una especie de revelación parcial que obliga el lector a completar el significado a través de inferencias– contribuye a la creación de suspenso, esencial en el *crescendo* que organiza la estructura de este cuento, cuya fábula es mínima: todo el cuento, de hecho, prepara el climax final, es decir, el momento en que entrarán en la escena las voraces hormigas. De regreso de un viaje de 5 días para comprar víveres, Ferenczy se alarma mucho por la inmovilidad que reina en la casa: "Al aproximarse, algo empezó a latirle en los oídos, una sensación todavía subconsciente, como la noción que tiene el hombre dormido de que está sonando una sirena de bombardeo. Algo inmenso, aplastante, rodaba como un tren expreso que se le viniera encima" (Torres, 1998: 88). No puede no subrayarse la similitud esta imagen y la del "río de hormigas" de Quiroga, de quien, sin duda, Torres *desciende* no sólo por ambientación y temática sino también por la construcción sensacionalista del cuento, como se ve en el final. Sin embargo, los campos metafóricos que los dos escritores han elegido para indicar la irrupción de los temibles insectos dejan intuir una primera diferencia: mientras Quiroga se sirve de un elemento natural, el río, Torres prepara el ingreso de las hormigas con un objeto de ámbito tecnológico, el tren expreso, connotándolo así como mucho más violento e implacable.

Al entrar en la casa, después de haber pronunciado en vano varias veces el nombre de la mujer, ya entregado al terror, ésta es la escena que se presenta ante los

ojos de Ferecnzy –y finalmente ante los ojos del lector– , escena con la que se cierra también el cuento:

> Tropezó con dos botellas vacías de gin tiradas en el suelo.
> La mata rubia caía en una suave onda brillante, gloriosa, sobre la forma de la cabeza cubierta por la tela.
> –Klaren?– dijo Ferenczy, estirando la mano para acariciarle el pelo, pero éste se deslizó como una peluca al contacto de la mano y rodó blandamente en el piso.
> Debajo, al correr la sábana de un tirón, vio el cráneo casi limpio con la órbitas llenas de hormigas rezagadas que se desparramaron en todas direcciones. (Torres, 1998: 90)

La suerte de la mujer es la misma de la de Benincasa, como podemos leer en el penúltimo párrafo de "La miel silvestre": "Su padrino halló por fin, dos días después, y sin la menor partícula de carne, el esqueleto cubierto de ropa de Benincasa. La corrección que merodeaba aún por allí, y las bolsitas de cera, lo iluminaron suficientemente." (Quiroga [1917] 1993: 227). Sin embargo, en la escena final del cuento de Torres, la contraposición entre la mata rubia –símbolo tradicional de la belleza femenina– y el cráneo ya vacíado por las hormigas, subraya la función de punición desempeñada por las hormigas en este cuento: de esa mujer "rubia y gloriosa [...] en la última comida oficial antes de la derrota" (Torres, 1998: 87) sólo quedan sus huesos; la mata rubia se ha convertido en una peluca, así como su fiereza ha sido definitivamente anonadada.

"El silencio" del título, entonces, puede interpretarse de muchas maneras: no se trata sólo del silencio cargado de muerte de la casa, sino también del silencio acerca del pasado de la pareja, igualmente cargado de muerte; y finalmente, podría aludir, de manera solapada, a los silencios del texto ya analizados (elipsis, omisiones, postergaciones), en los que se basa la construcción del relato y de su sentido global. De hecho, también la función de castigo desempeñada por las hormigas de la que hablé más arriba sólo puede suponerse en virtud de la alusión indirecta a las responsabilidades morales de la mujer, que parece no haberse arrepentido nunca de su papel en la segunda guerra mundial. Esto parecen confirmarlo su irritación y disgusto por la dura y pobre vida de la selva ("Seguro que en la soledad había caído en otra crisis, seguro que la iba a encontrar de nuevo borracha en la cama, en medio de su proprio vómito, llorando sin sonidos.", Torres, 1998: 89), a la que, en cambio, Ferenczy parece haberse acostumbrado o resignado, como si esta vida de marginales fuera la *némesis* de la lujosa vida europea comprometida con el regimen nazi.

5. Ahora bien, pese a las similitudes aparentes, los cuentos examinados en realidad divergen en cuanto a temática y papel de la naturaleza: ambos utilizan el motivo del hombre en condición de inferioridad devorado por las hormigas, pero con finalidades distintas. Un esbozo del modelo actancial propuesto en "La miel

silvestre" resulta muy útil para enfocar estas diferencias y aclarar el papel de las hormigas: según la terminología de Greimas, Benincasa sería el actante Sujeto, el padrino vendría a ser el Adyuvante y la selva sería un archi-actante, dado que reúne en sí tanto el actante Objeto, como el Destinatario y el Oponente; en "El silencio" en cambio, la selva no tiene esta misma función de archiactante: no es el Objeto de la acción, que podríamos identificar con la huida de los dos actores Sujetos, Ferenczy y Klaren, sino más bien un circunstante donde se desarrolla la acción. Esto nos permite perfeccionar nuestra lectura y sugerir algunas conclusiones: mientras en Quiroga la selva como espacio de la vida "auténtica" conduce a la reflexión sobre la condición del hombre en el mundo que es uno de sus temas recurrentes, en el cuento de Torres el tema principal es la historia, y en particular modo el pasado que vuelve, como un río negro o un tren aplastante, imágenes evocativas también del retorno de lo reprimido asociado a una culpa intolerable. No creo superfluo recordar que las hormigas han devorado Klaren en el interior de su casa, la han alcanzado en su misma cama, mientras estaba inconsciente por el alcohol –otro medio para huir a su responsabilidades–, a diferencia de Benincasa, que ha desafiado el espacio de la selva adentrándose en sus bosques y así yendo hacia la muerte.

Llevando más allá mis consideraciones, me parece legítimo afirmar que las hormigas carnívoras pueden considerarse en el caso de Quiroga como una sinécdoque, es decir, una *pars pro toto*, de la realidad opresiva de la selva, que se manifiesta en cualquiera de sus partes: plantas, animales, hombres; en Torres, en cambio, las hormigas, si bien evocadas en cuanto fuerzas telúricas del mundo americano, son en primer lugar agentes de una fuerza moral de *corrección* de un crimen. Si en el primer caso sancionan –creo con excesiva crueldad– el desconocimiento de un espacio y sus normas, en el otro encarnan el juicio de la historia y el restablecimiento de una justicia moral. Definitivamente abandonadas sus características tradicionales, que le asignaban valores pre-determinados como en las fábulas, la hormiga literaria en el siglo XX pierde también todo rasgo antropomorfizado: no es en sí ni buena ni mala, sino que forma parte de discursos individuales donde adquiere funciones profundamente distintas que no pueden esquematizarse en categorizaciones totalizadoras. Más allá de la lectura ideológica del espacio y de la naturaleza, que ha transformado el mundo americano desde sus orígenes en página blanca para la literatura, la hormiga destructora se revela por lo tanto solamente otro artilugio de la ficción para hablar del escritor y sus fantasmas, del hombre y sus obsesiones.

Bibliografía:

ARREOLA, Juan José (1997) *Narrativa Completa*, Madrid, Alfaguara.

BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998) *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea.

BRATOSEVICH, Nicolás (1973) *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Madrid,

Gredos.

BURGOS, Fernando (1997) *El cuento hispanoamericano en el siglo XX,* Madrid, Clásicos Castalia.

CABIBBO, Paola y Annalisa GOLDONI (1983) "Per una tipologia del romanzo d'iniziazione" en P. Cabibbo, ed., *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma, Editrice Universitaria La Goliardica, pp. 13-51.

CANFIELD, Martha L. (1993) "Verosimilitud y sacralidad de la selva", en H. Quiroga, *Cuentos Completos*, ed. N. Baccino Ponce de León, Archivos-CSIC, España, pp. 1360-1378.

COBO, Bernabé ([1653] 1956) *Historia del nuevo mundo*, ed. F. Mateo, 2 vols., Madrid, R.A.E. (Biblioteca de Autores Españoles).

DENEVI, Marco ([1966] 1977) *Falsificaciones*, Buenos Aires, Corregidor.

DURAND, Gilbert ([1964] 2009) *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.

EZQUERRO, Milagros (1993) "Los temas y la escritura quiroguianos", en H. Quiroga, *Todos los cuentos*, ed. N. Baccino Ponce de León, Archivos-CSIC, España, pp. 1379-1414.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzálo ([1535] 1959) *Historia General y Natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela Bueso, 5 vóls., vol. II., Madrid, R.A.E.

FUENTE, José Marcos de la (2004) "El insecto como tema retórico y político", *Minerva. Revista de Filogía Clásica*, 17, pp. 85-102.

GERBI, Antonello ([1955] 2000) *La disputa del Nuovo Mondo*, Milano, Adelphi.

LAS CASAS, Bartolomé de ([1561] 1961) *Historia de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela, *Obras escogidas de Fray Bartolomé de Las Casas*, vol. II, Madrid, R.A.E.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco ([1553] 1965) *Historia General de la Indias*, Pilar Guibelalde (ed.), Barcelona, Iberia.

MAETERLINCK, Maurice ([1930] 1991) *La vita delle formiche*, Roma, Newton Compton.

MORINI, Luigina (1996) "Alle origini del «genere»: il «Fisiologo greco»" ed. L. Morini, *Bestiari Medievali*, Torino, Einaudi.

PALEY DE FRANCESCATO, Martha (1977) *Bestiarios y otras jaulas*, Buenos Aires, Sudamericana.

QUIROGA, Horacio ([1917] 1993) *Cuentos de amor, de locura y de muerte* en Quiroga 1993.

––––– (1993) *Todos los cuentos*, ed. crítica coordinada por N. Baccino Ponce de León y J. Lafforgue, Madrid, ALLCA XX (Colección Archivos, 26 –CSIC).

SALAS, Alberto (1968) *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada.

SAMPERIO, Guillermo y Rafael PONTES (2005) *El Club de los Independientes*, México D.F., Lectorum.

TORRES, Julio (1998) *Tigre! Tigre!*, Rosario de Santa Fe, Ediciones del Boulevard.

ZAMBON, Francesco ([1975] 1982) "Introduzione" en ed. F. Zambon *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, pp. 11-35.

----- (2007) *L'alfabeto simbolico degli animali. I Bestiari nel Medioevo*, Milano-Trento, Luni Editrice.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Contrarréplica de estereotipos de género en las páginas de Luisa Valenzuela. Una respuesta a Evaristo Carriego

Marisa Martínez Pérsico
Universidad de Salamanca
Fundación Leopoldo Marechal

El presente trabajo analiza algunos motivos literarios que se desarrollan en la narrativa de la escritora argentina Luisa Valenzuela, en calidad de contrarréplicas del discurso patriarcal. No sólo disparan contra la tradición literaria occidental y falocéntrica sino que cargan también contra el imaginario tanguero construido en la obra de un autor fundante de la literatura argentina: Evaristo Carriego.

Se estudiarán algunas estrategias de denuncia utilizadas por Valenzuela, como el empleo particular del discurso referido, la adopción sistemática de la mala palabra, la alusión a imágenes escatológicas y el regodeo en la descripción de secreciones y podredumbres con objeto de metaforizar la cúspide de la emancipación.

La escritora argentina Ana María Shua, en su antología de minificción *Casa de geishas* (1992), ha puesto en práctica con ejemplaridad su intención de subvertir los estereotipos patriarcales que subyacen en los cuentos de hadas –no en los hipotextos de tradición oral, sino en las reelaboraciones moralizantes y didácticas de Charles Perrault, Ludwig Tieck y los Hermanos Grimm–. Esta voluntad carnavalesca se resume en su lacónica afirmación "Nuestras princesas, decididamente, cagan" (Shua, 2001: 187).

Una frase de sólo cuatro palabras que condensa la poética de una generación de mujeres –el uso del posesivo plural confirma la pertenencia a un colectivo–, entre cuyas hacedoras encontramos a su compatriota Luisa Valenzuela. Incorporar princesas protagónicas evoca inmediatamente los relatos maravillosos tradicionales, e identificar el comportamiento de estas mujeres idealizadas con palabras procaces o 'malas palabras' evidencia un cambio de signo estético e ideológico explícito. Como veremos, Valenzuela ha teorizado en *Peligrosas palabras* (2001) sobre la censura en el uso de la palabra tabú en conexión con una tradición alienante que recayó históricamente sobre la mujer.

Pero, en mi opinión, la obra de estas dos escritoras argentinas no sólo dispara contra la tradición literaria occidental y falocéntrica, sino que carga también contra el imaginario patriarcal construido en la obra de un autor fundante de la literatura argentina: Evaristo Carriego, escritor que desapareció prematuramente y sólo escribió dos títulos, pero de cuyas aguas han manado líneas tan divergentes como algunas de las practicadas por Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Juan

Gelman, Baldomero Fernández Moreno, Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo. En sus *Poemas póstumos* (1913) se recoge una serie de versos dedicados a Caperucita Roja, y en sus *Misas herejes* (1908) da vida a arquetipos tangueros, donde el género musical se asocia a un rígido código machista, en consonancia con el abordaje de Ernesto Sábato en *Tango. Discusión y clave* (1968), pero en detrimento de otra interpretación muy distinta de las letras de tango, como la propuesta por la antropóloga argentina radicada en Barcelona, Dolores Juliano, que luego resumiré.

En *Escritura y secreto* (2002), Luisa Valenzuela recuerda una lectura iniciática que le despertó la consciencia acerca de lo enfermizo y enfermante que pueden resultar los ocultamientos y secretos en el desarrollo psíquico de los seres humanos. Es allí donde identifica el origen de los traumas:

> Hace muchísimos años cayó en mis manos un libro del sicólogo estadounidense Theodore Reik. No recuerdo el título, pero sí la impresión que me causó la experiencia registrada: en la clínica sicoanalítica de cierto hospital urbano aparecían mucho más síntomas de neurosis, y sobre todo de traumas emocionales, entre algunos hijos de familias burguesas que entre los hijos de prostitutas. Grande era el desconcierto de los terapeutas, hasta que atando cabos comprobaron que los más enfermos resultaban ser aquellos en cuya familia se guardaba algún secreto vergonzoso –aunque el secreto no atañera en absoluto al paciente, aunque el paciente ignorara hasta la existencia del secreto–. Los hijos de las prostitutas, en cambio, vivían sus problemas a plena luz: la ausencia total del padre, los nacimientos ilegítimos, la promiscuidad y los abortos de las madres, esas vicisitudes también factibles pero absolutamente inmencionables en casa de los burgueses. El veneno que secreta aquello que se oculta, más aún sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta a la literatura. (2003: 22)

Valenzuela implementa dos estrategias narrativas para exhibir el trauma psicológico derivado de la coacción a esconder silencios enfermizos: una se basa en elegir personajes femeninos cooptados por el discurso ajeno, siempre identificado con la masculinidad. Por ello las hace hablar utilizando el discurso referido, las citas indirectas introducidas por un verbo declarativo "me dijeron que…", o las fórmulas impersonales e imperativos "hay que", "no hay que", "tenés que". Así habla Sonia/Sandra, personaje del cuento "Tango" (*Simetrías*, 1993). La protagonista de *Hay que sonreír* (1966) es otro ejemplo de este tipo: cuando el conscripto le pregunta "¿qué te parece si vamos a dar una vueltita por arriba en el hotel? Hay unas piecitas de lindas y calentitas…" La respuesta de Clara se limita a un "Si a usted le parece…". De esta manera, el lector se enfrenta con el discurso alienado (ajeno) de una interlocutora sobre la que recaen polifónicamente la censura, el descrédito, la

desautorización, la necesidad de guardar secretos socialmente poco convenientes que la terminan expropiando de su enunciación. Lo único que le pertenece es el silencio, y éste pone en escena un síntoma de la forclusión, concepto introducido por Jacques Lacan en la última clase de su seminario dedicado a las psicosis, en 1956, que alude al mecanismo de repudio del significante fundamental –la función paterna–, el cual es expulsado del universo simbólico del sujeto con consecuencias irreversibles para su desarrollo psíquico.

La segunda estrategia narrativa para exhibir el trauma derivado de la censura es la contraria: elegir protagonistas cuyo comportamiento exhibe una ruptura violenta del tabú, donde la liberación tiñe cada ángulo del discurso, como si de pronto el *ello* embistiera sin filtros un *superyó* emancipado. Así pasamos del "no tomés cerveza porque la cerveza da ganas de hacer pis y el pis no es una cosa de damas" que practica la sumisa Sonia/Sandra al envalentonado "andá a cagar" que Caperucita espeta al lobo, en "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" (*Simetrías*, 1993).

Es en el terreno de las necesidades fisiológicas donde se conquistan las libertades, por eso la frase de Ana María Shua suena tan reveladora. Para Valenzuela, "los secretos fisiológicos" son "esas vergüenzas que pertenecen al orden de lo privado" (2001: 46). También en su novela *Como en la guerra* (1977) originariamente incluye una escena de tortura de un hombre violado con el caño de un revólver. Resulta interesante ahondar en el porqué de la elección de imágenes escatológicas, del regodeo en el asco, de las secreciones y podredumbres para metaforizar la cúspide de la emancipación. Además de lo que podríamos fácilmente deducir, que excretar es liberar el cuerpo de residuos para que éstos no permanezcan dentro e intoxiquen el organismo, Valenzuela da un salto mayor y explica en *Peligrosas palabras* (2001) que superar las barreras de la repugnancia está asociado al acceso al conocimiento. Un problema, por cierto, muy femenino, desde el punto de vista de las restricciones históricas:

> Más allá de las simplistas recomendaciones de las feministas francesas (Hélene Cixous, Luce Irigaray), que proponían escribir y describir el cuerpo de la mujer en todos sus esplendores y bajezas (dicho esto último sin ánimo peyorativo sino tan sólo como indicador del bajo vientre), encuentro en señeras escritoras latinoamericanas algo que podríamos categorizar como un regodeo en el asco. (…) Se trata de un sutil movimiento de la percepción, o de un acceso al conocimiento sagrado por la vía negativa. Así lo entendieron novelistas tan disímiles como Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Sara Gallardo. Son formas de la comunión con la naturaleza (y la naturaleza más salvaje dentro de cada cual) que Clarice Lispector exploró a fondo. (2001: 46-47)

O, más claramente, lo explica así: "El cuerpo debe conocer el asco, absorberlo significativamente para poder por fin decir todas sus palabras. (…) Hacer una inmersión en lo abyecto es acceder a la identidad por la puerta trasera" (2001: 49-50). También se trata de resistir "del lado opuesto de ese espejo que pretende, sin lograrlo, separarnos de la animalidad" (2001: 49). Por eso al final del relato de aprendizaje, Caperucita va descubriendo su condición de lobo y aceptando su dosis de bestialidad, que se concretiza en la consubstanciación del desenlace. Como afirma Guillermo Saavedra,

> la escritura de Valenzuela es, ante todo, consciente de su carácter físico, no sólo de su propia y evidente materialidad sino también de su origen en el trabajo muscular y sensual de una carne inquieta que busca el placer de la liberación en su ejercicio. (…) El cuerpo es origen de la escritura y teatro del poder y del deseo. (2003:10)

Por otra parte, no es un tema menor que lo reprimido emerja a través de la 'mala palabra', que Shua incorpora a su frase y que Valenzuela desperdiga en numerosas narraciones. Primero, el lenguaje importa porque, desde el punto de vista lacaniano, el goce y el deseo se cifran allí. Y para Valenzuela hasta hace poco tiempo la mujer no parecía tener acceso al lenguaje necesario para explicitarlo:

> Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora. O, para decirlo de otra forma, se accede al orden de lo simbólico y esa es la búsqueda y esa es la lucha. Lucha más que nada contra las propias barreras de censura interna que suelen parecernos infranqueables, sobre todo para nosotras, las mujeres, que hemos recibido tanta orden negativa, tantas limitaciones. (2001: 133)

Y si nos concentramos en la mala palabra, su función catártica nace de la incomodidad que despierta, una incomodidad que la mujer fue aprendiendo a afrontar, sin eludirla como antaño:

> Las niñas buenas no podían decir esas cosas, las señoras elegantes tampoco, ni las otras. (…) Palabrotas. Las que nos descargan de todo el horror contenido en un cerebro a punto ya de estallar. Hay palabras catárticas, momentos del decir que deberían ser inalienables y nos fueron alienados desde siempre. (2001: 37)

Por ello elige incorporarlas a su narrativa, en una lenta e incansable tarea de apropiación y transformación,

> De ese lenguaje hecho de 'malas' palabras que nos fue vedado a las mujeres durante siglos y del otro lenguaje, el cotidiano, que debíamos manejar con sumo cuidado, con respeto y fascinación porque de alguna manera no nos pertenecía. Ahora estamos rompiendo y reconstruyendo, la tarea ardua. Estamos ensuciando esas bocas lavadas, adueñándonos del castigo sin permitirnos en absoluto la autolástima. (2001: 39)

La mujer, entonces, se convierte en una espeleóloga que escarba y saca a la luz aquello que se resiste a ser dicho. Como ya anticipé, en la obra de Valenzuela interpreto una contrarréplica a algunos de los estereotipos presentes en la poesía de Evaristo Carriego (1883-1912)[1]. La obra poética de este escritor entrerriano es una vidriera de arquetipos sociales recuperados en las letras de tango: arrabales, conventillos, perros hambrientos, el ciego del barrio con su música de organillo, la costurerita que se termina prostituyendo. Esta última da título al poema "La costurerita que dio aquel mal paso", donde el yo poético corresponde a una de sus hermanas, que espera en vano que regrese de la casa de citas. Se identifica a la ausente con Caperucita Roja:

> Y si esto ha ocurrido, que en verdad no es poco,
> si diste el mal paso, si no me equivoco,
> (…)
> ¡Pensar que entre nosotros ya no estarás mañana!
> Caperucita roja que fuiste nuestra hermana,
> Caperucita roja, ¿No te veremos más? (1946: 17)

Otro poema de la misma serie, también incluido en *Poemas póstumos* (1913), se titula "Caperucita roja que se nos fue":

> La casa es un desquicio: ya no está la hacendosa
> muchacha de otros tiempos. ¡Eras la habilidosa
> que todo lo sabías hacer con esas manos!
> Caperucita roja, ¿Dónde estás ahora? (1946: 24)

Y el último poema de la serie es "La vuelta de Caperucita", retratada con el fracasado arrepentimiento del hijo pródigo bíblico:

> Entra sin miedo, hermana: no te diremos nada.
> ¡Qué cambiado está todo, qué cambiado! ¿No es cierto?
> ¡Si supieras la vida que llevamos pasada!
> Mamá ha caído enferma y el pobre viejo ha muerto.

[1] Su obra completa se puede consultar en: http://www.elortiba.org/carriego.html

Los menores te extrañan todavía, y los otros
verán en ti la hermana perdida que regresa:
(…)

Quédate con nosotros. Sufres y vienes pobre.
Ni un reproche te haremos.
(…)

aquel día, ¿Recuerdas? Tuve un presentimiento
¡Si no te hubieras ido! (1946: 37-38)

Aquí Caperucita es la mujer que se ha apartado del recto camino y ha cosechado su mala siembra. Sobre ella recaen no sólo el compromiso de las tareas domésticas y el rol maternal del cuidado de los hermanos sino también la responsabilidad por la decadencia familiar desatada tras su marcha. El contenido didáctico, sexista y patriarcal de esta Caperucita contrasta con el del cuento de Valenzuela (y con otros "Cuentos de Hades", o con las figuras de Cenicienta, Blancanieves o la princesa y el sapo de *Casa de geishas*), todos ellos desprovistos del carácter moralizante del *cautionary tale*.

Por otra parte, en la poesía de Carriego se desarrolla otra visión de las relaciones de género: aquella que hace del tango un género machista, cuyas letras fomentan el hecho de 'dar biaba' a la mujer como señal de superioridad sexual y coraje viril (Noguerol Jiménez, 2002: 85-93). La primera línea, la del macho dominador y del exacerbado control patriarcal, se vislumbra tanto en las letras como en la danza. Algunos ejemplos son "Che, tango, che" de Horacio Ferrer o "Balada para él". Es la opinión –discutible– de Ernesto Sábato: "El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de ésas ni siquiera lo consideren macho a primera potencia" (1968: 34). Un claro ejemplo de esta afirmación es el poema de Carriego titulado "El amasijo":

Dejó de castigarla, por fin cansado
de repetir el diario brutal ultraje,
que habrá de contar luego, felicitado,
en la rueda insolente del compadraje.
(…)
Y en tanto que la pobre golpeada intenta
ocultar su sombría vergüenza huraña,
oye, desde su cuarto, que se comenta
como siempre en risueño coro la hazaña.

Y se cura llorando los moretones
lacras de dolor sobre su cuerpo enclenque
¡Que para eso tiene resignaciones

de animal que agoniza bajo el rebenque! (1946: 9-10)

La alabanza del coraje también es clara en el poema que Carriego escribe al guapo, dedicado "a la memoria de San Juan Moreira, muy devotamente", es decir, a un prototipo de gaucho matrero. Sus primeros versos dicen así:

> El barrio le admira. Cultor del coraje,
> conquistó, a la larga, renombre de osado,
> se impuso en cien riñas entre el compadraje
> y de las prisiones salió consagrado. (1946: 21)

Si consideramos la técnica de baile, ésta implica un reparto de roles en que queda muy clara la sumisión femenina ante la iniciativa masculina. Esta afirmación es clara en un pasaje de "Tango", de Valenzuela:

> A veces me detengo, cuando con el dedo medio él me hace una leve presión en la columna. Pongo la mujer en punto muerto, me decía el maestro y una debía quedar congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes. Lo aprendí de veras, lo mamé a fondo como quien dice. Todo un ponerse, por parte de los hombres, que alude a otra cosa. Eso es el tango, Y es tan bello que se acaba aceptando. (1993: 57)

Valenzuela presenta esta misma distribución de roles activo y pasivo, mediada por la ironía, en el microrrelato "La cosa", donde se perfila una antítesis entre objeto y sujeto, respectivamente mujer y hombre: "Él, que pasaremos a llamar sujeto, y quien estas líneas escribe (perteneciente al sexo femenino) que como es natural llamaremos el objeto, se encontraron una noche cualquiera y así empezó la cosa" (1999: 87).

Sin embargo, existe otra línea de abordaje de las relaciones de género en el tango, más subliminal pero también interesante. Según Dolores Juliano en "Las construcciones de género en canciones populares" (*Las que saben. Subculturas de mujeres*, 1998), las letras de tango dicen mucho más sobre ese machismo explícito. Allí, Juliano sostiene que los tangos fueron escritos por hombres, van dirigidos a un público mayoritariamente masculino, y hablan de mujeres, pero hay algo que los diferencia de los discursos masculinos generados en otros contextos: reflejan una situación social en que diversos factores –urbanización acelerada, migración masiva, procesos de cambio social y heterogeneidad de orígenes– impiden a los hombres de las clases populares disponer de poder y coherencia para imponer sus puntos de vista. Según esta investigadora actúan al mismo tiempo factores como: desproporción numérica entre los sexos, con gran predominio masculino, economía de mercado y posibilidades diferenciales de ascenso social, que permiten a las mujeres cierta autonomía de decisiones y la elaboración de proyectos propios. Por

ello, el discurso que se desprende de analizar las letras de los tangos como un texto, es ambiguo y permite distintas lecturas: demuestra que es la mujer quien va ganando poder en esta 'batalla de los sexos'. Esta pérdida progresiva de control se percibe en la queja masculina por el abandono, en su incapacidad para retener a la mujer a su lado y en la nostalgia por su distanciamiento.

Al lamentar la crueldad de las mujeres y enfatizar el sufrimiento de los hombres, se están desarrollando nuevos modelos de masculinidad. El interesante hallazgo de Juliano es que el tango es evidentemente un discurso masculino que habla insistentemente de las mujeres, pero a diferencia del discurso patriarcal más común, no lo hace desde una posición de poder. Por el contrario: el tema central del tango sería el fracaso masculino en su intento de controlar a las mujeres. Tibiamente, esta segunda línea se anuncia en algunos versos de Carriego:

> En la gran copa negra de la sombra que avanza
> quiero probar del vino propicio a la añoranza.
> Quiero beber el vino que bebiéramos juntos
> y estos ratos, de aquéllos, serán nobles trasuntos. (1946: 49)

Bibliografía:

CARRIEGO, Evaristo (1946) *Misas herejes y poemas póstumos*, Buenos Aires, Tor.

JULIANO, Dolores (1998) *Las que saben. Subculturas de mujeres*, Madrid, horas y Horas.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2002) "El tango o la vida" en A. Esteban, G. Morales y A. Salvador (eds.) *Literatura y música popular en la expresión hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada.

SÁBATO, Ernesto (1968) *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada.

SAAVEDRA, Guillermo (2003) "Prólogo" en Luisa Valenzuela, *El placer rebelde*, México.

SHUA, Ana María (2001) "Las plumas de las mujeres" en Rhonda Dahl Buchanan (Ed.): *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington, AICD.

SHUA, Ana María (2007) *Casa de Geishas*, Barcelona, Thule ediciones.

VALENZUELA, Luisa (1993) *Simetrías*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

----- (1999) *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires, Alfaguara.

----- (2001) *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.

----- (2003) *Escritura y secreto*, México, FCE/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.

Brevedad y eternidad en *Bosque de ojos* de María Rosa Lojo

Andrea Analía Benavídez
Universidad Nacional de San Juan

RESUMEN

En este trabajo proponemos reflexionar sobre los textos de microficción de María Rosa Lojo en *Bosque de ojos.* Dentro de las diversas temáticas que podrían ser abordadas, presentes en el libro, tomamos las vinculadas al Cielo como valor semántico, ligadas al problema del tiempo. Una de las características fundamentales que los enfoques teóricos advierten sobre el nuevo género es la brevedad; entre otras indagamos en las propuestas de especialistas como David Lagmanovich, Francisca Noguerol Jiménez o Lauro Zavala. En este sentido, nos proponemos trazar algunas relaciones entre los diferentes valores otorgados al Cielo por la autora y su vinculación con los problemas que convergen sobre la brevedad, como dimensión temporal, en tanto característica fundamental del género microficción.

1. INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva amplia María Rosa Lojo es considerada como una narradora argentina, que ha escrito novelas como *La pasión de los nómades* (1994), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), entre otras. En 1984 ganó el Primer Premio de la Feria del Libro de Buenos Aires con la obra *Visiones,* que ahora se encuentra contenida en *Bosque de ojos.* El último libro de su autoría que acaba de ser publicado en una primera edición en lengua gallega, es *Libro de las siniguales y del único sinigual.* Ha obtenido el Premio Konex a las Letras (2004). El Premio Nacional "Esteban Echeverría" (2004) en Narrativa, la Medalla de la Hispanidad (2009) y en 2010 la Medalla del Bicentenario de la Ciudad de Buenos Aires[1]. También ha desarrollado una extensa carrera como investigadora en CONICET.

[1] Bibliografía de la autora: *Visiones* (Faiga, 1984), poesía en prosa. *Marginales* (Epsilon, 1986), cuentos. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (Torres Agüero, 1987), novela. *Forma oculta del mundo* (Último Reino, 1991), poesía en prosa. *Esperan la mañana verde* (El Francotirador, 1998), poesía en prosa. Fue traducido al inglés por Brett Sanders y publicado en 2008 en la editorial Host Publications (USA, New York-Texas). *La pasión de los nómades* (Atlántida, 1994), novela. Última edición en De Bolsillo,

Recibido el 26/01/2012; publicado el 19/03/2012

La obra narrativa de María Rosa Lojo se encuentra atravesada principalmente por dos vertientes: La primera de ellas es la historiográfica de la que proviene el contexto general de sus obras, la segunda es la historia personal, como "exiliada hija"[2], ambas perspectivas confluyen en sus textos. El primero de los aspectos

---

Sudamericana, 2008. Traducida al inglés por Brett Sanders, Aliform Press (USA, Minneapolis, 2011). *La princesa federal* (Planeta, 1998), novela. Última edición El Ateneo, 2010. Traducida al italiano como *Il diario segreto di Pietro de Angelis* (Salerno: Oedipus Edizioni, 2010) por Inmacolata Forlana, edición al cuidado de Rosa Maria Grillo. *Una mujer de fin de siglo* (Planeta, 1999), novela. Última edición en DeBolsillo, Sudamericana, 2007. *Una mujer de fin de siglo.* Edición académica de Malva Filer (City of New York University). Stockcero, 2007. *Historias ocultas en la Recoleta* (Alfaguara, 2000), cuentos. Última edición en Extra Alfaguara, 2009. *Amores insólitos de nuestra historia* (Alfaguara, 2001), cuentos. ÚIltima edición en Punto de Lectura (bolsillo), Grupo Santillana, 2006. Edición renovada y aumentada: Alfaguara, 2011. Traducida al francés por André Charland como *Amours Insolites du Nouveau Monde* (Québec: L'instant même, 2011). *Las libres del Sur* (Sudamericana, 2004), novela. Traducida al italiano como *La Musa Ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo* (Salerno: Oedipus Edizioni, 2010), por Immacolata Forlano, edición al cuidado de Rosa Maria Grillo. *Finisterre* (Sudamericana, 2005), novela. Reimpresa en trade por Sudamericana en 2006. Traducida al gallego como *A fin da terra* (Vigo, Galaxia, 2006). Traducida al tailandés como *Fin del Mundo en Finisterre* por Pasuree Lueskaul (The Butterfly Book House, 2010). Última edición en Sudamericana De Bolsillo, 2011. *Cuerpos resplandecientes* (Sudamericana, 2007), cuentos. *Árbol de Familia* (Sudamericana, 2010), novela. Una reimpresión en 2010. *Bosque de ojos* (Sudamericana, 2011), microficciones y otros textos breves. *O libro das Seniguais e do único Senigual*. Álbum ilustrado. Texto de María Rosa Lojo e imágenes de Leonor Beuter. (Vigo: Galaxia, 2010), narrativa breve. Página WEB: www.mariarosalojo.com.ar (26 de enero 2012).

[2] En su trabajo de tesis, Marcela Crespo analiza la relación que puede ser vista entre la historia personal de la autora y su obra: "Sin duda, la presencia española en Argentina es un tema siempre presente en la obra de María Rosa Lojo. Desde pequeñas alusiones en sus poemas, hasta eje temático de sus novelas y ensayos, el exilio y la emigración española de todas las épocas transitan por sus páginas. Para la autora, esta cuestión signa, de muchas formas, la identidad nacional argentina y complejiza aún más la problemática literaria: 'Durante muchos años yo también me creí parte extraviada del país al que evocaban estas imágenes [se refiere a los recuerdos de sus padres]: un fragmento más en el rompecabezas a reconstruir. Le dediqué libros propios y largas horas de memorias fantásticas. Ahora no sabría qué decir: este país austral, la Argentina, no es mi patria (la tierra de los padres) aunque sea el lugar de mi nacimiento físico asentado en un documento de identidad [...] Es la tierra, también, donde han nacido mis hijos, que tienen tanto de sangre alemana como de sangre española: perfectos europeos, se diría, que sin embargo definen, por obra de nuestra paradoja nacional, a un argentino típico'. Crespo estima que: "El argentino, hijo de europeo, vive, muchas veces, pensando en 'volver' a un país que, en principio, le es ajeno, pero que a la vez forma parte de su historia familiar. El punto central de la cuestión es, tal vez, la complejidad del término 'ajeno' en la semántica argentina, pues, como lo afirma Lojo, la paradoja se instala en lo nacional y forma parte de la realidad no sólo literaria, sino cotidiana: 'Me crié con el oído atento a prodigiosas guitarras andaluzas, a Albéniz y a los amores brujos de Manuel de Falla, junto con algunas dosis fuertes de cante-jondo y de flamenco (que siempre me resultó relativamente incomprensible) y también de gaitas antiguas que hasta el día de hoy me arrancan lágrimas y una alegría perdurable y áspera, como labrada en piedra'. Y esta paradoja se vive, además, como algo completamente 'natural'. En consonancia con esto, la dualidad aparece como otra de las características más destacadas de la condición del argentino: heredero de culturas centenarias y hasta milenarias, pero a la vez nacido en una nación joven, recibe un legado cultural de raíces profundas, aunque a la vez, está preso de una nostalgia incurable que convierte este don en una carga. No todos sucumben, claro está, a la melancolía paterna". (Crespo, Marcela, 2001-2002: 29). Las citas internas corresponden a dos textos

ISSN: 1594-378X

aludidos ha sido trabajado en estudios críticos por autores como Hebe Molina[3], María Elena Cincunegui y Mariana Guidotti, el segundo ha sido tratado por Marcela Crespo, entre otros estudiosos.

2. PRIMERA APROXIMACIÓN

Lauro Zavala considera que hay seis problemas que, en conjunto, competen a la microficción, ellos son: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad (Zavala, 2000). Su idea tiene como antecedente las *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino, en la que el autor postula otros seis elementos fundamentales: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.

Una primera perspectiva que podría asumirse es la vinculada a una mirada clásica de la literatura, desde la que se afirma que el género de microficción no resulta novedoso. Pueden encontrarse antecedentes de ello en la historia de la literatura, en sus modos de prosa poética o poesía en prosa, también en los aforismos y las parábolas, entre otras formas estéticas. Otra es la que considera que la microficción, como modo de escritura, proyecta un tipo de texto que resulta funcional a la época histórica en la que vivimos, en la que las posibilidades tecnológicas brindan un escenario altamente propicio para la multiplicación de estas producciones literarias. Sin desestimar totalmente los reparos que tiene el primer enfoque, encontramos mayor acuerdo con el planteo contemporáneo sobre microficción, en el que la brevedad resulta un tema central sobre el cual orientaremos nuestra reflexión.

David Lagmanovich alude a la brevedad como una de las características fundamentales de este género, que según este autor, abrió un espacio de desconcierto y admiración. Sumando otra perspectiva más a las anteriores, podemos ver que la brevedad, en términos gráficos y tipográficos, es un tema que sigue abierto al debate. Lauro Zavala considera que: "La minificción es la narrativa que cabe en el espacio de una página" (Zavala, 2006), mientras que Lagmanovich, por su parte expresa:"que tal

---

proporcionados por la autora: — Lojo, María Rosa, "España (Argentina) en el corazón: Los hijos de la Posguerra" 1943-1993: 60. Lojo María Rosa, *Mínima autobiografía de una "exiliada hija"*, inédita.

[3] Hebe Molina realiza un exhaustivo estudio sobre la obra lojiana desde la perspectiva historiográfica y estima que hay dos aspectos que deben ser tenidos en cuenta en este sentido, uno de ellos es la Historia y el otro es lo histórico. Molina precisa que: "para que una novela sea clasificada como histórica, hace falta que la historia esté dentro de la novela". Teniendo en cuenta esa diferencia conceptual, esta investigadora también señala otra particularidad para tener en cuenta en la diferencia existente entre la Historia y lo histórico desde el punto de vista de la historiografía. Para ella los hechos que pueden formar parte de una trama narrativa son aquellos que establecen un nexo entre la vida pública y la vida privada de los personajes. Dentro de estas precisiones del género la investigadora también agrega otro aspecto que resulta fundamental tener en cuenta: "La historia –como conjunto de hechos públicos pasados- debe estar textualizada en el discurso novelesco para que funcione plenamente como autoreferente" (Molina, 2010: 175-176-177).

ISSN: 1594-378X

noción es eminentemente subjetiva. Se puede considerar 'breve' un relato de ocho o diez páginas, pero también lo será uno de un par de páginas, e igualmente -y con mayor razón- algún texto de extensión aun menor" (Lagmanovich, 2006). Luego, en su conocido trabajo, este mismo teórico clasifica los textos de esta clase de acuerdo con la cantidad de palabras. Para ello, propone agruparlos en tres segmentos: los que tienen entre treinta y cuarenta palabras; los que comprenden de veinte a treinta palabras y, finalmente, los textos hiperbreves que no exceden las veinte palabras.

Otra mirada es la que aporta la Real Academia Española, que define a la brevedad como: una corta extensión o duración de una cosa, acción o suceso. Luego, el término extensión tiene varias acepciones, entre otras, una geométrica, espacial y otra lingüística referida al campo semántico. Desde este punto de vista, los teóricos a los que estamos aludiendo no toman como punto de referencia, para determinar los rasgos característicos de la brevedad, la temporalidad de modo específico sino la extensión, es decir, la espacialidad.

En este sentido, nos encontramos con un aspecto que nos interesara considerar, ya que la brevedad es comprendida desde dos ejes diferentes. En un primer momento la brevedad es enunciada desde una coordenada temporal, pero luego se establecen sus características desde la coordenada espacial. Los textos denominados breves suelen tener, como estos teóricos han señalado, una densidad y una intensidad importantes, ya que la condensación de significados transfiere al lector un rol particularmente activo en el que la operación de lectura resulta ardua.

Entonces, estas consideraciones nos llevan a plantear algunos puntos para reflexionar que ampliaremos a continuación. El problema que nos resulta más complejo de abordar en este sentido es el de encontrar significados, desde la dimensión temporal, para la brevedad. La brevedad alude a un tiempo corto: ¿cuánto de corto, cinco minutos, media hora? ¿La brevedad se vincula con el proceso creativo, con el tiempo de escritura-reescritura o con el tiempo de lectura exclusivamente? ¿Cómo abordar la temporalidad que internamente propone el texto en su narración? Luego, ¿cómo es la relación de la brevedad con cada uno de esos momentos? Al respecto Anna Bocutti, en su trabajo "Los atajos de la ficción", también se ocupa de explicitar su inquietud sobre el problema que la brevedad, en su consideración temporal, implica para los textos de microficción hiperbreves señalados por Lagmanovich (2006) cuando plantea:

> La rapidez como efecto de lectura y por lo tanto como criterio para la estructura narrativa está, por otra parte, compensada por ritmo y prosa extremamente calibrados: como se ha visto, el cuento prepara cuidadosamente su final relampagueante, su vertiginosa e inesperada conclusión. Como he intentado subrayar, el micro-cuento se muestra de a poco y se deja ver y entender completamente sólo en el final. […] La dimensión temporal se revela fundamental para el microcuento en este

ISSN: 1594-378X

> sentido también: no puede alterarse ni una sílaba, ni un segundo perderse porque todo esta jugado en el tiempo fulmíneo de un parpadeo. (Bocutti, 2009: 10-11).

Desde esta perspectiva y retomando la línea argumental que estamos siguiendo, entre los aspectos señalados por Zavala es posible pensar en tres factores que se encuentran vinculados entre sí: la brevedad, la fugacidad y la fractalidad. Consideramos que estos temas están relacionados con dos tópicos que subyacen: la temporalidad y la lectura. En este sentido, el campo de interés que estamos demarcando encuentra un contexto apropiado en la dimensión estética de la literatura. Desde su perspectiva, para el autor mexicano la condición pragmática es la que determina el modo en el que una microficción puede ser reconocida: "El indicio más seguro para reconocer una minificción consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable" (Zavala, 2006).

Los otros dos elementos, la fugacidad y la fractalidad, tal vez conviene analizarlos en combinación ya que ambos también se refieren a la operación de lectura y por tanto es el sujeto lector el que instaura una forma divergente de aproximarse a los textos; además, esta forma se encuentra en directa relación con el estilo de vida contemporáneo en el que estamos inmersos. Un tipo de lectura, pensamos, en el que el tiempo que puede destinarse a esa actividad es acotado y fugaz.

El otro punto que nos queda por considerar es el de la fractalidad, ligado al modo fragmentario en el que es posible leer cuando se dispone de poco tiempo. A la vista de estas condiciones no importa tanto desentrañar el significado más profundo del texto, como una hermenéutica del sentido lo haría, sino apropiarse de los efectos que la lectura provoca. En este punto, recuperamos el concepto en el que Lagmanovich considera que la brevedad es un rasgo, en última instancia, subjetivo. Porque es posible pensar que es desde la más plena subjetividad desde donde los lectores establecemos el contacto con estas formas literarias[4].

Ahora bien, estos microtextos presentan una propuesta de mucha gratificación para el lector ya que la fractalidad favorece la co-creación imaginativa y desde esta perspectiva Zavala considera que: "la fragmentariedad no es sólo una forma de escribir, sino también y sobre todo una forma de leer" (Zavala, 2006). Teniendo en cuenta lo que estamos mencionando, de este modo advertimos que nos encontramos ubicados nuevamente en la dimensión estética, donde el foco de interés se centra en la relación que cierto tipo de lectores establecemos con la microficción.

---

[4] A. Bocutti también expresa su preocupación por el tema que estamos analizando cuando plantea que desde su perspectiva: "Una de las preguntas que surgen de la lectura de un texto breve es si éste mantiene siempre la sustancia narrativa y cómo logra hacerlo conciliándola con la brevedad. Para este propósito, en mi opinión, se revela esclarecedora la construcción temporal del relato, porque permite analizar más a fondo su funcionamiento y establecer así ciertas diferencias" (Bocutti, 2009: 2).

ISSN: 1594-378X

3. SEGUNDA APROXIMACIÓN

Francisca Noguerol Jiménez analiza los textos breves de Lojo desde dos perspectivas que nos interesa tener en cuenta. La primera es la dificultad que conlleva establecer definiciones y precisiones que permitan encontrar límites inequívocos para llegar a un acuerdo sobre el significado de prosa poética, poema en prosa o minificción. La segunda perspectiva es, más allá de estas consideraciones de categorías, la historia que este tipo de textos tiene en la literatura argentina y la tradición específica en la que pueden ser insertadas estas microficciones y textos breves de María Rosa Lojo.

Desde el primer enfoque Noguerol Jiménez, siguiendo a autores como David Lagmanovich, se refiere a la brevedad como característica que ilumina descripciones centrales de un relato alejado de la narratividad. Estos relatos proponen atender al modo en que está tejida la trama para distinguir la prosa poética del microrrelato. Noguerol Jiménez también estima la distinción que realiza Luis Ignacio Helguera, quien distingue entre la perspectiva del autor como poeta o como prosista. El primero se encontraría preocupado por los aspectos estilísticos del lenguaje mientras que el prosista se centraría en los temas y objetos poéticos.

Noguerol Jiménez retoma la discusión teórica expuesta por otros críticos que se han ocupado del tema y agrega:

> completaría las declaraciones precedentes destacando cómo el poema en prosa y la minificción comparten el uso de la imagen y la unidad de efecto, pero el primero muestra un estatismo general, un fraseo largo y una evocación del pasado asociada a la frecuente explosión de sentimientos imposibles de encontrar en la minificción. (Noguerol Jiménez, 2007: 82)

Desde el segundo enfoque, Noguerol Jiménez marca el desarrollo histórico que, a través de este tipo de textos, ha tenido la literatura argentina y en el que es posible encontrar antecedentes valiosos para la obra de María Rosa Lojo. El primero de ellos, influenciado por el modernismo hispánico, tuvo lugar a principios del siglo XX y puede verse en autores como Ángel Estrada o Juan Filloy. El segundo momento se encuentra marcado por las vanguardias, no solo literarias sino también las provenientes de la pintura, que como bien señala Noguerol Jiménez tienen una fuerte presencia en la obra de Lojo.

Desde la historia de la literatura, este período puede verse representado en autores como Ramón Gómez de la Serna, Baldomero Fernández Moreno, Conrado Nalé Roxlo, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón. Estos escritores forjaron una generación de hondo giro e influencia para nuestra época contemporánea. Otro

ISSN: 1594-378X

período que podría establecerse, siguiendo la línea histórica que esta autora propone, es el que se dio en los años 50, con autores tan relevantes como Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Marco Denevi y Julio Cortázar. Escritores —principalmente Borges—, que contribuyeron a que el tipo de textos que estamos indagando tuviera un antecedente no sólo formal sino también temático distinguible; orientado hacia el humor, sobre todo en el caso de Cortázar.

Finalmente, a partir de la década del 80, el género de prosa poética o microficción ya contaba con un espacio propio y estable, aunque no en las editoriales, que aún no podían y tal vez siguen sin poder establecer un sitio para encuadrar este tipo de producciones literarias. Entre algunos de los autores que acogieron el género con seriedad podemos considerar, siguiendo a Noguerol en su recorrido, a Ana María Shua, Sara Gallardo, María Rosa Lojo, Silvia Iparraguirre, Mario Goloboff, o Raúl Brasca, entre otros, que conformaron una generación actual interesada en el desarrollo de este tipo de narraciones.

En este eje histórico que Noguerol Jiménez realiza desde la crítica literaria del género de microficción pueden encontrarse las bases para considerar a la autora como una escritora cardinal. Su narrativa resulta fortalecida por el uso que realiza de las imágenes dentro de sus textos breves. Noguerol Jiménez considera que:

> En cuanto a la minificción, su brevedad facilita la contemplación de la página en un solo golpe de vista y sólo puede recurrir a las acciones de resumir el pasado o escenificar el presente para desarrollar sus leves tramas, siendo esta segunda posibilidad especialmente relevante para el desarrollo de la imagen. (Noguerol Jiménez, 2007: 90)

4. EL CIELO COMO ETERNIDAD EN MOVIMIENTO

Si tomamos en cuenta la clasificación que hemos seguido en la primera parte de este trabajo, podemos considerar que los textos reunidos en *Bosque de ojos* pueden ser comprendidos dentro de la categoría de microficción. Además, el libro lleva como subtítulo *Microficciones y otros textos breves.* En esta obra se encuentran reunidos los libros *Historias del cielo* (2010), *Esperan la mañana verde* (1998), *Forma oculta del mundo* (1991) *y Visiones* (1984)[5].

Estimamos que resulta oportuno reflexionar sobre la dimensión temporal desde algunas perspectivas que comentaremos a continuación. En primer lugar, la edición a la que nos estamos refiriendo está organizada desde las obras escritas recientemente hasta las más antiguas, marcando de este modo un sentido inverso al

[5] Entrevista realizada para Audiovideoteca por Laura Meradi, Buenos Aires, 2008. Recuperado de: http://www.youtube.com/watch?v=qdACr7k3Ddo (18 marzo 2012)

ISSN: 1594-378X

cronológico para la lectura. En segundo término, como bien plantea la autora, los textos que aquí se editan han sido escritos y publicados a lo largo de veintisiete años, por lo que la idea de brevedad a la que hemos aludido entra en una tensión notable. Por último, en la relación Cielo-tiempo hay varias alternativas isotópicas que pueden ser advertidas.

Desde el campo semántico, el Cielo ha sido connotado por las concepciones teológicas como el lugar de la eternidad, donde el tiempo, el tiempo como condición humana, se detiene para siempre. En este sentido, el concepto de eternidad no resulta unívoco, como señala Jorge Luis Borges:

> De las eternidades, mejor, ya que el deseo humano soñó dos sueños sucesivos y hostiles con ese nombre: uno, el realista, que anhela con extraño amor los quietos arquetipos de las criaturas; otro, el nominalista, que niega la verdad de los arquetipos y quiere consagrar en un segundo los detalles del universo. (Borges, 1936: 431)

María Rosa Lojo abre la serie "Paradojas. Destiempos" con un planteo que establece un contrapunto con sus obras de ficción histórica. En "Lo que no pasa en ese lugar", texto que inaugura el libro y que de alguna manera marca el tiempo presente, Lojo comienza escribiendo: "El Cielo –se ha dicho– es el lugar en donde no hay historia" —y concluye la microficción del siguiente modo—: "Para que pudiéramos soñar la felicidad como la falsa memoria de un Cielo inexistente" (Lojo, 13). A partir de allí, el Cielo adquiere en los sucesivos textos diversas connotaciones antropomórficas. Una de ellas es la semejanza entre el Cielo y una casa, con puertas y ventanas, con personajes que suben y bajan de un sitio que siempre está remontado a una altura accesible, como es el caso de "Golpeando a las puertas del cielo":

> Golpeando a las puertas del Cielo, vecina de intemperie, elevando bandejitas de súplica con una lista de pequeños dones que una mano se niega a conceder. […] Él sabe que la codicia de la suplicante no tiene medida, que el azúcar y el vino y el aceite se escurren por el hueco del deseo y que todos los dones arderán vanamente en alambiques de transmutación (Lojo, 2011: 103).

Otras relaciones considerables se encuentran en el microtexto "Santito", en el que puede leerse: "Casi nadie recuerda ya que no han nacido en el Cielo, que sólo ascendieron a tal beatitud después de padecimientos tan atroces que representan por sí solos toda la capacidad de sufrir de los humanos presentes pasados y futuros" (Lojo, 2011: 43).

ISSN: 1594-378X

Asimismo, el tiempo ha sido un objeto de primordial interés desde los orígenes de los grandes relatos sobre el mundo, cosmogónico, teológicos o filosóficos. En la sección "Cosas de Dios", la isotopía puede articularse con la que relaciona Cielo-Dios. En el microtexto "Los tres días", Lojo conjetura sobre lo que en el relato bíblico se describe que pudo haber ocurrido durante los tres días en que Jesús estuvo sepultado antes de su resurrección. Al respecto, la autora da cuenta de la inmovilidad del Cielo, como uno de los valores a los que hemos hecho referencia sobre la eternidad cuando escribe: "Tampoco fue al Cielo, que es un lugar definitivo del que ni siquiera un Dios entra y sale a cada rato" (Lojo 2011: 45).

El Cielo, en esa vía de trabajo, aparece dotado de otras características vinculadas a la isotopía Cielo-tiempo-Dios que estamos comentando y que nos interesa retomar. El deseo del ser humano de llegar a ese Cielo se encuentra marcado por la necesidad de encontrar saciedad en la experiencia vital (gozar de la vida), donde la supresión del sufrimiento no aparece como el objetivo primordial. En "Sobre la infinita negatividad de la vida" Lojo escribe:

> Si los mortales aspiran al Cielo no es acaso para dejar de sufrir
> Sino para que cada dicha sacie
> Para que todo se ilumine con la mirada de Dios
> Como la mota de polvo que apresada por la luz un solo instante
> Titila y resplandece (Lojo, 2011: 31)

Por otra parte, en *Bosque de ojos* es posible considerar otros valores semánticos aportados al Cielo. Dada la relevancia que la cultura de los indios ranqueles tiene en su obra, es muy posible que el Cielo también contenga cargas semánticas propias de esa cosmogonía, además del planteo teleológico atribuido por la concepción de la historia en la tradición bíblica a la que ya hemos hecho referencia. En "Dijo Mira Más Lejos (circa 1800-1890), Chamán Ranquel" leemos:

> Lo que los *huincas* llaman "Cielo" no es gran cosa.
> Hablan de un lugar tranquilo y verde,
> Donde a los hombres les crecerán las alas, pero no las usarán para volar
> Por los dominios del cóndor.
> Hablan de un lugar donde cantarán la gloria de su Dios
> Con una lengua que no se parece a la del viento o a la de los pájaros. (Lojo, 2011: 32).

En estos microtextos de María Rosa Lojo, el Cielo oscila en sus significados entre un tipo de eternidad, donde las cosas serán de una vez para siempre iguales a

ISSN: 1594-378X

sí mismas; y otras modalidades de significación del Cielo donde la inmovilidad contemplativa se fisura. Estas variaciones de significados también pueden verse en el microrrelato "Fuera del juego", en cuya primea línea la autora escribe: "Los muertos desfilan sin interrupción en una jornada infinita bajo el umbral del Cielo", y culmina una última idea en la que se da una relación de diálogo: "Devuelven al Hacedor sus restos mortales y le reclaman otra vida posible, libre de la tortura de ese juego enigmático" (Lojo, 62).

En *Bosque de ojos,* el Cielo no sólo aparece con la inmovilidad propia asignada por la cultura a la eternidad, sino que a su vez confluyen otros significados que dan cuenta de diversos modos de cambios posibles que acontecen en la esfera celeste. En algunas microficciones como las que estamos citando y analizando, la autora formula una hipótesis en la que imagina que el Cielo es el lugar en donde ocurren los sucesos y no en la tierra, invirtiéndose de ese modo la relación Cielo-eternidad versus tierra-temporalidad histórica. El Cielo, como ya hemos visto (Lojo, 31) aparece como un espacio en el que la felicidad y completitud del deseo humano encuentran un límite, aunque no se trataría de una felicidad en donde el tiempo y el devenir quedasen clausurados, sino donde la forma de esa felicidad encontraría un modo de alcanzar una verdadera satisfacción de los deseos vitales. Otro ejemplo de esto puede verse es en "Nacer":

> Si el Cielo fuera nacer, si naciéramos a la claridad del Cielo como quien viene de la tiniebla y el secreto, si despertáramos a la luz incomprensible, Dios sería la leche madre que mana del pecho, la que sacia como nada sació ni saciará, la que cura, la que calma, la que fluye, invisible, bajo el resplandor hiriente (Lojo, 2011: 66).

5. REFLEXIONES FINALES

Es posible entonces reflexionar, luego del recorrido que hemos realizado, en dos ejes para nosotros centrales: el primero tiene que ver con el género en sentido formal; el segundo es de orden semántico. Desde el aspecto formal, aunque los textos contenidos en *Bosque de ojos* están nominados como microficción, y de hecho caben cómodamente dentro de la nueva categoría, pensamos que no dejan de trazar una tensión interna dentro del género, en relación con la condición de brevedad en la que hemos indagado. Posiblemente, esta tensión no se dé en el aspecto formal o visual de los textos, sino desde la dimensión semántica en la que la operación de lectura desencadena un proceso de semiosis ilimitado (Charles Peirce), o cuando menos limitado a la inmensa *enciclopedia* (Umberto Eco) que cada lector puede actualizar en un tiempo que probablemente no será breve, ni fugaz.

ISSN: 1594-378X

En microficciones como las que se encuentran contenidas en *Bosque de ojos,* la densidad semántica resulta tan compleja que la instancia de escritura también pone en tensión la dimensión temporal en su forma de brevedad, sobre todo si consideramos los veintisiete años que a la autora le ha llevado escribir el libro. Finalmente, lo breve como elemento queda cuestionado en la instancia de lectura de *Bosque de ojos*, porque además pensamos que se establece un notable contrapunto con diferentes figuraciones de eternidad y temporalidad histórica.

Desde el aspecto específicamente semántico, en esta obra, el Cielo resulta una metáfora del tiempo como condición humana, metáfora en la que la autora propone imaginar el tiempo de otras maneras. Si tenemos en cuenta que los diversos relatos occidentales han propiciado en el último siglo afirmaciones tan simbólicas como *el fin de la historia* (Francis Fukuyama) o *la muerte de Dios* (Friedrich Nietzsche), y eso ha implicado una serie de consecuencias en los sistemas de pensamiento como *la muerte del sujeto* (post-estructuralismo), *la muerte del autor* (Roland Barthes, Michel Foucault) o *la crisis del sentido histórico*, por dar algunos ejemplos, no cabe sino aseverar que nos hallamos ante un panorama considerablemente incierto.

Si tenemos en cuenta que todos esos mapas de significados vinculados a la temporalidad histórica occidental, con los cuales se han configurado nuestras culturas, han encontrado un punto de obturación tan agudo, entonces nos queda la opción de volver a pensar en los temas que en nuestro presente resultan fundamentales, además de asumir el desafío de imaginar y escribir el *Cielo* y el *Tiempo*, como plantea María Rosa Lojo en *Bosque de ojos.*

De acuerdo con lo planteado en las reflexiones precedentes, podemos entonces afirmar que en estas microficciones analizadas el Cielo remite a una concepción móvil en la que la trasformación resulta posible. En este sentido, tanto la idea de brevedad como la de eternidad aludidas en el título del trabajo, favorecen la presencia de juegos narrativos y polaridades en espacios semánticos múltiples, en los que transcurren las diversas acciones de los personajes descritos.

Bibliografía

BOCUTTI, Anna (2009) "Los atajos de la ficción", *Études romanes de Brno*, 30, 2, pp. 107-119.

BORGES, Jorge Luis (2008) *Obras completas: 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé.

CRESPO, Marcela (2001-2002) Programa de Doctorado: Teoría del Texto y su Contexto. Trabajo de Investigación: "María Rosa Lojo: La hija del exilio. Emigración y exilio español a la Argentina en su obra", Universidad de Lleida.

ISSN: 1594-378X

LAGMANOVICH, David (2006) "La extrema brevedad: microrelatos de una y dos líneas", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32, (marzo-junio). http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html (18 marzo 2012).

LOJO, María Rosa (1993) "España (Argentina) en el corazón: Los hijos de la Posguerra", *Revista del Hogar Gallego para Ancianos*, 50° Aniversario, 1943-1993, Buenos Aires,.

----*Mínima autobiografía de una "exiliada hija"*, inédita.

---- (2011) *Bosque de ojos: Microficciones y otros textos breves*, Buenos Aires: Sudamericana.

MOLINA, Hebe (2010) "La poética de la rosa: Modulaciones de la ficción histórica en María Rosa Lojo" en: *Poéticas de autor en la literatura argentina desde 1950*, V. II. Zonana V., Molina H., eds., Buenos Aires, Corregidor.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F (2007) "Aguijones de luz: imagen y minificción en los textos breves de María Rosa Lojo" en *María Rosa Lojo: La reunión de lejanías*. Comp. J. Arancibia, M. Filer, Rosa Tezano-Pinto, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico.

ZAVALA, Lauro (2006) *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Autónoma de México, (Dirección de Literatura).

---- (Primavera, 2000) "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad", *El cuento en Red*, 1, http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251 (18 marzo 2012).

ISSN: 1594-378X

LOS ESPEJISMOS DE LA CIUDAD MÚLTIPLE. LA RECONVERSIÓN DEL ESPACIO SANTIAGUINO EN *TENGO MIEDO TORERO*, DE PEDRO LEMEBEL

Giuseppe Gatti
Università La Sapienza di Roma

RESUMEN. El objetivo del presente estudio reside en examinar las modalidades según las cuales la apropiación del espacio urbano santiaguino –proyectado en la doble esfera antagónica de la ciudad "visible" (objetiva) e "invisible" (subjetiva)– se aplica a *Tengo miedo torero* (2001), novela del chileno Pedro Lemebel. La lectura del texto se detendrá en el examen de la personalización perceptiva de los espacios y equilibrios urbanos, delineados como proyección de la mirada cambiante de la protagonista. También se realizará un segundo abordaje: la presencia evidente de la crítica política nos permitirá establecer un paralelismo con obras ficcionales producidas en otros contextos nacionales sometidos a algún tipo de régimen dictatorial, como en *El Maestro y Margarita* (1966), de Mijail Bulgakov.

> La tercera noche, oscuras nubes cubrieron el cielo, desaparecieron la luna y las estrellas. Por la mañana surgió el vendaval. El paisaje estaba asustado. Se quejaban los árboles y el maizal; en las hojas de las cepas plantadas en hileras interminables temblaban las gotas azules del sulfato. Desde lejos, del Norte, se oían las iracundas protestas del bosque de álamos.
>
> Endre Fejes

En el año 1898, con ocasión de la publicación de un ensayo sobre las ciudades de Roma, Florencia y Venecia, Georg Simmel se instaló con particular atención en la dimensión analítica de las experiencias de interacción del hombre con el espacio urbano: afirmaba el sociólogo alemán que esta interacción no nace del objeto de la experiencia, sino que se encuentra "incluida" en el sujeto mismo que la realiza. Para sustentar su afirmación, Simmel reflexiona sobre las modalidades interactivas entre individuo y espacio citadino señalando cómo –en el caso puntal de Roma– la unidad de la experiencia estética de la capital italiana depende de esta interacción, puesto que es en el alma del observador y no en el paisaje observado donde se concreta esta unidad: "allí donde las impresiones y los deleites sólo se aceptan tal como se manifiestan, sin que intervengamos aportando nuestra propia fuerza para forjarnos una imagen interna, allí todo recuerdo será débil y se desvanecerá con facilidad"

Recibido el 19/12/2011; publicado el 25/04/2012

(Simmel, 2007: 34). A pesar de que la impresión recibida pueda haber sido impactante, si no se verifica un proceso *ex-post* de construcción interna o de interacción entre el hombre y la ciudad, esa impresión acabará quedando como un elemento ajeno, extraño a la interioridad más honda del ser. Por el contrario, continúa Simmel, "sólo cuando el alma ha pasado a la acción desde lo más profundo de sí misma, consiguiendo que la impronta de su propia acción se entreteja con las impresiones exteriores, sólo entonces éstas se habrán convertido realmente en su propiedad" (Simmel, 2007: 34).

El paisaje urbano se plantea, entonces, como una representación captada por la imaginación y la sensibilidad del individuo: la ciudad pasa a ser un *espacio parcial*, construido a partir de las experiencias de cada sujeto y –al ser un espacio vivido– concentra en su interior la suma de los fragmentos de distintas "voces" de la imaginación. Se podría así afirmar que la representación urbana se filtra, distorsionándose, a través de mecanismos que transforman todo tipo de percepción exterior en experiencia psíquica y convierten todo espacio en un "territorio experimental". Asimismo, la introducción del concepto de *espacio vivido,* implica una pérdida de relevancia de la extensión geográfica del territorio urbano, porque el espacio de la ciudad, filtrado y distorsionado por el individuo, adquiere una nueva dimensión y una nueva "intensidad". Por este camino de análisis se mueven las reflexiones que sobre el tema propone Fernando Aínsa, quien observa cómo el espacio urbano, "al ser *vivido*, es además, *intenso* al concentrar en su interior ese ser hecho de parcialidades de la imaginación" (Aínsa, 2002: 32). La ciudad pierde así su neutralidad: el territorio de la metrópolis, siendo el resultado de una percepción individual de la territorialidad, pasa a ser un elemento determinante para la afirmación de una peculiar "identidad perceptiva" dentro de un doble espacio, uno social, otro personal[1]. A lo urbano como *ex-tensión* se añade la intensidad (o *in-tensión*) del sujeto singular, articulados como si se tratara de dos elementos complementarios: si, por una parte, el sistema urbano da origen a una espacialidad ex-tensa y externa, por otro lado también se genera una espacialidad in-tensa, que el individuo vive en su interioridad.

La consecuencia de esta dinámica dual entre exterioridad e interioridad, entre lo extenso y lo intenso, se manifiesta en la consolidación del territorio urbano como espacio estructurado a la manera de punto de intersección entre las nociones de espacio público y privacidad; una construcción no conflictiva pero dicotómica, que "participa tanto de lo personal como de lo colectivo, profundamente imbricada en una compleja urdimbre de memoria histórica y vivencia personal" (Aínsa, 2002: 33).

[1] En el ensayo *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Aínsa subraya la importancia del punto de vista, considerado "inseparable [...] de la noción de horizonte. Si quedaran dudas sobre la íntima relación de objeto y sujeto, de interior y exterior que todo espacio conlleva, la noción de horizonte la disiparía. En efecto, el horizonte se configura a partir de un sujeto y no tiene realidad objetiva. Aunque no puede ser localizado en ningún mapa, el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje en esa mezcla de 'dentro y fuera' que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado 'punto yo'" (Aínsa, 2006: 27).

ISSN: 1594-378X

Así, en el fervor de la vida urbana, el sujeto fluctúa continuamente entre un espacio exterior y una dimensión más íntima, según un proceso que lo obliga a ubicarse en el límite entre la experiencia personal (la de los sentimientos y de la imaginación) y un cierto concepto de saber científico, entendido como conjunto de conocimientos objetivos ligados al funcionamiento del entramado caleidoscópico del espacio social citadino.

En el caso puntual de los procesos de transformación de las grandes ciudades latinoamericanas y de la consecuente conformación de un nuevo universo geosocial y estético para sus habitantes, la dialéctica que plantea la dicotomía esencial entre el espacio exterior y lo privado se genera cuando los cambios económicos y culturales modifican las relaciones sociales y transforman la ciudad en un territorio de oposiciones conflictivas. Por un lado estaría el escenario público, con sus estados de criticidad y sus tensiones: un espacio abierto a la observación del sujeto urbano que puede adquirir los rasgos más intimistas del solitario poeta-paseante de Robert Walser o la férvida curiosidad del "descubridor social" presente en la figura del *flâneur* de Baudelaire. Por otro lado, tratando de mantenerse resguardado de la amenaza babilónica de la cosmópolis y de sus tensiones congénitas, se encontraría el espacio interior del sujeto: el lugar de la individualidad opuesto a la desestructuración del "afuera", un territorio íntimo que puede proyectarse tanto hacia la dimensión familiar como individual.

1. LOS ESPACIOS FÍSICOS: LAS DINÁMICAS CENTRÍFUGAS

El objetivo del primer apartado del presente estudio reside en examinar las modalidades según las cuales esta apropiación del espacio urbano –proyectado en la doble esfera antagónica de la ciudad "visible" (objetiva) e "invisible" (subjetiva)– se aplica a *Tengo miedo torero* (2001), novela del chileno Pedro Lemebel: la lectura del texto que se propone no se centra en el desarrollo argumental (crítica política entrelazada a una paralela historia de amor no correspondido), sino que se detiene en el examen de la personalización perceptiva de los espacios y equilibrios urbanos, delineados como proyección de la mirada cambiante de la protagonista. Ubicada temporalmente en Santiago de Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet, la novela ha contribuido a colocar a su autor en la categoría de los jóvenes autores del bloque de un mini-género literario en el que "la política radical se encuentra con la política sexual radical (un antecedente familiar es *El Beso de la Mujer Araña*, de Manuel Puig" (Livshin, 2004: 1)[2]. La colocación temporal de la trama, en la primavera

[2] La trayectoria artística de Lemebel le otorga el derecho de ser incluido en la lista de aquellos intelectuales comprometidos por vocación interna, sin que la función de su obra literaria se haya visto sustancialmente distorsionada por aquellas presiones sociales que exigen la coincidencia entre un texto literario y una mera herramienta de conocimiento social, propaganda o de agitación política. Mario Vargas Llosa se muestra particularmente crítico con esta categoría de escritores en su ensayo *La utopía arcaica*, dedicado a José María Arguedas: "Si obedecen a su predisposición íntima y escriben una obra sin vínculo aparente con lo social, la obra será de todas manera entendida como un

ISSN: 1594-378X

de 1986, durante las semanas previas a las festividades que el Gobierno chileno está organizando para el Día de la Independencia, en rememoración del Golpe de Estado de 1973[3], permite plantear un escenario paradigmático del contexto social de las décadas de los setenta y ochenta, dominado por el continuo ruido de fondo de las protestas estudiantiles y los enfrentamientos callejeros.

En este horizonte de tensiones se mueve el personaje central de la trama, La Loca del Frente, un transexual ya pasado en años y que ha dejado atrás sus intensas noches en la calle: se trata de una creación novelesca que consolida la frecuente estrategia de Lemebel de yuxtaposición de caracteres y situaciones reales y ficcionales, difuminando las distancias entre mundo real y creación artística. La presunta diva de la calle, envejecida y bien consciente de que sus escasos encantos se han decolorado, vive en un hogar ubicado en una zona semiperiférica de Santiago, manteniéndose gracias a su capacidad para bordar refinados manteles y ropa de cama para las esposas de generales golpistas y otros acaudalados colaboradores del régimen. Cuando el coprotagonista de la ficción –el joven, misterioso y atractivo Carlos, involucrado en las actividades clandestinas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (grupo organizado para derrocar a Pinochet)– hace su aparición en la existencia apática de la Loca y le pide el permiso para esconder cajas de libros censurados en su casa, el encuentro produce en la protagonista un estallido que despierta un creciente interés hacia la política, una curiosidad que se convertirá en colaboración semimilitante a medida que la historia avanza y que llevará a la paulatina destrucción de su "refugio mental" –es decir, su original desinterés hacía temas políticos– en el interior del espacio protegido de su apartamento[4].

A partir de este momento, el punto de vista de la protagonista se convierte en fundador de horizontes urbanos, configurando una imagen de Santiago de Chile que se corresponde con sus nuevas percepciones. En una primera fase, el despertar en ella de la conciencia política se limita a confabular contra la seducción de los encantos primaverales de la ciudad, que se desdibujan en la percepción de imágenes

---

escamoteo, una acobardada toma de posición a favor de la iniquidad. Si se empeñan en escribir libros comprometidos, forzando su naturaleza [...] es probable que produzcan obras mediocres" (Vargas Llosa, 2011: 35).

[3] El 11 de septiembre de 1973 el General Augusto Pinochet dirigió el Golpe de Estado destinado a deponer al presidente democráticamente elegido, el socialista Salvador Allende, quien murió durante el sangriento asedio del Palacio de la Moneda llevado a cabo por los golpistas .

[4] En relación con la toma de conciencia de la protagonista y su progresiva percepción de los acontecimientos sociohistóricos que está presenciando, cabría señalar cómo Stefano Tedeschi, en su artículo "Letteratura e colonialismo in America Latina", observa que la novela (en particular, la histórica) desarrolla entre finales del siglo XX y comienzos del XXI una suerte de reescritura de la historia "che vuole modificare radicalmente il punto di vista: i momenti cruciali della storia latinoamericana (la scoperta, la conquista, l'indipendenza, le rivoluzioni, fino a giungere agli anni delle dittature militari) vengono affidati alla narrazione dei soggetti subalterni, dei 'vinti', delle vittime, e grazie a un tale mutamento il genere del romanzo storico, in altre epoche utilizzato come strumento di legittimazione del potere, diviene invece trasgressione del discorso colonizzatore e della violenza di quello stesso potere" (Tedeschi, inéd.: 16-17).

ISSN: 1594-378X

de protesta y rebeldía que irrumpen en su mirada: "La primavera había llegado a Santiago como todos los años, pero ésta se venía con vibrantes colores chorreando los muros de grafitis violentos, consignas libertarias, movilizaciones sindicales y marchas estudiantiles dispersas a puro guanaco" (Lemebel, 2001: 19). En un segundo momento, la tradicional tensión entre lo próximo (su barrio humilde y marginal) y lo lejano (las zonas del centro, monumentalizadas y mitificadas por el afán autocelebratorio del poder estatal) se consolida en la traumática percepción de los efectos sobre el espacio urbano más céntrico de los enfrentamientos entre las fuerzas gubernamentales y los manifestantes: "Cada población despellejada por el polvo, cada rotonda humeando por restos de fogatas, pedazos de muebles y letreros en el suelo que las ruedas del auto iban esquivando, zigzagueando las brasas y palos y saldos chamuscados de la noche de protesta" (Lemebel, 2001: 24).

A partir de estas modificaciones en la percepción del observador central, se empieza a vislumbrar una doble tensión centrífuga: el centro urbano y las ilusiones fantasmagóricas impulsadas por el Régimen, cuyos lugares de referencia y ritos celebratorios funcionan como monumento del papel del Estado en su autopromoción, dejan de ser el espacio privilegiado de encuentros y placeres. Las plazas y calles del centro, donde se ubica la sede del poder y se institucionalizan los "puestos de mando", se ven progresivamente apropiadas por los conflictos y las tensiones de la urbe. El trazado de los grandes paseos y bulevares de Santiago que habían simbolizado, primero, el ingreso a la modernidad finisecular y, después, la expresión concreta del ejercicio del poder desde los centros políticos y pseudo-institucionales, se convierte en un camino salpicado de peligros. Si antes del Golpe de Estado "proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de las nuevas fantasmagorías urbanas" (Buck-Morss, 2001: 109), ahora las tensiones centrífugas empujan hacia un doble "afuera": en un extremo, hacia el barrio humilde donde reside la protagonista; en el otro extremo, hacia el mundo deslumbrante de los barrios acomodados, aislados del resto de la ciudad:

> Ya estaba llegando a esos prados de felpa verde, a esas calles amplias y limpias donde las mansiones y edificios en altura narraban otro país. Y era tan poca la gente que se veía en sus calles desiertas, apenas algunas empleadas paseando niños, algún jardinero recortando las enredaderas que colgaban de los balcones, más una que otra anciana de pelo azulado tomando el fresco en los regios jardines (Lemebel, 2001: 57).

Cuando la mirada de la protagonista se detiene en los espacios céntricos, el deslumbramiento de antaño por los llamativos escenarios urbanos deja lugar a la percepción de una ciudad sitiada, que está sucumbiendo bajo el peso de las líneas políticoeconómicas oficiales; así, en la descripción de la ciudad, Santiago de Chile es al mismo tiempo un "gran mercado" en que las dinámicas económico-financieras y

ISSN: 1594-378X

comerciales están destruyendo las realidades económicas más débiles: "El paisaje cambiaba llegando al centro, diversos negocios coloreaban la vereda con sus carteles comerciales ofreciendo mil chucherías de importación, un carnaval de monos de peluche y utensilios plásticos que había quebrado la precaria industria nacional" (Lemebel, 2001:56). Una ciudad expresión de un país donde las políticas económicas y de redistribución de la riqueza emprendidas por el régimen amplían las desigualdades existentes, y donde las tiendas del centro lucen productos importados inaccesibles al ciudadano medio:

> Mucha oferta, mucho de todo, hipnosis colectiva de un mercado expuesto para su contemplación, porque muy poca gente compraba, eran contados los que salían de las tiendas cargando un paquete doblemente pesado por la angustia del crédito a plazo. El resto miraba, vitrineaba con las manos en los bolsillos tocándose las monedas para la micro. (Lemebel, 2001: 56)

Las áreas urbanas más céntricas, donde las relaciones de poder y presiones sociales se ejercen con más intensidad, y donde –por lo general– domina lo que Simmel define como acrecentamiento de la vida nerviosa, es un territorio conflictivo, transformado en una cosmópolis desierta: "La ciudad era otra cuando atravesó la galería comercial desierta y alcanzó la calle del centro, que, a esa hora, siempre era un borboteo de oficinistas y bocinas y secretarias que corrían a tomar el Metro" (Lemebel, 2001: 156). La atmósfera cargada de tensiones de la gran urbe babélica proyecta, ahora, la imagen de una tierra baldía. La representación de Santiago que Lemebel ofrece al lector anuncia el panorama torvo de una capital continuamente bajo asedio, un territorio salpicado de manifestaciones en contra del régimen y enfrentamientos con las milicias gubernamentales. El centro neurálgico de la ciudad estalla en la proyección violenta y reivindicativa de la antiutopía dictatorial y de sus consecuencias tangibles:

> La Plaza de Armas, en la esquina, se veía casi desierta, herida por el fogonazo lacre de las patrullas que corrían aullando. Los paraderos de micros hervían de peatones colgando en racimos de brazos y manos agarrados de la escasa locomoción colectiva que aceleraba huyendo por las calles vacías. (Lemebel, 2001: 156-157)

Es cabal observar cómo detrás de esta representación urbana se va delineando una modalidad perceptiva basada en el movimiento: la observación de los espacios "ajenos" por parte de la protagonista ocurre con frecuencia a partir de una posición inestable, de movimiento, ejemplificada por una larga secuencia que relata un viaje en bus, cruzando la ciudad entera. Se plantea, así, una metaforización del desplazamiento como experiencia de percepción aséptica en tanto que filtrada por el

ISSN: 1594-378X

cristal de la ventanilla; una experiencia exenta de contacto que remite a las reflexiones de Michel de Certeau sobre la actividad perceptiva mediatizada por pantallas transparentes: "il treno generalizza la *Melancholia* di Dürer, esperienza speculativa del mondo: essere al di fuori di queste cose che restano là, distaccate, assolute. E svaniscono senza contatto con noi; esserne privati, fra la sorpresa della loro effimera e tranquilla estraneità"[5] (de Certeau, 2010: 170). La yuxtaposición de imágenes percibidas desde el interior conduce a que las fronteras se conviertan en conceptos abstractos que pierden su tangibilidad, quedando sólo la dimensión auditiva:

> Lo sferragliare delle ruote e il tremolio dei finestrini producono un attrito fra spazi nei punti evanescenti della loro frontiera. […] Illegibili, le frontiere non possono che udirsi, finalmente confuse, tanto continua è la lacerazione che annienta i punti in cui passa[6]. (De Certeau, 2010: 171)

El territorio urbano, así, es medido, dividido y delimitado por los desplazamientos de la protagonista: desde la ventanilla la experiencia del espacio percibido se confunde con las representaciones concretas de las distintas zonas de la ciudad, en un continuo franquear de límites y confines que confirman, al final, la existencia de un movimiento centrífugo del centro hacia territorios fronterizos:

> La ciudad, zumbando en la película de la ventanilla, le pareció más cálida al descender del Barrio Alto como en un tobogán de acarreo humano por el laberinto de avenidas. De nuevo a la Alameda con sus edificios grises ahumados de smog, de nuevo el centro y su hormigueo acelerado de gente, y otra vez Mapocho en su humareda de pescado frito y vendedores de fruta en mangas de camisa. (Lemebel, 2001: 63)

En la megalópolis de crecimiento acelerado, el barrio cerca del Cementerio Central donde viven las tres únicas amigas del protagonista (ellas también transexuales), es un área que recoge la propia marginalidad que genera la sociedad; en el límite entre la jungla de asfalto de las urbanizaciones modernas y las barriadas donde confluye el éxodo rural, el barrio es un lugar en que –pese a no conocer la miseria de las viviendas precarias– todavía persiste el mundo cerrado de los conventillos: "Arrendaban un caserón por Recoleta, cerca del Cementerio General, en

[5] "El tren generaliza la *Melancholia* di Dürer, [se convierte] en experiencia especulativa del mundo; permanecer fuera de esas cosas que aguardan allá, separadas, absolutas. Y que se desvanecen sin entrar en contacto con nosotros; quedar sin ellas, con la sorpresa de su efímera y tranquila extrañeza" [la traducción es mía].

[6] "El ruido metálico de las ruedas y el temblor de las ventanillas producen un roce entre espacios en los puntos evanescentes de sus fronteras [...]. Imposibles de leer, las fronteras no pueden sino escucharse, por fin confundidas, tan continua es la laceración que aniquila los puntos por los que pasa" [la traducción es mía].

ISSN: 1594-378X

ese barrio polvoriento lleno de conventillos, pasajes y esquinas con botillerías donde hacían nata los hombres, los jóvenes pobladores que pasaban todo el día borrachos avinagrándose al sol" (Lemebel, 2001: 71)[7].

2. LA BÚSQUEDA DE SALVACIÓN ENTRE ACTORES GROTESCOS

La relevancia de la crítica del escritor chileno al orden impuesto con la fuerza permite centrar la atención no sólo en los espacios físicos que funcionan de escenario para la representación, sino también en sus distintos pobladores. La presencia evidente de una crítica política en la novela permite establecer un paralelismo con personajes de obras ficcionales producidas en otros contextos nacionales sometidos a algún tipo de régimen dictatorial, prescindiendo de la construcción ideológica subyacente; el lúcido análisis crítico de Lemebel ofrece la posibilidad –a nuestro juicio– de establecer una doble relación entre *Tengo miedo torero* y la obra más reconocida de Mijail Bulgakov, *El Maestro y Margarita*, publicada en 1966, pero pensada y redactada entre 1929 y 1940, año de la muerte del autor ruso. La primera y más obvia de las dos vinculaciones entre las dos novelas se basa en el valor de *El Maestro y Margarita* como texto símbolo de la oposición a una determinada impostación político-social del Estado: sostiene Salvatore Guglielmino la existencia de un "rapporto polemico, di opposizione, fra il romanzo e il regime sovietico (come organizzazione e come cultura ufficiale)"[8] (Guglielmino, 1995: 445).

¿Quiénes son y dónde actúan los personajes que pueblan los edificios del poder en el Moscú descrito por Bulgakov? El "centro" dibujado por el escritor ruso coincide con los monumentales edificios –sedes del mastodóntico aparato burocrático soviético, donde se entrelazan las relaciones de poder– y con los centros decisionales, fortalezas terminantemente cerradas y ocupadas por altos funcionarios burocratizados habituados a tomar decisiones arbitrarias que anulan la idea misma de democracia. En estos espacios que prefiguran una estructura estatal basada en la existencia de prácticas tan injustas como exaltadoras de la arbitrariedad, se hace patente "la rappresentazione di un congruo numero di gerarchi, alti burocrati, intellettuali, dei quali vengono messi in luce il servilismo, la meschinitá, l`arrivismo"[9] (Guglielmino, 1995: 445).

---

[7] José Luis Romero coloca el comienzo masivo de la explosión demográfica de las grandes urbes latinoamericanas a partir de la crisis de 1930, haciéndola coincidir no sólo con los procesos migratorios desde Europa, sino también con los movimientos desde las regiones rurales: "inmediatamente comenzó a producirse un intenso éxodo rural que trasladaba hacia las ciudades los mayores volúmenes de población, de modo que la explosión sociodemográfica se trasmutó en una explosión urbana" (Romero, 2001: 322).

[8] Recuerda Guglielmino la "relación polémica, de oposición, entre la novela y el régimen soviético (como organización y como cultura oficial)" [la traducción es mía].

[9] Se hace patente "la representación de un congruente número de jerarcas, burócratas de altos cargos, intelectuales, de los que se pone en evidencia el servilismo, la mezquindad y el arribismo" [la traducción es mía].

ISSN: 1594-378X

En el caso de Lemebel, forjar literariamente el tópico del dictador hispanoamericano, despótico, cruel y sin escrúpulos morales y éticos[10], es una apropiación artística que se conjuga en la novela con una serie de descripciones de Pinochet y su esposa que trascienden el imaginario común para representar la cobardía rencorosa, el resentimiento atávico, el vacío existencial y la superficialidad de los temas que ocupan la gran parte de la vida diaria del general y su mujer[11]. El propio General Pinochet no hace sino apariciones insulsas en la trama: son poco frecuentes los momentos en que el autor traduce las escuálidas pinceladas que retratan la existencia del general en una visión "desde dentro" de las obsesiones de un dictador latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Cuando a la visión patética se sobrepone la representación agria de las crueldades del déspota, emerge el dominio de la fuerza sobre sus súbditos y la presión de las reiteradas amenazas de represiones violentas: "Pondría mando dura, y si era necesario, decretaría toque de queda y las tropas del Ejército se harían cargo de la situación. No vacilaría en dar la orden de fusilar a cualquier comunista que intentara desafiarlo" (Lemebel, 2001: 149). La barbarie del pensamiento del General se proyecta en la percepción (y representación) del espacio urbano, caracterizado por un miedo palpable que convierte la ciudad en un teatro silencioso y monocromático donde el gris es el color dominante:

> Una bocanada de silencio interrumpió la conversación, la ciudad corría en la ventana como una serpentina de murallas descoloridas por la lluvia, la ciudad fuera del auto era una cobra grisácea ondulando en rostros también descoloridos por el susto cotidiano de la dictadura. (Lemebel, 2001: 129)[12]

---

[10] En el año 1967, en el texto "*El Señor Presidente* como mito", Miguel Ángel Asturias subrayaba el halo de ser terrible y al mismo tiempo todopoderoso que guarda la figura del dictador o presidente (autonombrado) en las naciones hispanoamericanas: "En el fondo de todo existe, vive, en la forma de un presidente de la República latinoamericana, una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre [...] superior, el que llena las funciones del jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisibles como Dios" (Asturias, 2009: 424).

[11] La esposa del dictador, en particular, viene descrita como una mujer sumamente superficial, caracterizada por un incesante e insulso parloteo acerca de las últimas tendencias de la moda o la presunta sabiduría política de su estilista personal. Acerca del matiz burlescamente irónico que se evidencia en la construcción casi patética de la figura de Pinochet, Julia Livshin afirma que "tal vez representar a un dictador brutal como un tonto aterrorizado por su esposa es un gesto político, encogiendo al tirano al tamaño de tira cómica y restándole poder en la memoria colectiva" (Livshin, 2004: 2).

[12] A la descripción de los efectos sobre el espacio urbano de la represión y de las presiones impuestas por el sistema dictatorial, Lemebel añade frecuentes referencias a la pobreza creciente de los arrabales santiaguinos, en oposición a los relucientes efectos de la naturaleza sobre el panorama citadino: "La ciudad, a sus pies, aclaraba relumbrona en los pespuntes del tímido sol. Esa malla de oro se iba esparciendo por el oleaje de techumbres cariadas de miseria, la lluvia del reciente invierno había lavado las superficies de zinc, donde refulgía ese oreado calor" (Lemebel, 2001: 176).

ISSN: 1594-378X

El segundo elemento común a las dos novelas es posible rastrearlo en la interacción entre los personajes de la ficción y los espacios físicos que sirven de escenario a sendas tramas. Aclarado el rol antagónico que en *Tengo miedo torero* ejercen todos los "espacios al margen", en relación con el escenario céntrico de Santiago (la Plaza de Armas y las áreas del poder), cabe observar cómo en *El Maestro y Margarita* la representación que ofrece Bulgakov del manicomio refleja una suerte de espacio ubicado "más allá de la frontera", un ambiente cerrado que sin embargo consigue "superar" los límites impuestos por el poder estatal; se trata de un mundo sí clausurado (que se configura como una institución orgánica al regimen estalinista, no siendo otra cosa que una cárcel camuflada para disidentes y opositores), pero también de un espacio extra-muros. En las páginas de Bulgakov, frente al desorden y a las presiones que se ejercen sobre todo espacio social oficialmente configurado, el manicomio representa el único lugar donde se refugia quien –al plantearse cuestiones religiosos, sociales y morales– enloquece y se convierte en un enfermo mental, oponiéndose de esta forma a los lugares comunes del orden social existente, que –al contrario– alberga deshonestidad, injusticia y opresión. El mismo Maestro acabará en el manicomio, en este espacio cerrado percibido y presentado por Bulgakov como el único lugar donde paradójicamente es posible salvarse.

De la misma manera, el horizonte de salvación para los personajes de Lemebel está vinculado a una dimensión "afuera", que en este caso es extra-urbana: en la última parte de *Tengo miedo torero* el paisaje que se estructura como conjunto físico estable y seguro es el de la ciudades costeñas de Viña del Mar y, especialmente, Valparaíso. En esta última, de nuevo, la voluntad autocelebratoria del dictador se expresa –como en Santiago– en el contraste entre la pobreza de los arrabales y la monumentalización de los edificios que imponen la preservación de la memoria del régimen: "A lo lejos, en la concavidad del callamperío porteño, las altas torres del Congreso se erguían flamantes en su moderna arquitectura. Esta construcción faraónica era su gran orgullo, lo mismo que la Carretera Austral. La posteridad lo recordaría como a Ramsés II, por esas ciclópicas obras" (Lemebel, 2001: 184). En ambos casos, irrumpe en la ficción un mensaje de rechazo de cualquier manifestación de poder absoluto y antidemocrático, como observa Guglielmino cuando afirma que la elección de Bulgakov de destinar a su personaje al único contexto donde la moralidad sobrevive responde a la exigencia de consolidar "un motivo di fondo che ricorre nelle sue opere, la lotta per la libertá della produzione artistica contro il potere assolutistico con i suoi dogmi"[13] (Guglielmino, 1995: 446).

La similitud entre los caracteres grotescos pertenecientes a los personajes de Bulgakov y la representación del dictador Pinochet y su esposa lleva a la siguiente observación: si la denuncia que Bulgakov lleva a cabo contra un sistema político autoritario e injusto se basa en la creación ficcional de una trilogía del mal compuesta

[13] La exigencia de consolidar "un motivo de fondo que aparece de forma recurrente en sus obras, la lucha por la libertad de la producción artística contra todo poder absolutista y sus dogmas" [La traducción es mía].

ISSN: 1594-378X

por tres figuras epifánicas (el profesor Woland, el cínico Korovev y el gato parlante Behemoth, bufón y símbolo del satanismo), la reflexión de Lemebel se articula principalmente alrededor de dos ejes: la ya examinada y resentida mala conciencia del dictador y sus grotescas limitaciones, por una parte, y los efectos sobre el ser humano (en nuestro caso, los dos protagonistas) del desmoronamiento del sistema democrático y sus certezas: los dos personajes principales de *Tengo miedo torero*, frente a la volatilización de las garantías un tiempo proporcionadas por un sistema democráticamente elegido, y pese a la activa militancia revolucionaria del joven Carlos, convergen hacia una suerte de alejamiento del centro del que brota la injusticia, y se alejan de la ciudad (sede del gobierno autoritario) expuesta a la violencia de las reiterada represiones policiales: "En las avenidas no flotaban ni las ánimas, a los lejos un traquetear de balas le apuró el paso" (Lemebel, 2001: 160).

En esa actitud de alejamiento se podrían evidenciar matices que ofrecen la posibilidad de un paralelismo puntual con la visión histórico-literaria que Ernst Fischer propone de la obra de Robert Musil: el crítico alemán observa cómo en los sistemas agonizantes (y nada mejor que el paradigmático declive del Imperio Austro-húngaro para representar la agonía de un mundo sociopolítico) tiende a surgir

> un individualismo extremo y escéptico; en este Estado que todos los días se maravilla de existir todavía, que desconfía de su propia realidad y que –fantasma de sí mismo– pertenece más bien al reino de lo irreal, en un Estado cuyos débiles cimientos no permiten la elaboración de sólidos principios [...]. A falta de un mecanismo de conexión social, de un punto central que pudiera dar cohesión a las fuerzas centrífugas, el individuo se refugia en sí mismo. (Fischer, 1977: 52)

No obstante, la etapa de la ficción que transcurre en la costa puede adquirir –nos parece– una significación menos vinculada con la percepción del desmoronamiento de valores arraigados para dirigirse, más bien, hacia una suerte de escapismo vinculado con las imágenes de un territorio connotado por posibles utopías residuales. Así, el mundo costeño –donde ocurre finalmente un acercamiento físico entre los dos protagonistas[14]– puede leerse como una suerte de "jardín de al lado", referencia casi obligada a las cualidades simbólicas que Donoso atribuye al ordenado e idílico césped del duque de Andía en la homónima novela: la playa de las escenas conclusivas de *Tengo miedo torero* se convertiría, así, en una versión lemebeliana del "jardín del Edén o de las Delicias, refugio místico y amoroso,

[14] Lemebel subraya el valor del microcosmos a orillas del mar como lugar donde se proyecta la exigencia de la catarsis liberadora de ambos protagonistas: "Y de pronto echó a correr como una chicuela al encuentro del encaje blanco que alisaba la playa. En la agitada carrera se quitó los zapatos y soltó los pinches imaginarios que sujetaban su ilusoria cabellera. Quería que ese paisaje la envolviera, la abrazara, la colmara, refrescándole el ardor quemante de su alma en prisa. Y Carlos fue tras ella, imitándola, sumándose irresponsable a ese efluvio amoroso" (Lemebel, 2001: 186).

ISSN: 1594-378X

naturaleza restaurada [...] que introduce la neutralización de cualquier posible ensalzamiento personal del espacio evocado, lo que podría ser un paraíso propio, el espacio feliz por excelencia" (Aínsa, 2006: 175).

Bibliografía

AÍNSA, Fernando (2002) "¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana", en J. de Navascués (coord.) *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana,* Madrid, Iberoamericana.

---- (2006) *Del topos al logos. Propuestas de geopoética,* Madrid, Iberoamericana.

ASTURIAS, Miguel Ángel (2009) *El Señor Presidente*, Madrid, Cátedra.

BUCK-MORRS, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes,* Madrid, A. Machado Libros S.A.

DE CERTEAU, Michel (2010) *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.

FISCHER, Ernst (1977) *Literatura y crisis de la civilización europea*, Barcelona, Icaria.

LEMEBEL, Pedro (2001) *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama.

LIVSHIN, Julia (2004) "Loca y País", Escritores de la Guerra, Foro Nórdico, San Francisco Chronicle, Domingo 15 de febrero de 2004, http://www.letras.s5.com/pl010205.htm [consultado el 5 de diciembre de 2011].

ROMERO, José Luis (2001) *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas,* Buenos Aires, Siglo XXI.

SIMMEL, Georg (2007) *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona, Gedisa.

TEDESCHI, Stefano (inéd.) "Letteratura e colonialismo in America Latina", artículo inédito.

VARGAS LLOSA, Mario (2011) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Madrid, Punto de lectura.

Era más de media noche: soglie di tempo e momenti di trasformazione estetica. Variazioni di stile in José de Espronceda

Giuseppe Leone
Università di Palermo

RESUMEN. Es bien sabido que *El estudiante de Salamanca* se debe considerar como obra cabalmente romántica. Este estudio analiza los aspectos del poema en los que con mayor evidencia se manifiesta la adhesión a los protocolos estilísticos de la nueva escuela, de la rotura del código aristotélico al uso de estatutos compositivos típicos de la narración fantástica. La "media noche" con la que se abre el texto se revela así un simbólico 'momento umbral', un cronotopo literario: un instante y un lugar narrativo en el que la poética espronceda, abandonando el registro neoclásico de la primera formación, expresa su definitiva recepción de las instancias de la producción romántica. Esta contribución, por otra parte, identifica las influencias que sobre el texto ejercieron reflexiones estéticas que, en los años de su redacción, gozaron de amplia difusión en Europa, de las teorías de Edmund Burke sobre lo sublime, a la sensibilidad ossianica típica de los escritos de Macpherson, pasando por los condicionamientos derivados de la escritura byroniana.

* * *

RIASSUNTO. È noto come *El estudiante de Salamanca* debba considerarsi un'opera compiutamente romantica. Questo saggio analizza gli aspetti del poema in cui è maggiormente evidente l'adesione ai protocolli stilistici della nuova scuola: dalla rottura del codice aristotelico all'impiego degli statuti compositivi tipici della narrazione fantastica. La *media noche,* con cui si apre il testo, diviene così un simbolico 'tempo di soglia', un cronotopo letterario: un momento e un luogo narrativo in cui la poetica espronceda, abbandonando il registro neoclassico della prima formazione, esprime il definitivo accoglimento delle istanze della produzione romantica. Il contributo individuerà inoltre le influenze esercitate sul testo dalle riflessioni estetiche che, durante gli anni della stesura, godettero di larga diffusione europea: dalle teorie sul Sublime di Edmund Burke, alla sensibilità ossianica, tipica degli scritti di Macpherson, ai condizionamenti derivati dalla scrittura byroniana.

Recibido el 29/05/2012; publicado el 30/09/2012

1. LA SOGLIA DI TEMPO

Era más de media noche. Così si apre *El estudiante de Salamanca* di Espronceda. E la mezzanotte si iscrive, nel registro del tempo, come momento di passaggio, come elemento di separazione tra ciò che è stato e ciò che è da venire, come un istante che attende la vita nel suo prossimo farsi. Per via cronologica, allora, la *media noche* espronceda è il momento di discrimine tra il certo storico del giorno trascorso (fissato nell'esperienza) e il futuro sconosciuto, che verrà. Per via letteraria, invece, è il punto di volta tra il *prima* neoclassico (delineato e sperimentato) e il *dopo* romantico (ineffabile, arcano, appartenente al *non ancora* letterario). Ed è proprio l'attributo del tempo definito da *más* a informare del passaggio, a istruire il lettore, a dar conto del nuovo giorno culturale. La mezzanotte è scoccata: il *più* disegna una coordinata temporale in grado di promettere una nuova estetica. Il *cuento fantástico* di Espronceda è pronto ad aprirsi, disponendosi come frattura simbolica tra l'avvenuto neoclassico e l'imminente romantico.

I rintocchi espronceda annunciano dunque un *tempo opportuno*, un tempo debito, il tempo propizio affinché qualcosa di sommamente rilevante si compia; quel tempo che i Greci riconoscevano come *Kairós*, operando la distinzione con *Chronos* che invece individuava il tempo nel suo inseguirsi incessante e identico[1]. Così, se il *Chronos* rimanda al tempo progressivo e cumulatore, dal valore meramente quantitativo, il *Kairós* si appropria di una forza qualitativa, diviene un istante in cui il tempo non scorre ma indica, l'attimo in cui ogni corsa di lancette si interrompe, dando modo all'azione opportuna di realizzarsi.

Il *Kairós* espronceda è pertanto un tempo di soglia, e di oltrepassamento della soglia: la mezzanotte, il confine del giorno. E il confine per sua propria natura intreccia un sistema di coappartenenze, è frattura e cerniera. È frattura nel momento in cui assolve il compito di esclusione dell'eccedente ed è, simultaneamente, cerniera nel momento in cui si costituisce come dispositivo di collegamento, come ingresso verso ciò che è escluso. Ogni confine insomma promette: promette un oltre che è necessariamente difforme; assicura un 'di là' differente da quanto esso stesso delimita. Il confine così non evidenzia soltanto quanto contiene ma anche, e soprattutto, quanto estromette, quanto si intravede al di là di esso.

La *media noche* espronceda, il primo verso del poema, si fa allora varco stilistico, punto di volta, definendo un cronotopo letterario: un momento e un luogo narrativo in cui la poetica espronceda si apre ad un'estetica nuova, come per un ingresso simbolico in una pagina nella quale una nuova grammatica possa dispiegarsi.

---

[1] È noto come gli antichi avessero pensato a tre differenti misure per riferirsi al tempo: con *Aion* indicavano il corso del tempo nella sua dimensione eterna. Con *Chronos* indicavano il tempo che scorre, nelle declinazioni di presente, passato e futuro, e con *Kairós* il tempo propizio, debito.

ISSN: 1594-378X

2. ENTRANDO NELL'OPERA. IL FRAGORE ROMANTICO

L'incipit de *El estudiante de Salamanaca* promette dunque una nuova narrazione. E così accade. Nel lasso magico e arcano del primo verso, ogni materialità si sospende, l'attimo si fissa in una posa statica e ogni dimensione del vero si annulla, indietreggia, per lasciare spazio al regno segreto del sovrannaturale, al respiro dell'immaginazione, che ora diviene luogo letterario sul quale erigere la nuova costruzione romantica. E, a differenza della pittura, cui è affidata esclusivamente la descrizione del tempo immobile[2], la narrazione ha modo di raccontare il susseguirsi dinamico degli eventi, descrive lo sviluppo diacronico, l'evolversi dell'azione e, per quanto qui interessa, il lento ed inarrestabile compiersi della metamorfosi stilistica. Allora quel battere di ore, arrestando ogni verisimiglianza, si incide sul foglio espronceciano al pari d'un abbrivio solenne che segni l'inizio e lo svolgersi della nuova estetica:

> *Era más de media noche,*
> antiguas historias cuentan,
> cuando en sueño y en silencio
> lóbrego envuelta la tierra,
> los vivos muertos parecen,
> los muertos la tumba dejan.
> Era la hora en que acaso
> temerosas voces suenan
> informes, en que se escuchan
> tácitas pisadas huecas,
> y pavorosas fantasmas
> entre las densas tinieblas
> vagan [...] (Espronceda, 1995: 59, vv. 1-13)

Lo snodo temporale della mezzanotte, il *Kairós* espronceciano, sembra aprire ad un ambiente onirico, intimamente romantico, in cui ogni aspetto del reale «è meravigliosamente trasfigurato senza per questo cessare d'essere assolutamente credibile» (Davico Bonino, in Coleridge, 2010: 8). Da quel confine di tempo, da quello scoccare di lancette, la narrazione si distende ad accogliere una realtà misteriosa e suggestiva, che si riconosce come fatta di concili stregoneschi, di tinte fosche e di convegni destinati alla celebrazione di una prassi magica; allo svolgersi, in definitiva, caotico ed esoterico del sabba:

> (Era la hora)
> En que tal vez la campana

[2] Il riferimento è alle considerazioni di Lessing (2003[3]: 61 e segg.)

ISSN: 1594-378X

de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema,
que los sábados convoca
a las brujas a su fiesta.
(Espronceda, 1995: 59, vv. 15-20)

Ma quella espronceda è, al contempo, una realtà fatta di azioni, di uomini, di scontri: così, in una mistura poematica, al racconto della verità alterata, allo scenario trascendente e fantasmagorico, si mischiano il rumore reale dei duelli e i gridi acuti della morte. E allora la zona di misteriosa indeterminatezza introdotta dai primi versi si confronta con la componente terrena e ordinaria; insomma, col procedere della composizione, il reale e l'immaginario si annodano in una soluzione unica, in ossequio ai precetti della nuova estetica romantica. Così, sin da subito, all'ambiente oscuro e indistinto che fa da sfondo al testo si affianca la robusta concretezza dell'entità maschile su cui poggia l'impalcatura dell'opera. In tanto ambiente arcano, in tanto spazio intimo e misterioso, si iniziano le vicende di don Félix de Montemar, il ribelle che si commisura con la contesa titanica, l'uomo che elegge, nello scontro per il predominio su ogni ambito dell'esistente, l'avversario più elevato, il potere supremo: Dio.

Chiaramente disegnato sulla falsariga del dongiovanni cinico e fascinoso, don Félix incarna uno dei personaggi meglio modellati dell'intero romanticismo europeo. Inizialmente riconoscibile nei panni del seduttore spietato e impavido, in grado di attrarre la bellissima e disarmata Elvira, Montemar − «*Segundo don Juan Tenorio, / alma fiera e insolente*» − compie, nella quarta e ultima parte del poema, la sua metamorfosi simbolica: si fa prototipo dell'antieroe assoluto. Dopo aver ucciso don Diego Pastrana, fratello di Elvira, venuto a vendicare la morte della sorella[3], don Félix inizia un ultimo corteggiamento: insegue, per le vie buie di Salamanca, una misteriosa donna velata. La figura si fa sfuggente e, nel poema, la condizione del sovrannaturale si fa sempre più marcata; don Félix ha una prima sensazione di disfacimento panico: la città sembra sparire e dinanzi ai suoi occhi compaiono serpenti di luce e ombre illusorie. Adesso il fantastico presiede alla narrazione: don Félix vede scorrere dinnanzi a sé le immagini del suo funerale, saltano le coordinate del tempo, sbiadisce ogni dettaglio del reale, il travaso verso l'innaturale si completa, e lui fa ingresso nella *magione aborrita* dove infine avrà luogo la sfida a Dio (Espronceda, 2005: 28 e segg.).

Ed è proprio in tale coordinata fantastica, e al contempo titanica, che il testo esprime la sua natura precipuamente innovativa. Ogni cosa nel poema pare ora ricondursi ad un irresistibile anelito di infinito, alla costante ricerca di una forza vitale in grado di giustificare una potenza di cui Espronceda sembra voler fornire compiuta rappresentazione. Ma soprattutto, movendosi nel solco della nuova scuola,

[3] Elvira, vinta dai patimenti per l'amore non corrisposto, muore di dolore.

ISSN: 1594-378X

il poeta affida adesso all'immaginazione gran parte della composizione del suo *Estudiante*[4], incasellando così il testo tra i capolavori più compiutamente romantici della letteratura spagnola.

Come è noto, infatti, la dottrina romantica opera come divaricatore tra il principio di imitazione, fino ad allora dominante, e il nuovo principio di creatività che esalta l'attitudine autonomamente conoscitiva dell'immaginazione. I teorici del primo romanticismo producono insomma una rottura dei protocolli canonici del sapere: la verità adesso non è attingibile unicamente col tramite della ragione. Anzi, soltanto una familiarità con la potenza creatrice del genio artistico può indicare la via di accesso al conoscere sommo, quello intriso di eternità, di bellezza e d'ultraterreno.

Pienamente al corrente di tanta variazione, Espronceda si misura dunque con i registri artistici della novella officina retorica, tentando di ricomporre le tensioni che oppongono finito e infinito, cercando di esperire il reale in modo nuovo, di investigare la relazione sfuggente tra l'Uomo e il Tutto, consapevole del fatto che le qualità del cosmo, le bellezze della natura sono di esclusiva pertinenza poetica, o meglio di esclusivo dominio romantico: «I misteri più segreti di tutte le arti e le scienze appartengono alla poesia. Da essa tutto è uscito, ad essa tutto deve rifluire» scriveva Friedrich Schlegel (Davico Bonino, 1991: XIII). L'essenza del mondo, insomma, almeno secondo la nuova corrente di pensiero, non può che essere intercettata per via poetica, per via d'immaginazione.

È dunque appena il caso di evidenziare come l'ultima produzione espronceda quella, per intenderci, a cui è possibile ascrivere *Lo studente di Salamanca*, si sia nutrita e confrontata, durante gli anni dell'esilio, con le intuizioni estetiche del romanticismo europeo. Ne derivò una scrittura pienamente informata di spinte individualistiche e fantastiche: una versificazione che, allontanandosi dalla ripresa mimetica del reale, richieda al lettore quella *sospensione volontaria dell'incredulità* in cui Coleridge faceva consistere la fede poetica (Coleridge, 2010: 15).

3. LA STRUTTURA DELL'OPERA: LA ROTTURA DELL'ORDINE ARISTOTELICO

Inteso, poi, che risulta sempre poco vantaggioso, se non addirittura artificioso, produrre una netta separazione tra un movimento estetico e quello immediatamente successivo, e che qualsiasi periodizzazione intransigente finisce col trasformarsi in una categorizzazione vuota di significato o di cogenza scientifica, è tuttavia possibile tracciare della curve di transizione che segnalino la mutazione del gusto. Così addentrandoci ancora nella versificazione espronceda, per aderire agli uffici di questo intervento, è possibile riconoscere gli elementi del passaggio dagli iniziali precetti neoclassici ai definitivi protocolli romantici. Una valutazione di ampio respiro che esamini l'intera produzione del poeta permette di individuare i termini

[4] In particolare, la componente fantastica trova compiuta espressione nella quarta parte del poema.

ISSN: 1594-378X

della conversione estetica. È noto, infatti, come la prima formazione di Espronceda sia stata disciplinata dallo studio di autori classici, greci e latini, che esercitarono su di lui una profonda, manifesta influenza. Per portare un primo esempio, nel sonetto giovanile, «Fresca pura, lozana y olorosa» viene riproposto il *topos* classico del *carpe diem* di derivazione oraziana; mentre in *Vida de campo*, altro testo di formazione, sono evidenti le tracce degli insegnamenti di Lista o i rimandi agli autori classici delle letture della giovinezza: in particolare, proprio in questo caso, viene ripreso il tema, anche questo oraziano, del *Beatus ille*. Allo stesso modo, poi, nel componimento *A la noche* si incontra, nitido, il lavoro della lima neoclassica[5], così come influenze di Virgilio[6] o di Tasso si incontrano nel poema epico *El Pelayo*, iniziato nel 1825, durante la reclusione nel convento di San Francesco a Guadalajara[7], e poi rimasto incompiuto.

Il successivo periodo di permanenza all'estero[8], in particolare i soggiorni a Londra (1827) e in Francia (1829), consentono però a Espronceda di entrare in contatto con la sensibilità poetica del romanticismo europeo. L'influsso di Macpherson[9] e di Byron sarà presente già nel poema *Óscar y Malvina* del 1831[10]. Poi, nel 1835, quando è già maturo il ripensamento estetico, compare su *El Artista*, prestigiosa rivista romantica, *El pastor Clasiquino*: feroce satira contro i nostalgici della poesia pastorale che contrastavano i nuovi contenuti romantici[11]. Bene: la *mezzanotte* espronceda iana si colloca giusto nell'anno di composizione della satira cui si è appena fatto riferimento[12]. Ed ecco allora che i versi bilanciati, la pacatezza delle emozioni, prive di eccessi, la tecnica nostalgicamente neoclassica del primo Espronceda, cedono

---

[5] Marrast riconosce nel testo espronceda iano anche influenze di Tasso e Ariosto (Marrast, 1970).

[6] In particolare sugli influssi di Virgilio (e di Omero) sul *Pelayo* si legga: Guillermo Alonso Moreno 2001: 195-210.

[7] Espronceda viene condannato, giovanissimo, per aver fondato, con Ventura de la Vega, con Patrizio de la Escosura e con altri giovani liberali, la società politica e segreta dei *Numantinos,* che si prefissava il proposito di contrastare l'assolutismo fernandino e di vendicare la morte del generale Riego.

[8] Nel 1827 Espronceda parte per Lisbona, «spinto dall'istinto di veder il mondo», cfr.: *Da Gibraltar a Lisboa: viaje histórico*, articolo autobiografico di Espronceda pubblicato nel 1841 su «El Pensamiento». Nello stesso anno, a seguito di un provvedimento di espulsione, è però costretto a lasciare Lisbona e a rifugiarsi a Londra.

[9] Grande risonanza ebbero, in quegli anni, *I canti di Ossian*, raccolta di canti epici gaelici tradotti e rielaborati dallo scrittore scozzese James Macpherson. *I canti* comparvero per la prima volta nel 1760, in forma anonima; lo stesso Macpherson, infatti, aveva attribuito i testi ad un leggendario bardo di nome Ossian.

[10] Non a caso, il poema reca come sottotitolo: *Imitación del estilo de Ossián*. Ancora: secondo Casalduero, la lettura dei testi di Ossian è fondamentale per la conversione estetica di Espronceda che così abbandona le strutture e i temi neoclassici per muoversi finalmente in ambiente romantico (Casalduero, 1967[2]).

[11] È del 1835 anche la *Canción del pirata*, celebre manifesto lirico del romanticismo spagnolo, mentre compare nel 1836, su *El Español*, l'articolo «Libertad, igualdad, fraternidad» in cui Espronceda manifesta chiaramente il suo attacco contro la tirannia e l'oppressione.

[12] È appena il caso di ricordare che *El estudiante de Salamanca* viene composto negli anni che vanno dal 1835 al 1839; il poema poi viene pubblicato per la prima volta nella sua versione integrale soltanto nel 1840, all'interno del volume *Poesías*.

ISSN: 1594-378X

il passo, ne *El estudiante de Salamanca,* a procedure stiliste nuove, ad aggettivi che romanticamente esprimono smania o stupore, violenza o orrore: «*fatídico, espantoso, lúgubre, oscuro*», o ad attributi portavoce di indeterminatezza: «*lábile, flotante, incierto*» o di ribellione «*fiero, impío, insolente, irreligioso*» o, infine, a processi accumulativi che definiscono l'atmosfera irrequieta e cupa propria del nuovo movimento: «*grandiosa, satánica figura*», «*tremendo, tartáreo ruido*», «*veloz, vertiginoso movimiento*».

Anche da un punto di vista puramente compositivo, dell'intelaiatura dell'intreccio, si avverte la *torsione* romantica: l'ordine previsto dal sistema classico della composizione viene eluso. La disposizione degli avvenimenti proposta da Espronceda nell'*Estudiante* si avvale già in apertura di un espediente analettico: *Era más de media noche*. Il primo verso determina un recupero della memoria, un dipanarsi del racconto retrospettivo. Il tempo si ingarbuglia, gli avvenimenti vengono raccontati secondo una temporalità che non rimanda più al progredire ordinario dei giorni battuti dal calendario. L'ordine della *fabula* (Marchese, 1990: 9; 129 e segg.) viene alterato introducendo i ricordi di un avvenuto prima. La narrazione prosegue poi con la presentazione dei due protagonisti e, infine, come per un montaggio poetico, nella seconda parte, il testo si inabissa nel *flash back* che presenta Elvira abbandonata e in preda al suo delirio d'amore. Soltanto nella quarta parte gli assi temporali della narrazione si riallineano, il racconto si annoda nuovamente alla situazione iniziale, e l'intreccio recupera don Félix presso la *calle dell'Ataúd*, esattamente dove si trovava all'inizio del poema.

E al disfarsi romantico dell'unità di tempo si accompagna la sconfessione dell'unità di luogo: il protagonista percorre prima i budelli oscuri della città salmantina; in seguito, nella terza parte, si ritrova a scommettere in una taverna buia; infine, nella quarta e ultima sezione, percorre i terribili corridoi, *eterotopici*, della dimora dei morti: una regione letteraria che si situa ben al di là di ogni spazio fisico ordinariamente inteso.

Inoltre, per una commistione assoluta di generi, la terza parte del poema prevede l'inserimento di una scena teatrale, con tanto di parti dialogate che comunque mantengono sempre l'intreccio delle rime. E tale inserimento diviene espressione di un netto affrancamento da qualsiasi regola aristotelica; manifestazione della deliberata volontà del poeta romantico di riscattarsi da ogni forma di asservimento stilistico, rendendosi egli stesso artefice della propria disciplina compositiva. Anche la misura del verso si uniforma alle norme, o meglio alla "libertà metrica" della nuova scuola romantica: così l'ottosillabo a rima piana dei primi versi viene presto sostituito dal verso breve di tre-quattro sillabe a rima tronca, specchio della concitazione iniziale, e poi dai quinari e dai settenari della versificazione successiva. Ma vi è di più: la polimetria dell'ultima parte del poema prevede persino la creazione di una sequenza metrica che, partendo dai versi bisillabici del movimento iniziale (v. 1.386), si estenda gradualmente a versi di 5-6-7-11 sillabe. La progressione metrica raggiunge poi l'ampiezza massima nei versi di 12 sillabe che raccontano delle nozze macabre di don Félix. Da quel punto (dal v. 1. 554) inizia il

ISSN: 1594-378X

lento decrescere della misura del verso che, in chiusura di poema e raccontando il progressivo estinguersi delle forze del protagonista, ritornerà alla unità minima della composizione bisillabica[13]. Insomma, in una ulteriore espressione di ricercatezza stilistica, l'officina poetica espronceda forgia una scala di versificazione che ora esprime la sapienza prosodico-compositiva del poeta ora si impone come ulteriore, significativo, elemento di frattura rispetto alla vigilata uniformità del metro classico.

4. IL PASSAGGIO DA UN'ESTETICA ALL'ALTRA

Anche il racconto dello spazio architettonico che fa da sfondo al poema dà mostra di uno slittamento estetico. Il rigore della forma, la semplicità della linea prospettica della costruzione neoclassica, che si svolgeva seguendo uno sviluppo rettilineo e definito, si disunisce adesso, sin dai primi versi, nelle irregolarità delle rovine del castello gotico o nell'intimità tetra del budello della *calle dell'Ataúd*. L'elegante imponenza delle strutture, elemento costitutivo del Bello neoclassico, lascia il posto ad una prospettiva fantastica e visionaria, alla disarmonia di ambienti oscuri e immaginifici che, poi, nell'ultima parte del testo, consegnano alla lettura i locali della *dimora aborrita*. Qui la percezione angosciata dello spazio, l'architettura ascensionale, divengono immediatamente evocative di una presenza del divino. E allora, il visibile e l'invisibile, il compiuto e l'incompiuto, si rincorrono nella rappresentazione di una grandezza che è già romantica: il vuoto si sostanzia di superno, si impregna di un potere ultranaturale, a raccontare di un'Entità superiore che esiste nell'invisibilità (Leone, in Cattani/Meneghelli, 2008: 35). Dio trova in tal modo, almeno nei versi di Espronceda, la sua forma e il suo volume. Ne discende un'indefinita percezione di Sublime, ovvero di quello smarrimento dei sensi che impronta di sé gran parte della produzione romantica, e che - già nel 1756 - era divenuto oggetto delle riflessioni estetiche di Edmund Burke; il riferimento è alle intuizioni esposte dal filosofo irlandese nell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*:

> L'infinità tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime. Vi sono pochissime cose, realmente e per loro natura infinite, che possono diventare oggetto dei nostri sensi. Ma non essendo l'occhio capace di percepire i limiti di molte cose, sembra che esse siano infinite e producono gli stessi effetti che se realmente lo fossero. (Burke, 2006[9]: 97).

[13] L'ininterrotta progressione e regressione dei versi del poema espronceda, come ha acutamente osservato José Fradejas Lebrero, forma una scala metrica che riproduce la figura geometrica del rombo (Espronceda, 2002: 185). Secondo lo schema individuato da Fradejas Lebrero, la scala inizierebbe con un bisillabo, al verso n. 1.386, e si concluderebbe, ancora con un bisillabo, al verso n. 1.679. Al verso successivo, il n. 1.680, si incontra invece il monosillabico «son», che dà conto dell'esaurirsi delle forze di Montemar.

ISSN: 1594-378X

Ma altro bisogna aggiungere: ad un livello meramente simbolico, come si è detto, la *mezzanotte* con cui si apre il poema sancisce la definitiva metamorfosi espronceda: è un'ora pienamente romantica. Ma nelle pieghe del testo essa assume anche un elevato valore metaforico, divenendo quasi uno spartiacque *crono-estetico*. Come se il poeta avesse inteso di scomporre il testo pensando ad una distribuzione bimembre: il racconto di quanto accade prima dello scoccare della mezzanotte è difatti interamente riservato alle pene di Elvira, che seppure abbia in sé i segni della nuova figura romantica, lascia comunque trasparire evidenti persistenze di elementi neoclassici. Anche la versificazione che la descrive è caratterizzata da un metro piano e solenne, che lascia assistere alla rappresentazione di una donna, delicata e illusa, immortalata negli attimi del vaneggiamento amoroso; una versificazione in cui si delinea, lampante, il recupero dei temi classici delle illusioni perdute e della fugacità della vita[14].

Il racconto di quanto avviene dopo i dodici fatidici rintocchi è invece riservato alla composizione incalzante e concitata che descrive l'agire di don Félix[15]. Insomma, Elvira cessa di vivere prima dello scoccare della *mezzanotte* e, con la sua scomparsa, scompare ogni manifestazione di gusto o di "controllo" classici. Da quel momento, da quei rintocchi, il poema affonda nella narrazione delle vicende di don Félix, l'eroe tetro, misterioso, indisponente: per eccellenza romantico.

Anche il racconto dell'ambiente nel quale agiva Elvira è lasciato alla raffinata e composta rappresentazione di una natura idilliaca: per lei «*Está la noche serena / de luceros coronada*», mentre la luna, «*en su blanca luz süave*», inonda il cielo e la terra. E non a caso compare nella resa poetica dell'ambiente di Elvira la predominanza del bianco, ritenuto già da Winckelmann (1717-1768) il colore che più dava pregio allo stile neoclassico (Winckelmann, 2007); anche Pinelli, nel suo studio sul movimento neoclassico, ricorda come: «l'ideale "della nobile semplicità e quieta grandezza" implicava un'aspirazione alla purezza e alla trascendenza che poteva essere espressa solo dalla luce assoluta del bianco» (Pinelli, 2005: 96).

Ben diverso è invece lo scenario che fa da sfondo alle azioni di Montemar, uno scenario buio, minaccioso, pienamente romantico, cui viene conferito un significato profondo ed evocativo. I movimenti del ribelle si compiono così in un paesaggio

---

[14] A questa sezione appartengono i versi che ricordano il dolore di Elvira e le ultime parole che lei affida ad una lettera d'addio indirizzata al cinico Montemar. È anche opportuno ricordare, per dare ulteriore rilievo alle differenze compositive, come i versi che tracciano la figura languida di Elvira (si pensi ad esempio ai vv. 140-179) siano delle ottave, mentre i versi immediatamente precedenti che descrivono don Félix siano degli ottonari (vv. 100-139). Per ulteriori notizie sulla persistenza di tracce neoclassiche in questa parte del poema rimando a Marrast in: Espronceda, 1989: 26-28. Ma si veda anche José Fradejas Lebrero, in Espronceda 2002: 183 e segg.; o ancora Jorge Campos in Espronceda, 1954; o, per citare un ultimo riferimento, Guillermo Carnero in Espronceda, 1999: 65 e segg.

[15] A questa sezione appartengono i versi che lo introducono all'inizio del poema (ottonari), il duello con don Diego Pastrana, il tentativo di seduzione della Donna velata e infine la sfida a Dio. Dunque, seppure non espressamente indicato, anche la scena descritta nella Terza parte può essere cronologicamente situata nei minuti successivi, o al massimo appena precedenti, la mezzanotte.

ISSN: 1594-378X

sublime battuto da venti mugghianti che poi esplodono nei boati di un uragano che si avvicina. Si legga dalla quarta sezione, ai versi 1.418-1.439:

> sublime y oscuro,
> rumor prodigioso,
> sordo acento lúgubre,
> eco sepulcral,
> músicas lejanas,
> de enlutado parche
> redoble monótono,
> cercano huracán,
> que apenas la copa
> del árbol menea
> y bramando está:
> olas alteradas
> de la mar bravía,
> en noche sombría
> los vientos en paz,
> y cuyo rugido
> se mezcla al gemido
> del muro que trémulo
> las siente llegar:
> pavoroso estrépito,
> infalible présago
> de la tempestad.
> (Espronceda, 1995: 116)

Uno scenario che racconta dunque di una mutata percezione dello spazio, di una nuova relazione che lega l'uomo all'ambiente. La Natura recupera adesso il suo movimento e, con esso, romanticamente, la sua potenza distruttrice o creatrice[16]; una Natura, è appena il caso di dire, assai diversa da quella idealizzata e statica proposta dalla convenzione neoclassica.

E al racconto di una Natura tanto inquietante vanno poi aggiunte, nella quarta parte, le descrizioni spaventose della dimora infernale e dei suoi abitanti: e allora allo scricchiolare degli avelli si affianca il cozzare dei cranî o, ancora, la danza degli spettri, o infine l'abbraccio macabro che conclude il poema. *El estudiante de Salamanca* è adesso un testo irrimediabilmente romantico. Il tratto neoclassico conformato alle regole della *Legge Tebana,* che concedeva agli artisti di rappresentare esclusivamente il bello - imitando la natura «nel modo migliore», correggendo ove necessario anche

[16] Per quanto attiene alla forza mistico-evocatrice della Natura si pensi ad esempio ai dipinti di Caspar David Friedrich: *La croce sulla montagna* (1807-8) o *Due uomini davanti alla luna,* o ancora al *Viandante sul mare di nebbia* (1817-1818); per fare riferimento, invece, alla furia espressa dagli elementi si pensi alle tele di J. M William Turner: *Caduta di una valanga nei Grigioni* (1810) o *Tempesta di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi* (1812) o al quadro di Thomas Cole: *Scena dal «Manfred» di Byron* (1833).

ISSN: 1594-378X

le fattezze dei corpi - e che presumeva, per ovvia conseguenza, l'esclusione di una imitazione dell'antiestetico[17], cede ora il passo al racconto dell'ignobile, del ripugnante, dell'oggetto che incute terrore. Viene individuato, in definitiva, da Espronceda, un nuovo criterio di selezione della materia poetica, proseguendo quel processo di formazione del gusto già iniziato da Lessing che, nel suo *Laocoonte* (1766), aveva rivalutato la dimensione del *brutto* come oggetto d'arte (perlomeno d'arte poetica), conferendogli persino la dignità di categoria estetica (Cometa, in Lessing 2003[3]: 11)[18]. Si legga dal *Laocoonte*:

> La pittura come facoltà imitativa può esprimere la bruttezza: la pittura come arte bella non può esprimerla. Nel primo caso tutti gli oggetti visibili le appartengono; nel secondo caso essa include solo quegli oggetti visibili che suscitano sentimenti piacevoli. […] Debbo però fare osservare che […] la pittura non si trova affatto nella stessa situazione della poesia. Nella poesia, […] la bruttezza della forma, per via della trasformazione delle sue parti coesistenti in progressive, perde quasi del tutto il suo effetto ripugnante; da questo punto di vista essa cessa per così dire di essere bruttezza […] Così, anche in Omero, Ettore trascinato diviene un oggetto disgustoso per via del volto sfigurato dal sangue e dalla polvere e per i capelli ingrommati di sangue […], ma proprio perciò tanto più terribile e commovente. Chi può immaginarsi il supplizio di Marsia[19] in Ovidio senza un sentimento di disgusto […] Ma chi non sente, anche, che qui il disgustoso è al suo posto? Esso rende il terribile orrido; e l'orrido, anche in natura, non è del tutto spiacevole quando viene coinvolta la nostra compassione. (Lessing, 2003[3]: 92-97)

Superata la legge della suprema bellezza cui, almeno in epoca neoclassica, andava subordinato ogni prodotto d'arte, il testo espronceda no si concentra ora in un susseguirsi di note tetre, che divengono una sorta di isotopia dell'orrido, come una marca cupa che collega l'intero poema.

E anche l'azione del protagonista è commisurata ai criteri del nuovo ordine espressivo. Il gesto di Montemar perde la misura grave e composta, piegandosi ai modelli romantici della posa dissoluta e blasfema, propria dell'eroe in atteggiamento

[17] Il concetto è compiutamente espresso da Ephraim Lessing (Cfr., Lessing 2003[3]: 26), ma per un piena comprensione è fondamentale anche la lettura di Winckelmann 2001[2], in particolare le pp. 31 e segg.

[18] Va tenuta in debita considerazione anche la rivalutazione del brutto operata da Schlegel nel suo *Saggio sulla poesia greca* (1796) e poi, negli anni a seguire, definitivamente sancita dall'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz (1853).

[19] Marsia viene scorticato vivo per aver osato sfidare Apollo nell'arte della musica. Il dio, dopo aver vinto la gara suonando la cetra, punisce la superbia di Marsia legandolo ad un albero e strappandogli la pelle.

ISSN: 1594-378X

di piena ribellione contro l'ordine cosmico; irrorato di quella stessa irruente *rebeldía* e di quella brama di conoscenza che avevano già informato le narrazioni del *Caino* o del *Manfred* byroniani o, ancora, del *Frankenstein* di Mary Shelley. Così, l'irriverenza, il desiderio di conoscenza illimitata, il processo di sublimazione del sé, la tentazione di onnipotenza, portano don Félix ad una fase acuta di rivolta: egli diviene un personaggio titanico, supera la condizione umana limitata e raggiunge una dimensione simbolica progredita, si fa prototipo dell'Anticristo, diviene un secondo Lucifero che chiama Dio dinanzi a sé a dargli conto:

> Segundo Lucifer que se levanta
> del rayo vengador la frente herida,
> alma rebelde que el temor no espanta,
> hollada sí, pero jamás vencida:
> el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
> su límite a la cárcel de la vida,
> y a Dios llama ante él a darle cuenta,
> y descubrir su inmensidad intenta.
> (Espronceda, 1995: 111, vv. 1.253-1.261)

Verbalizzata la sfida a Dio, con il suo portato di blasfemia, il poema si muove verso la conclusione. D'improvviso, una vertiginosa caduta per i gradini di una scala a chiocciola fa rotolare don Félix agli abissi; qui egli scopre la vera identità della fascinosa donna velata che si era ostinato a seguire; infine, ma «mai vinto nell'animo», si piega all'esaurirsi delle sue stesse forze; sconfitto per aver osato provocare l'autorità e il volere divini; e allora, dall'abisso del testo, dal gorgo infernale, riemerge, come *nota di lira*, il suo ultimo, soffiato, «lieve, breve, suono» (Espronceda, 2005: 99).

Il poema volge al termine. La notte è trascorsa: *Kairós* cede nuovamente il posto a *Chronos*, e un muoversi quotidiano e monotono forgia un'altra volta la narrazione. Alla fine dell'opera, il giorno rinasce recuperando la sua presa sul reale: con il colore di una palingenesi, nel ristoro dell'alba, il mondo della realtà condivisa e collettiva recupera il suo spazio d'azione. In Espronceda, il passaggio dall'estetica neoclassica all'estetica romantica può dirsi compiuto.

Bibliografia

ALONSO MORENO, Guillermo (2001) "La épica clásica en el Pelayo de Espronceda", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 21, 2001.

ARGULLOL, Rafael (2008) *El Héroe y el Único*, Barcelona, Acantilado.

BINNI, Walter (1965) *Classismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia.

BIZZARRI, Gabriele (2000) "Lo statuto ambiguo del personaggio romantico: Don Álvaro e il volto conformista del satanico spagnolo", in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche V*, Pisa, Edizioni ETS.

BURKE, Edmund (1756) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, trad. it. *Inchiesta sul bello e il Sublime*, (2006[9]), ed. di G. SERTOLI, G. MIGLIETTA, Palermo, Aesthetica.

CALDERA, Ermanno (2001) *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.

CARNERO, Guillermo (1974) *Espronceda*, Madrid, Júcar.

CASALDUERO, Joaquín (1967[2]) *Espronceda*, Madrid, Gredos.

CATTANI, Francesco e Donata MENEGHELLI (2008) *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma, Meltemi.

CESERANI, Remo (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

COLERIDGE, Samuel Taylor (2010) *La ballata del vecchio marinaio*, ed. di Giuseppe LEONE, con una premessa di Guido DAVICO BONINO, Firenze, Clinamen.

CORTINES, Jacobo (2007) *Burlas y veras de Don Juan*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CROVETTO, Pierluigi (2007) *Cultura Spagnola*, Roma, Editori Riuniti.

DAVICO BONINO, Guido, a cura di, (1991) *Capolavori della letteratura romantica,* Milano, Mondadori.

ESPRONCEDA, José de (1954) *Obras completas*, ed. de Jorge CAMPOS, Madrid, Atlas.

----- (1995) *El estudiante de Salamanca*, ed. de Benito VARELA JÁCOME, Madrid, Cátedra.

----- (1993) *El estudiante de Salamanca. El diablo Mundo*, ed. de Robert MARRAST, Madrid, Castalia.

----- (1999) *Poesía y prosa*, ed. de Guillermo CARNERO, ápendice de Ángel-Luis PRIETO DE PAULA, Madrid, Espasa Calpe.

----- (1970) *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert MARRAST, Madrid, Castalia.

----- (2002) *El estudiante de Salamanca y otros poemas*, ed. de José FRADEJAS LEBRERO, Barcelona, Debolsillo.

----- (2005) *Lo studente di Salamanca*, ed. di Giuseppe LEONE, con una premessa di Roberto DEIDIER, Firenze, Clinamen.

GALÁN, Ilia (1999) *El Romanticismo: F. W. J. Schelling o el arte divino*, Madrid, Endymion.

ISSN: 1594-378X

GALLINA, Anna Maria (1975) "Su alcune fonti dell'*Estudiante de Salamanca*", in *Quaderni Ibero-Americani*, XLV-XLVI, pp. 231-240.

GARCÍA MERCADAL, José (1943) *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor.

GIVONE, Sergio (1992) *La questione romantica*, Roma-Bari, Laterza.

HONOUR, Hugh (2010) *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi.

----- (2007) *Il romanticismo*, nota introduttiva di Fernando MAZZOCCA, Torino, Einaudi.

LEONE, Giuseppe (2008) "Piranesi: presupposto per la sublimità romantica delle disproporzioni e del mito di potenza", in Francesco CATTANI e Donata MENEGHELLI, *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma, Meltemi.

LESSING, Gotthold Ephraim (2003[3]) *Laocoonte*, ed. di Michele COMETA, Palermo, Aesthetica.

LOMBARDO, Agostino (2005) *L'eroe tragico moderno*, Roma, Donzelli.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, ed. (1994) *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas.

LLORÉNS, Vicente (1989) *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

MARCHESE, Antonio (1990) *L'officina del Racconto*, Milano, Mondadori.

MARRAST, Robert (1989) *Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica.

MARTINENGO, Alessandro (1962) *Polimorfismo nel* Diablo Mundo *d'Espronceda*, Torino, Bottega d'Erasmo.

PINELLI, Antonio (2005) *Il neoclassicismo nell'arte del settecento*, Roma, Carocci.

PROFETI, Maria Grazia, ed. (2000) *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento.* Firenze, La Nuova Italia.

ROSENBLUM, Robert (1984) *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

RELLA, Franco (2006) *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli.

RICO, Francisco (1980) *Historia y critica de la literatura española,* Barcelona, Crítica.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2001) "Amor y muerte: el absoluto romántico", in Begoña TORRES GONZÁLEZ, ed., *Amor y muerte en el Romanticismo*, Barcelona, Ministerio de Educación Cultura y Deporte / Ámbit Servicios Editoriales.

SEBOLD, Russell. P. (1973) "El infernal arcano de Félix de Montemar", en *Hispanic Review*, XLVI, pp. 447-464.

SEGRE, Cesare (1974) *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.

TALENS, Jenaro (1975) *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico. Una lectura simbólica de Espronceda*, Valencia, Universidad de Valencia.

TODOROV, Tzvetan (2005) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

WINCKELMANN, Johann J. (2007) *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, Abscondita.

----- (2001[2]) *Pensieri sull'Imitazione*, ed. di Michele COMETA, Palermo, Aesthetica.

YNDURÁIN, Domingo (1971) *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus.

ZAVALA, Iris María (1994) "Romanticismo y realismo", in Francisco RICO, ed., *Historia y Crítica de la literatura española Vol. V (primer suplemento)*, Barcelona, Crítica.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Fortuna de Cesare Pavese en la poesía española contemporánea

José Muñoz Rivas
Universidad de Extremadura

RESUMEN. En el presente estudio se hace una revisión del legado de la obra de Cesare Pavese en las poéticas españolas contemporáneas a partir de la aparición de las primeras traducciones en castellano de sus libros de poesía y especialmente de la difusión de esta por el poeta catalán José Agustín Goytisolo a partir de los años sesenta en España. En él se discuten las distintas posiciones de los intelectuales hispanos frente a la obra del autor piamontés, claramente representadas por las posiciones críticas de José Agustín Goytisolo, el poeta que más lo tradujo, que vienen a representar las del resto de poetas que integraron la Generación del 50. De entre los distintos acercamientos críticos que se van estableciendo sobre todo en España sobre la obra de Pavese, se discuten aquí algunos puntos que actualmente son poco sostenibles en la crítica pavesiana, como la adhesión de este a la corriente "neorrealista" y sobre todo la etiqueta de escritor "decadente", que como aquí se muestra, interfiere gravemente a la hora de entender la poética pavesiana. La última parte del estudio está dedicada al análisis del último y famoso cancionero amoroso de Pavese al ser este el más conocido y haber creado cierta confusión crítica en la cultura literaria española en general.

1. Estoy desde hace años convencido de que entre los escritores italianos contemporáneos Cesare Pavese es uno de los más apreciados y queridos por los lectores hispanos. Es un escritor entrañable, con el que muchos poetas, críticos y lectores tienen una especial relación me atrevería a decir "afectiva", familiar, de hace tiempo. En realidad, y como voy a intentar mostrar en las páginas que siguen, el tono intimista, confesional (sin duda el del *Oficio de vivir*), o dicho de otro modo, el "lirismo simbólico" que se desprende de sus textos más conocidos y logrados empuja a menudo al establecimiento de una relación íntima (y cómplice) entre Pavese y sus lectores españoles[1] claramente constatable en la mayor parte de las intervenciones que han hecho los intelectuales hispanos y de las que aquí daré noticia.

[1] A lo que habría que añadir la tan admirada por los lectores españoles e hispanoamericanos zona

Recibido el 23/10/2012; publicado el 25/10/2012

Con todo, y pese a este panorama de empatía que comento y examinando la ya abundante bibliografía crítica con la que contamos, parece que la "influencia" de la reflexión pavesiana sobre la poesía y literatura en un sentido amplio y profundo (y de sus mismos textos publicados en vida o póstumos, poéticos, narrativos, ensayísticos o diarísticos), en la literatura española e hispanoamericana, no es precisamente muy destacable ni a primera ni a más vistas que uno quiera realizar[2], por una serie de motivos que aquí intentaré mostrar muy sintéticamente, pero que tienen sin duda que ver con el magnífico exotismo que acompañó a Cesare Pavese desde su preparado y chapucero suicidio en 1950 (Pavese, 2003; Mondo, 2006), que destapó rápidamente el interés desmesurado en sus libros dentro y fuera de Italia, y muy a menudo, la lectura de estos libros, claramente desde perspectivas hermenéuticas nada fiables y tendenciosas, de entre las que habría que resaltar el monografismo (Croce) al que se ha sometido a nuestro autor desde los años sesenta, y sobre todo biografismo (Muñoz Rivas, 2002: 1-13), o lo que es lo mismo, la difusión de la crónica negra de un desafortunado -sobre todo en amores- suicida turinés.

Esta situación, estoy convencido, tiene mucho que ver con la enorme confusión con que el autor de Santo Stefano Belbo ha sido digamos presentado en las letras españolas ya desde el primer momento, en las primeras traducciones de los mágicos años sesenta españoles, y en círculos de cultura muy restringidos, sobre todo catalanes[3] y sudamericanos[4]. De hecho, una de las lagunas que actualmente hay en la reflexión crítica pavesiana en España es precisamente la ausencia de una edición de

---

"exótica" de profundo arraigo a su tierra langarola que hay en sus textos narrativos, poéticos y ensayísticos, los fuertes contrastes entre paisajes míticos (desde luego que campesinos, como él lo fue siempre en el fondo) y paisajes ciudadanos más desgarrados y también líricos (Baudelaire que asoma en el joven Pavese), sobre todo en la etapa última, de pleno simbolismo mítico, *Feria d'agosto*, *La luna e i falò*, etc.

[2] Importante a este respecto la distinción que hace Claudio Guillén (Guillén, 1989) entre "influencia" y "tradición" (convención). Pavese desde el principio, como veremos, evidentemente, se mueve en la esfera de la influencia en autores muy determinados de entre los que señalaría en el panorama de la poesía española contemporánea a José Agustín Goytisolo, uno de sus traductores, así como a Jaime Gil de Biedma.

[3] Es en los años sesenta cuando se traduce a Pavese, Salvatore Quasimodo y Mario Luzi en volumen. Cfr. el estupendo estudio de Gabriel Ferrater (Ferrater, 1995).

[4] La traducción de la poesía de Pavese en Hispanoamérica (Argentina) es bastante temprana (a mitad de los años setenta) con relación a la española, si exceptuamos la selección que hace José Agustín Goytisolo en 1962. A Pavese se le incluye en antologías poéticas, se traducen selecciones de poemas, los ensayos críticos, y algunas novelas. Por lo que se refiere a la poesía, en los años setenta contamos con las traducciones de Horacio Armani, (Pavese, 1975) y (Pavese, 1976) y la reedición en la editorial Plaza & Janés de Barcelona de la antología poética de J.A. Goytisolo (Pavese, 1985). Son destacables también dos antologías en las que se publican textos poéticos pavesianos (Armani, 1974 y Colinas, 1977). Se puede perfectamente hablar incluso de bibliografía crítica sobre Pavese en ámbito suramericano, siendo buena muestra de ello la publicación incluso de libros de crítica sobre la obra de Pavese (AA.VV., 1972) antes incluso de que aparecieran las traducciones de los poemas en los volúmenes citados. Es también destacable el interés actual de la poesía pavesiana en México (Pavese, 1991) donde se publica la poesía completa en edición bilingüe.

ISSN: 1594-378X

los incisivos ensayos críticos de Pavese, que son los grandes desconocidos, visto que no se han vuelto a reeditar desde finales de los años setenta. Por lo que no tengo ninguna duda, en este sentido, de que las informaciones elementales no biográficas o "biografistas" que el lector de lengua española ha tenido y tiene de la poética de Pavese y su obra se limitan a las introducciones de los traductores y editores a las novelas y colecciones de poemas, cuando las hay, y a las notas que Italo Calvino realizó para la publicación de su edición de los poemas pavesianos (Pavese, 1962).

Quizá sea este el destino de los autores declaradamente "decadentes", o que el lector hispano atiende a lo que en realidad le interesa. Sin ir más lejos, y en este orden de consideraciones preliminares, resulta cuando menos curioso que uno de los poetas más grandes, fundamentales para entender la poesía contemporánea como Edgar Allan Poe, y desde luego también la poesía del autor piamontés (Muñoz Rivas, 1995-96), tuviera una fortuna en España muy parecida – salvando las distancias, claro está – estupendamente aclarada por Don Pedro Salinas, quien refiriéndose a la distinta fortuna del norteamericano en España y América dijo con una buena dosis de ironía al respecto:

> la mente española no se inclina hacia el elemento sobrenatural y terrorífico que predomina en los *Cuentos*, ni al neblinoso sentimentalismo en que se envuelve la poesía de Poe. (Salinas, 1983: 341)

Y en este sentido, es más sintomático aún que la poesía de Poe haya influido enormemente en el modernismo hispanoamericano (Rubén Darío) y haya sido tan ajena (pero no por ello menos admirada al menos a nivel de poética) a los dos grandes pilares del siglo XX español, como en un primer momento fueron Juan Ramón y Machado. Y posteriormente los autores del 27, más interesados en la poesía desromantizada por Baudelaire (o en el simbolismo) que dejan paso a la poesía del 50, mucho más abierta a la interiorización, la autobiografía y la experimentación (Rubio, 1980).

Comentaba recientemente[5] (2006) José Manuel Caballero Bonald que para él la literatura es – como para Pavese, de quien copió la frase, como afirma – una forma de defensa contra las ofensas de la vida, y que sus poemas siempre tienen algo de última voluntad. Y saco a colación la cita tan famosa y repetida para afirmar que es precisamente en este núcleo de poesía del 50 donde los libros de Pavese empiezan a ser leídos y comentados, sorprendiendo especialmente al núcleo catalán, integrado por poetas muy conocidos y encumbrados como Gabriel Ferrater, José Agustín Goytisolo (que deslumbrado por la literatura contemporánea italiana y particularmente por la poética pavesiana traduce a su modo poemas de *Lavorare stanca* y *Verrà la morte*

[5] En la "Entrevista a José Manuel Caballero Bonald" realizada por Antón Castro para *Europa Press* con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas.

ISSN: 1594-378X

e avrà i tuoi occhi), Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. Un grupo, pues, que encuentra muchos temas de interés en el poeta italiano, al estar necesitado precisamente de la modernidad que Pavese representaba sin duda en el gris panorama literario español que a estos autores les tocó vivir.

Con todo, hay que esperar al menos en España a la década de los ochenta, que es cuando se edita la mayor parte de los relatos cortos y las novelas de Pavese, el diario, los ensayos y posteriormente las colecciones de poemas. Así, en lo concerniente a la narrativa, Esther Benítez realiza la traducción de la narrativa completa en la colección "Narradores de hoy" de la editorial Bruguera a partir de 1980. Y por lo que se refiere a la poesía, si bien en 1962 José Agustín Goytisolo publica en la editorial de Santander "La Isla de los Ratones" una *Antología* de los poemas de Pavese (luego reeditada en 1971 y 1985 en la editorial barcelonesa Plaza & Janés) la poesía pavesiana estuvo apartada de este proyecto por decisión personal parece que de la traductora, por lo que solo en 1986 se publica en España una traducción, en la editorial Taifa de Barcelona, a cargo de Carles José i Solsona, de la edición que Italo Calvino, con el título de *Poesie edite e inedite*, realizó para la editorial Einaudi de Turín en 1962, con el título *Poemas*, que mantiene las importantes notas de Calvino, actualmente reeditada sin correcciones y sin cambios sustanciales en la editorial Visor de Madrid.

Este sería en síntesis el panorama de las publicaciones de las obras narrativas y poéticas del autor piamontés en lengua española. De él se desprende que es la *Antología poética* de J.A. Goytisolo la más publicada y por tanto la que más difusión ha tenido desde 1962 hasta la mitad de los años ochenta (1985), cuando se reedita nuevamente y aparece finalmente en castellano la edición de Italo Calvino con sus notas explicativas a los poemas de Pavese que él estudió y dató con mucha precisión, como es sabido[6].

2. Son muchos, numerosísimos los "homenajes" que encontramos en textos de poetas españoles a Pavese, de entre los que resaltaría el espléndido poema de Juan Luis Panero (Panero, 1998), "A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el desayuno", que está en plena sintonía con otras muchas afectuosas referencias (porque a Pavese en el mundo hispánico no le ha faltado nunca el afecto) por parte de poetas e intelectuales españoles pertenecientes a distintas generaciones (José Angel Valente, Manuel Vázquez Montalbán, etc.), sobre todo al espectacular, torpe suicidio del autor piamontés, y de manera general, a la desazonada y triste existencia cargada

[6] Me parece necesario indicar que a lo largo de estas páginas me voy a centrar en la recepción de Pavese en la poesía española, como anuncia el título del trabajo, por lo que el periodo de tiempo en el que nos moveremos se corresponderá con los años 1960-1990, ya que a partir de de los años noventa no tengo noticia de ninguna publicación que tenga que ver con la poesía pavesiana en España y América. Por lo que se refiere a la narrativa, el cierre de la editorial Bruguera ha provocado que el fondo editorial (donde se encuentra la narrativa completa de Pavese) se haya dispersado bastante, sobre todo en los últimos años. A esto habría que añadir la aparición a partir de los años noventa de bastantes traducciones de relatos (incluso algunos que estaban inéditos) y novelas de Pavese en editoriales de ambos lados del océano, traducciones que son fácilmente localizables en Internet.

ISSN: 1594-378X

de sufrimiento que, como vengo defendiendo, el mundo hispánico está absolutamente convencido de que el poeta que nos ocupa, Cesare Pavese, tuvo que soportar en su corta vida, y puede ser que así fuera.

De hecho, impresiona bastante la cantidad de artículos y de referencias que navegan por el Internet hispánico (a menudo muy inexactas) sobre la figura intelectual de Cesare Pavese y Turín, la ciudad mágica y trágica, la ciudad de los suicidas: Salgari, Pavese, Primo Levi, etc. Y también las muchas explicaciones al suicidio, de todos los gustos. Es decir, la clarísima y exasperante asociación que se establece entre el intelectual italiano y la literaturización de su tenebrosa biografía de "autor decadente" por excelencia. Y también de bastantes monografías sobre la obra pavesiana, a menudo limitadas a un intento de explicación (insisto una vez más) de la vida y "vicisitudes vitales" del turinés, y en muy pocos casos, de interpretación de los textos pavesianos, que es lo que claramente se echa mucho a faltar.

Luego no me cabe la menor duda de que la figura intelectual del poeta y narrador italiano en el mundo hispánico deslumbra mucho más por lo que tiene de vistosa crónica de un suicida abandonado a su tristeza por una serie de novias, y especialmente por una actriz norteamericana, que fue casi la última presunta novia (Mondo, 2006), que por su literatura, por sus bellos y ricos textos, que en Italia empezaban a ser tomados muy en consideración por las nuevas generaciones, y especialmente por el grupo de intelectuales ligados a la editorial Einaudi de Turín, como Italo Calvino, Beppe Fenoglio, y Giovanni Arpino, que fueron los primeros fieles seguidores (y continuadores) de la obra de Pavese.

Es larga la lista de autores italianos que siguen la lección pavesiana en sus poéticas y libros a partir de los años sesenta, si de esta excluimos los textos pertenecientes al "neorrealismo" que justo en la década de los sesenta empieza el camino de su disolución como "tendencia postbélica" en la cultura italiana (Corti, 1978: 25-98) en la que Pavese participó solo marginalmente con una novela (*Il compagno*) y una colección de poemas (*La terra e la morte*). En este contexto, la obra de Pavese, si se me permite la simplificación esquemática expositiva, actúa así de puente entre las poéticas de principios de siglo (el crepuscularismo, el primer hermetismo) y la neovanguardia de los años sesenta, donde tiene un espacio importante incluso en los textos que funcionaron de "manifiesto", como por ejemplo el artículo de Alfredo Giuliani "La forma del verso" (Giuliani, 1965: 214-222).

3. Se hace necesaria una síntesis de la fortuna pavesiana en España (o de su influencia), ya que la poesía se defiende por sí misma, y los libros de Pavese se empiezan a introducir en España justo en los años en que se han formado ya los grupos o tendencias ("generaciones") de mitad de siglo (Castellet, 1960)[7] que convergen, como afirmaba antes, sobre todo en la generación del 50, la más famosa y atenta a las

[7] La antología de José María Castellet vino a significar un "manifiesto" del final de la poesía de tradición simbolista en España, reivindicando los valores de la poesía social, el carácter comunicativo de la misma y la defensa de la función social de la poesía a través del realismo histórico o crítico, ya que es desde este "realismo" desde el que se empieza a leer al Pavese poeta.

ISSN: 1594-378X

demás literaturas de todas las anteriores. Y dentro de ésta, la llamada "Escuela de Barcelona" (Riera, 1988)[8], cuyos componentes más destacados, José Agustín Goytisolo (Muñoz Rivas, 1996), Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma se encuentran a mitad del franquismo enzarzados entre dos concepciones distintas (*grosso modo*, claro está) de entender la poesía que en buena medida llegan hasta nuestros días. Es decir, poesía como conocimiento (corriente claramente defendida por Vicente Alexandre (Alexandre, 1977), y llevada a su sistematización teórica como es bien conocido por Carlos Bousoño (Bousoño, 1952), o como comunicación (los poetas catalanes del 50 en general y la poesía social[9]). Polémica iniciada, como es bien sabido, en la Generación del 27, pero cuyo debate se da a partir de los años 50.

No es éste desde luego el lugar para abordar la polémica aludida[10], ni tan siquiera para realizar un planteamiento de las líneas de poética de la España de los primeros años sesenta, sino más bien para indicar el nuevo "clima" que la nueva y en muchos sentidos fortalecida cultura literaria española iba progresivamente adquiriendo, en pleno franquismo, y cómo el inicialmente cerrado en lo hispánico panorama literario español se va abriendo en poesía y narrativa a otras literaturas. A los textos sin ir más lejos que se leían en el resto de países europeos desde hacía años y que en España a menudo leía quien tenía acceso a las publicaciones que se hacían en los grandes centros editoriales hispanoamericanos.

De entre estos textos, la literatura italiana tiene un lugar privilegiado por muchos motivos, y dentro de ella ostenta en esta época concreta una posición importante la obra de Cesare Pavese, debido como vengo defendiendo a que la etiqueta de "decadente" que ya acompañaba al poeta turinés en Italia (no hay que olvidarlo) cautivó rápidamente a las nuevas generaciones de poetas de entonces (aparte de Baudelaire y Verlaine, casi sin libros decadentes en sus purificadas bibliotecas), e incluso también de nuestros días. Quiero decir con esto, que en muchos sentidos, Pavese es desde el principio (años sesenta) una indiscutible autoridad y que en su figura intelectual los poetas, sobre todo los españoles, encuentran una infinidad de facetas interesantes, apasionantes. Es sobre todo un literato de verdad, como afirmaba Alberto Moravia en 1951 (Moravia, 1976), de indiscutible oficio[11].

---

[8] Mucho más útil en mi opinión para una delimitación de la influencia de Pavese en la poesía del 50 y especialmente en la obra de J.A. Goytisolo y Jaime Gil de Biedma es el espléndido libro de Jordi Virallonga (Virallonga, 1992).

[9] Abordar aquí la polémica entre poesía como comunicación y como conocimiento nos llevaría lejos de nuestro propósito principal. Con todo señalo unos pocos títulos en la bibliografía de ambas corrientes puesto que vienen en muchos sentidos a conformar el panorama poético español hasta nuestros días (Celaya, 1974), (Barral, 1953), (Gil de Biedma, 1955), (Badosa, 1958) y (Valente, 1961).

[10] Para un estudio detallado de lo que vengo esbozando con tanta generalidad y pese a la mucha dificultad de la empresa puede ser de ayuda la *Historia y crítica de la literatura española 8/1*, al cuidado de F. Rico, el apéndice *Época contemporánea: 1939-1975*, ed. de Santos Sanz Villanueva (Sanz Villanueva., 1999).

[11] Me refiero desde luego a su famosa, despiadada, e injusta reseña al diario pavesiano "Pavese decadente", donde Moravia venía a denunciar la extraordinaria distancia que él encontraba entre la lengua de los personajes de las novelas de Pavese y el verdadero lenguaje de este tipo de personas en el mun-

ISSN: 1594-378X

De modo que es claramente la generación del 50 la primera receptora de los textos que se publican en una Italia inmersa culturalmente (ideológicamente me atrevería a decir) en plena neovanguardia de los años sesenta. De un lado, el Grupo 63 (Giuliani, 1965)[12], y de otro lado, las posiciones a menudo exasperadas de la antivanguardia (Pasolini, 1972), protagonizadas por dos intelectuales incansables como Pier Paolo Pasolini y Franco Fortini, por solo citar a dos de los más conocidos, a los que pronto se les empieza a leer y a traducir también en el ámbito cultural hispánico. La cultura italiana se haya sumida en un clima político y cultural de izquierdas que digiere el "boom" económico e ideológico de los años sesenta lo mejor que puede, y sin duda es esta la Italia que muchos intelectuales españoles ven como modelo de libertades y cultura avanzadas, a menudo sin las informaciones necesarias de primera mano para realizar una valoración adecuada.

Creo necesario afirmar, en este orden de consideraciones tan general que los intelectuales españoles reciben gradualmente la producción literaria italiana como casi siempre en España, es decir, tarde y mal (exceptuando algunos casos puntuales), y que el canon poético del siglo XX italiano en España, exceptuando el caso de Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, que requerirían una explicación mucho más detallada, se limita, de un lado y por lo que se refiere al gran público, a unos cuantos autores neorrealistas poco censurados por el franquismo por contar éste con censores a menudo poco preparados. De otro lado, y en ambientes digamos más cultos, se reducía a Dante y Petrarca (y algún clásico más), y a casos como el de Giovanni Papini convertido al ultracatolicismo y traducido enseguida en la editorial Aguilar, y presentado más como una autoridad moral en Italia que como un pensador plenamente novecentista.

Es decir, que la literatura italiana se relaciona estrechamente con autores "izquierdistas" y católicos conflictivos (Pavese incluido, por supuesto como antifascista militante y víctima de la dictadura de Mussolini) como por ejemplo Vasco Pratolini, Elio Vittorini, y más tarde, y muy especialmente, Pier Paolo Pasolini y alguno más[13], por sólo limitarme a los más conocidos. Quiero decir con esto, que durante los

---

do no ficcional, encontrando en su persona solo a un decadente de provincia.

[12] Sobre las inexistentes conexiones de la neovanguardia italiana de los años sesenta con el grupo de poetas "novísimos"y las nulas implicaciones de la "poesia novísima" italiana con la antología de J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970), aparte claro del calco léxico, que agrupaba a jóvenes poetas *Novísimos* me he detenido en otro lugar (Muñoz Rivas, 1996). Muy esclarecedor es en este sentido el estudio de María Corti "Neoavanguardia" (Corti, 1978: 111-124).

[13] Es con el cine obviamente con el que la censura se va a cebar más, especialmente con el cine neorrealista italiano, que sólo empezará a conocerse bien a finales de los años setenta siempre en ambientes universitarios y culturales determinados. No hay que olvidar que la producción intelectual italiana se la relaciona directamente con este izquierdismo, y especialmente el cine neorrealista, muy crítico con el estamento eclesiástico que en los países europeos mediterráneos este no ha hecho (y en muchos sentidos lo sigue haciendo aún) sino obstaculizar, molestar y censurar cualquier manifestación artística de calidad. Y mucho más en España, casi a punto de iniciar su camino a la tímida democracia de los años ochenta. No se pierda de vista que fue precisamente J.A.Goytisolo quien tradujo los guiones cinematográficos de *Mamma Roma* y *Accattone* de Pasolini (Muñoz Rivas, 1996).

ISSN: 1594-378X

desafortunados para muchos españoles años a los que aludo lo italiano empieza a ser sinónimo de alternativo, izquierdista, de oposición al régimen franquista todavía fuerte[14]. De cultura admirable, pero con vigilante recelo para muchos, especialmente en la capital catalana, donde abundaban las editoriales a menudo "alternativas" (vigiladas) a las "oficiales" (Virallonga, 1992).

En definitiva, los autores italianos que en Italia publican después de la II Guerra Mundial (Pavese, Levi, Vittorini, Montale, Pratolini, etc.), en España se leen en los años sesenta, y son atraídos a la problemática entonces vigente en campo literario y sobre todo social. Creo que es éste un hecho a tener muy en cuenta a la hora de considerar la recepción de la poética de Pavese[15], su fortuna en España, que ya desde los años sesenta es creo yo al menos exigente, bondadosa. Mucho mejor quizá de lo que el mismo escritor se hubiese nunca imaginado[16].

De lo expuesto más arriba, se desprende que a nuestro poeta en España se le traduce en volumen y en distintas antologías a mitad de los años sesenta, justo en unos años en que la poesía social está desapareciendo, mientras que la poesía más politizada del grupo poético del medio siglo se encuentra en claro retroceso. En un momento en que se empieza a poner en duda la capacidad de las técnicas realistas, como modos válidos de captación de la realidad en la literatura, proclamándose (en el ambiente en que nos movemos, evidentemente, la poesía del 50) la autonomía absoluta del hecho poético, sobre la que se fundamentará una parte de la poesía más joven, y actualmente defendida por los poetas de la llamada poesía de la "diferencia como método"[17], y más parcialmente, la "poesía de la experiencia" (Gracia, 2000), tan entronizada como dispersa en los momentos actuales.

---

[14] De esta opinión es el poeta Jordi Virallonga en un trabajo que es todavía inédito y que se titula "La poesía española a partir de la transición política hacia la democracia" y que he podido leer por la amabilidad de su autor.

[15] Debemos tener en cuenta el hecho de que a menudo a partir de los años sesenta se usa para situar, contextualizar, los poemas pavesianos que van siendo traducidos (Goytisolo), por un lado, la desgraciada (Walter Binni) biografía de Davide Lajolo, (Lajolo, 1960) *Il vizio assurdo*, cuya primera edición es de 1960. Y por otro lado las notas del diario, especialmente las relativas a las crisis amorosas vividas por el poeta turinés. De modo que a menudo se han interpretado los textos desde un material poco o nada fiable. Llamo nuevamente la atención sobre el hecho de que esta romántica y novelesca biografía de Pavese que escribió el Diputado del P.C.I. Davide Lajolo a finales de los años cincuenta sigue teniendo innumerables seguidores en el mundo hispano que de manera inconsciente recurren a ella para cualquier aclaración que necesitan de la vida y la obra de Pavese sin ningún pudor, incluso en ambientes académicos.

[16] Es muy sorprendente que Pavese no hiciera ninguna alusión a España, a su cultura, literatura, etc., si exceptuamos un comentario sobre Picasso y otro sobre las Brigadas Internacionales en el diario. Era desde luego América (y después Alemania) la que ocupara sus pensamientos. Este silencio, como otros en nuestro autor, sigue siendo muy significativo.

[17] No es mi intención discutir aquí la oposición imperante actualmente entre la poesía de la "experiencia" y la poesía de la "diferencia". La influencia, o presencia más bien de Pavese llega a estos poetas siempre de las reflexiones de los poetas del 50, y muy especialmente de José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma.

ISSN: 1594-378X

A finales de los años sesenta y principios de los setenta parece evidente que la poesía social y el imperante estilo fundado en la lógica y el racionalismo está definitivamente agotado (de hecho, son muy pocos los libros "sociales" que se siguen publicando). La tendencia hegemónica, en este momento, es la que minimiza la anécdota para que no tenga ninguna importancia en el desarrollo del poema, hace desaparecer el tono narrativo, y se sustenta en una expresión fragmentaria que se desarrolla a través de una sintaxis compleja en busca de una polifonía de yuxtaposiciones y superposiciones.

La poesía social que ya había sido abundantemente discutida a nivel teórico por los poetas de la generación del 50 atrae consigo inevitablemente una revisión en las poéticas españolas del concepto de "realismo". Las palabras empiezan a cobrar así autonomía frente a la realidad que designan, y es el lenguaje quien crea su propia realidad. La muerte de la poesía social en el panorama poético español, y con ella, la del racionalismo y el de la narratividad como modo hegemónico de expresión se hace evidente en la llamada "Generación del 68", pues su poesía, a menudo gravita entre dos polos, el *narrativo* y el *simbólico*. Mientras el polo narrativo la vincularía con la poesía anterior, el polo simbólico la vincula con la "poesía novísima" que está a punto de irrumpir en la poesía española, así como la importancia que los poetas novísimos españoles (o así llamados y antologizados) tienen en común entre otras cosas la devoción por el elemento decadente, comenzando por Poe y Baudelaire, hasta llegar a la poesía del Novecientos europea.

En resumidas cuentas, se dio salida a la tendencia irracionalista que José María Castellet llamó "ilógica razonada", es decir, la que "trata de romper con la lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva" a la que había que dar respuesta, y que encuentra los inmediatos precedentes en el grupo "Postista", en el "Dau al set", en "Problemática-63", y en el grupo "Zaj", cuyos poetas inician las traducciones de los surrealistas franceses e incluso los modelos que éstos encumbraron (Lautréamont, Sade, Jarry), y que sin duda conocían los poetas más jóvenes (Castellet, 1970).

Si el año 1960 se abría con una antología que rechazaba el simbolismo y las expresiones vanguardistas, apostando por una estética de "realismo crítico", el año 1970 lo hacía con otras dos de corte opuesto. Así José María Castellet publica *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970) y Enrique Martín Prado la *Nueva poesía española* (Martín Pardo, 1970), que apoyaba definitivamente una poesía del lenguaje (como quería Jorge Guillén), la que provenía para el crítico de la tradición instaurada por Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27, frente a la heredada de Antonio Machado, César Vallejo y, en cierto modo, de Luis Cernuda (y Jaime Gil de Biedma), tendencia que veía en "el poema el medio más viable de comunicación con el lector", y que habrá que esperar otros diez años para volver a ser reivindicada globalmente, esta vez por el grupo poético de la "experiencia".

4. Este sería *grosso modo* el contexto de las poéticas españolas, la *situación* de la poesía (con Anceschi) en los años en que se traduce casi la totalidad de la narrativa

ISSN: 1594-378X

pavesiana, el diario y el epistolario, ya que los poemas estaban parcialmente traducidos en la versión de J.A. Goytisolo, y que es en la mitad de la década de los setenta cuando se traduce *Lavorare stanca* y sobre todo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, que acogía al poemario homónimo y *La terra e la morte* publicado en 1947[18] (pero preparado para la publicación en 1945). Un "cancionero" (Muñoz Rivas, 2004) que va a ser pronto famoso entre los intelectuales españoles por su espectacularidad, belleza, y por leerse desde un principio como testamento vital del poeta piamontés.

Creo importante apuntar que la narratividad en poesía, o sin ir más lejos, el elemento simbólico, que como he indicado más arriba abunda en la lírica española en las tendencias señaladas, y también de signo opuesto aparentemente, no son nada ajenos a la poética pavesiana cuyos textos se leen como ya he dicho a través de la segunda edición (la de la editorial catalana Plaza & Janés) de la *Antología poética* de Goytisolo. O mejor, que las discusiones en torno a la poesía española que se va escribiendo en la segunda mitad del siglo XX (en líneas generales, claro está) van provocando y al mismo tiempo creando una mejor condición, al menos terminológica, para acomodar la teorización del autor piamontés (y de otros poetas europeos, evidentemente). La poesía española va evolucionando con mucha velocidad, y las generaciones se suceden también rápidamente, pero los poetas conviven. Y los centros neurálgicos de la poesía siguen siendo casi los mismos, como sus actores.

Es necesario afirmar en este intento de trazar un sendero en el bosque de la poesía española de la segunda mitad del Novecientos (la expresión es de la inolvidable Lore Terracini) que las observaciones de José Agustín Goytisolo sobre la poética y poesía de Pavese son sin duda las que más repercusión han tenido en las letras españolas por ser el mismo Goytisolo un autor claramente influido por Pavese, en su poética y sus libros (Muñoz Rivas, 1996). Por lo que se hace necesaria una pequeña revisión, ya que lo que él escribe creo que condensa bastante bien las posiciones de los primeros lectores (y sobre todo poetas) en España. O al menos de los que más han contado para nuestros propósitos actuales.

Tres son los puntos sobre los que se centra Goytisolo: el realismo (populismo) en poesía, la poética del destino, y la infancia como depósito de mitos, o en palabras de Pavese, de "stampi mitici della sensibilità". No es de extrañar que Goytisolo, y su generación, viera en los versos narrativos y monótonos de *Lavorare stanca* una formalización de "realismo crítico" contrapuesto evidentemente a fascismo, cultura fascista, a la literatura creada y luego cortejada por el fascismo, patriótica y vacía, como en el caso español. Y de que intuyera un confuso paralelismo entre las situaciones de ambos países sometidos al fascismo (pero en años muy distintos). De hecho afirma:

> Son poemas de metro largo, descriptivos, de fuerte realismo […] Su realismo crítico y civil, y el regreso a una poesía de sabor popular, fue un estallido en los años en que, durante el fas-

[18] En la revista *Le tre Venezie* de Padua (Pavese, 1947), teniendo otras publicaciones en vida del autor antes de la definitiva publicación al riguroso cuidado de Italo Calvino en la editorial Einaudi en 1957.

ISSN: 1594-378X

> cismo, se glorificaba como única poesía válida el escapismo y la patriotería. (Goytisolo, 1985: 15)

Es evidente que la teorización pavesiana, con todo, se dirige mucho más ampliamente a plantear la tradición culta decimonónica realista, disolviéndola en el simbolismo mítico, como muestran los bellísimos relatos de *Feria d'agosto*, y el mismo autor explica en sus dos famosos escritos de poética "Il mestiere di poeta (a proposito di *Lavorare stanca*)" y "A proposito di certe poesie non ancora scritte", de 1935 y 1940 respectivemente. De hecho, la etiqueta de "neorrealista" la llevó colgada Pavese incluso en vida. De ella se defendió el mismo autor en la famosa "Intervista alla radio" (Pavese, 1951a) como veremos más adelante, por lo que creo en este sentido (Muñoz Rivas, 2002: 167-208) que el concepto de "realismo" (o el más abstracto aún de "neorrealismo") especialmente en el campo de la poesía, donde de ningún modo sería coherente defenderlo atendiendo a las realizaciones literarias del autor piamontés, habría que revisarlo profundamente si queremos aplicarlo a los textos de Pavese (Corti, 1978) .

En efecto, en la introducción a su antología (Goytisolo, 1985) el poeta catalán hace referencia a ciertos atisbos de temática social en los versos de Pavese (o "luchas sociales"), desde luego que relacionada con la entonces actualísima al menos en España "poesía social" que él mismo escribía. Mucho más discutible es la alusión a la poesía "escapista" en clara referencia al hermetismo italiano (el de los tres grandes poetas de la primera generación "hermética") y al hecho de que *Lavorare stanca* de Pavese hubiese significado una "purificación" del entramado hermético implantado de algún modo en la Italia víctima del fascismo. No estoy nada de acuerdo con la afirmación, pero me interesa insistir, como veremos más adelante, de que la reflexión pavesiana en este sentido no es absolutamente clara, y que sus palabras se prestan por tanto a múltiples equívocos precisamente por el alto índice de ambigüedad que en ellas hay (Muñoz Rivas, 2002).

Sin embargo hay que señalar que pese a la "vertiente realista" que Goytisolo descubre en los poemas que presenta a los lectores españoles (y desde luego que en Italia no han faltado los críticos que han hecho lo mismo), es detectable en la misma poesía del poeta catalán la presencia de la "poética del destino", la del Pavese no realista (por ejemplo, en *Años decisivos*). Y creo que más importante aún, la dimensión de la interiorización de la experiencia al pasado (póngase atención al título del primer libro de Goytisolo, *El retorno*), la dimensión fantástica basada en el recuerdo, y las recurrentes concatenaciones líricas e imaginativas como principal pilar de la estructura constructiva de muchos poemas de ambos poetas.

Por lo que respecta a la idea de la infancia como "depósito de mitos" a los que se vuelve siempre es necesario afirmar que es absolutamente obsesiva en los poemarios de Goytisolo (y presente también en Jaime Gil de Biedma), y ha sido evidenciada por la crítica goytisoliana más autorizada (Virallonga, 1992). Es un tema éste que nos introduce sin duda plenamente en el rico mundo cultural de la poesía del 50 española y también nos permite hablar de referentes intelectuales comunes, como Leo-

ISSN: 1594-378X

pardi (claramente en Pavese), Baudelaire, y también T.S. Eliot, un autor tremendamente importante especialmente en el grupo catalán del 50 (y sobre todo para el más anglosajón de entre ellos, Jaime Gil de Biedma) y como es bien conocido decisivo para la poesía del siglo XX en Italia a partir de Ungaretti y Montale, que fue quizá el más lúcido de sus lectores italianos (Anceschi, 1990).

Me parece importante afirmar, llegados a este punto, que Goytisolo aborda en su estudio sobre los versos de Pavese uno de los principales legados de la tradición europea vehiculado asimismo a través de Pavese (y Poe y Baudelaire, evidentemente). Me refiero a la lección tan pavesiana (pero también del admirado desde su juventud Edgar Lee Masters) de la "unidad" en poesía, la necesaria *unidad* de una obra de poesía (Goytisolo-Vázquez Rial, 1986:7). Unidad entendida como "recurrencia", en palabras de Pavese, "ritorni insistenti sotto ogni diversità". Es necesario poner atención en que la insistencia en el poema-libro y libro-poema en Goytisolo (*Claridad*, *El rey mendigo*, etc.) es realmente obsesiva, como lo fuera en el autor piamontés, como mostré hace unos años en otro lugar (Muñoz Rivas, 1996).

En resumen, y según lo apenas expuesto, me parece que a pesar de las dificultades, muchas de ellas inherentes a los mismos textos de Pavese (por ejemplo el antihermetismo de *Lavorare stanca*), la visión general que Goytisolo propone de la poética y poesía pavesiana viene a insistir en la importancia de la consideración de la literatura como oficio, sin concesiones, y que es esta la idea que consiguió transmitir a los primeros lectores de la poesía de Pavese en español en una época en la que la literatura extranjera llegaba a España, como contaba el mismo Goytisolo, en las maletas de los amigos poetas hispanoamericanos que desembarcaban en Barcelona (Virallonga, 1992).

5. En este orden de consideraciones tan generales en el que nos movemos, creo que se hace necesaria una breve delimitación crítica de la última poética pavesiana, que resulta ser según lo expuesto hasta ahora la más conocida en ámbito hispánico, justamente por estar conectada inevitablemente con la imagen del Pavese sufridor que vengo comentando que tanto ha interesado, no hay que olvidarlo, a los escritores en el ámbito hispánico. Susan Sontag alude con mucha lucidez a esta cuestión en su reseña a la traducción inglesa del diario de Pavese:

> El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar, (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación. (Sontag, 1984: 58)

ISSN: 1594-378X

Todo lector de poesía español de cultura media sabe que *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* se publicó en la editorial Einaudi de Turín en 1951, después de que su autor dejara el manuscrito (junto con el del diario) en su mesa de trabajo de la editorial Einaudi bien a la vista para que Italo Calvino se hicera con él lo antes posible tal y como ocurrió y nos cuenta él mismo, poniéndose enseguida manos a la obra para plantear al editor y amigo Giulio Einaudi la conveniencia de una publicación tan sumamente delicada en ese momento sobre todo pensando en *Il mestiere di vivere* (Pavese, 1962).

En su conjunto, el último poemario, bien lo sabía Calvino, es una pieza más que se engrana perfectamente, con toda coherencia, en la poética pavesiana gestada a lo largo de dos décadas aproximadamente. Un poemario (o cancionero amoroso), entonces, que contiene la última escritura de Pavese y que no tiene desperdicio para quien quiera seguir el itinerario artístico del escritor que nos convoca (y también el biográfico, si queremos). Se presenta decisivo, pues, para delimitar con precisión la posición de su obra en las poéticas del Novecientos en Italia, y más que esto aún, retomando la idea de antes, para delimitar coherentemente las muchas razones por las que el autor piamontés sea una de las figuras claves de la literatura contemporánea europea. Insisto en la complementariedad que mantiene con el cancionero la teorización cada vez más obsesiva en *Il mestiere di vivere* durante los últimos meses de vida, y sobre todo la colección de relatos *Feria d'agosto* (Pavese, 1947) y el epistolario.

La publicación de la biografía de Lorenzo Mondo ha conseguido documentar la última relación sentimental de Pavese con la actriz norteamericana de manera fulminante. La explicación que ofrece es necesariamente simple. Interesante la alusión de Mondo al "diario poético" de la última historia amorosa de Pavese:

> Cesare traspone la storia di questa stagione d'amore in una sorta di diario poetico, undici liriche che usciranno postume […] Dedicate a Connie, si aprono e chiudono con poesie nella sua lingua, datate rispettivamente 11 marzo e 11 aprile 1950 [...] La sublimazione poetica non troverà apparenti riscontri in Connie che, dopo avere esaurito le residue ambizioni di diventare una star di prima grandezza, si adatterà in America a una tranquilla vita borghese. (Mondo: 2006: 198-199)

Interesaría destacar aquí que si bien los cancioneros amorosos de Pavese han estado conectados todos a episodios reales, a idilios digamos biográficos del autor con distintas personas concretas a las que conoció en su vida, no es posible hablar absolutamente de una lírica de ocasión amorosa ni de nada parecido al menos por lo que se refiere a la elaboración textual de los poemas. Así, a nivel constructivo, el de 1950 es un cancionero amoroso conectado con la reflexión digamos estilística y textual de su primer libro, *Lavorare stanca* (1936), que Pavese fue reelaborando después a nivel de estructuración arquitectónica (Muñoz Rivas, 2004).

ISSN: 1594-378X

Para esta búsqueda (o "aventura", como él quería) Pavese se dirige a partir de 1936 a ordenaciones de orientación temática más que de contenidos. Es en la segunda edición de *Lavorare stanca* (1943) donde aparecen de manera aislada poemas ya de fuerte contenido lírico-amoroso (los deliciosos poemas *Notturno*, *Mattino*, *Estate*, dedicados a Fernanda Pivano), que se relacionan con poemas posteriores a estos también de los primeros años cuarenta de alto contenido lírico, incluidos por Calvino en *Poesie del disamore* y parece ser que dedicados a Bianca Garufi (Pavese, 1951b). Y de 1945 es la redacción del cancionero "impresionista" *La terra e la morte*, el más claro antecedente estilístico de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, con el que ha compartido volumen a partir de 1951 precisamente por las afinidades estilísticas entre ambos y la temática común (Mutterle, 1966).

El final de la II Guerra Mundial coincide en la poética pavesiana con la definitiva delimitación de las bases de su "poética del simbolismo mítico" que como bien saben los críticos de la poesía de Pavese había sido discutida desde la publicación de *Lavorare stanca* en 1936. Pavese, en efecto, se vuelve a acercar al género lírica, pero a una lírica solo temáticamente muy distinta a la anterior, como vengo defendiendo.

Si bien Pavese se aleja efectivamente de los poemas de *Lavorare stanca* tanto a nivel temático, por ejemplo disolviendo la "épica piamontesa" a la que aludía su amigo Massimo Mila (Mila, 1962), como a nivel formal, (el poema-relato), nunca abandonará la continuidad constructivo-estilística de su primera poesía.

El cambio formal y temático es solo aparentemente brusco, ya que Pavese afronta en su escritura poética la temática amorosa hasta entonces tratada en los poemas llamados juveniles (Pavese, 1998) de clara (y demostrada) influencia decididamente crepuscular, o modernista, si usamos un término que podría aproximarse en el ámbito hispánico (Mutterle, 1966).

Es importante tener en cuenta que buena parte de la crítica en Italia (la de los años sesenta y setenta) ha entendido los dos sucesivos cancioneros a *Lavorare stanca* como situaciones aisladas en el resto de producción del autor, y que esta teoría ha creado mucha confusión para el lector de la poesía de Pavese, y por supuesto para el lector español. La temática amorosa, plenamente lírica y no narrativa de los cancioneros amorosos, se ha entendido entonces solo como acorde con la situación biográfica del autor (pánica, claro está), y por tanto, como aislada al resto de producción narrativa, ensayística y poética que seguiría estando representada por los poemas integrados o no en *Lavorare stanca* como muestra Calvino en su edición pionera (Pavese, 1962).

De modo que después de la publicación de *Lavorare stanca* en 1936 y de su edición definitiva en 1943, las incursiones de Cesare Pavese en el género lírica, tanto a través de meditaciones sobre la estructuración del poemario (*Il mestiere di vivere* y los apéndices publicados en *Lavorare stanca*), como de la sucesiva publicación de *La terra e la morte*, en 1947, o de la misma preparación para su publicación póstuma de *Verrà la morte e avrá i tuoi occhi*, son absolutamente coherentes con la evolución de su poética, perfectamente documentada (como hiciera Leopardi con la suya) en las páginas

ISSN: 1594-378X

del diario que también Pavese (no se pierda de vista una vez más) está preparando para la publicación póstuma y consiguiente sorpresa añadida de los editores y amigos de Pavese, especialmente de Italo Calvino, como comentaba antes.

Y también en los deliciosos relatos "míticos" (o relatos-ensayos) que nuestro autor empieza a publicar en la primera posguerra, en un ambiente, digamos, eufórico a nivel social y sobre todo político, en el que el escritor langarolo cada vez empieza a tener menos espacio intelectual y vital. O un espacio gradualmente más incómodo para su escritura, que se apresura a prepararse para su final obsesivamente. De modo que una vez decidido el momento del "cierre" de la escritura con *La luna e i falò*, en 1949, la más "legendaria" y "langarola" de sus novelas, nuestro autor se enfrasca en varias, digamos, "direcciones escriturales", con cada vez mayor velocidad, para hacer el final efectivo: el diario, el poemario, y el nada marginal epistolario, cuidado a nivel texual-estilístico hasta el extremo.

El poemario de 1950 es sin duda de una belleza por qué no decirlo, impresionante y ya desde su publicación sus primeros lectores hicieron la lectura más fácil, la más claramente biografista, al apuntar los poemas con nitidez a un futuro de muerte esperanzadora que se corresponde con una muerte real, como también el tú poemático se corresponde con la actriz norteamericana de la que Pavese parece que se enamoró, y la historia amorosa que allí se cuenta es real (Mondo, 2006).

Esta adecuación a la realidad de elementos biográficos y "elementos escriturales", casi plena, creo yo, ha sido motivo de que se haya atendido, como vengo defendiendo, más al elemento biográfico que al meramente textual. Y que este hecho haya oscurecido en la crítica pavesiana ya desde el principio una visión de conjunto, homogénea, de toda la poesía de Pavese en el panorama (sin duda complejo) de la lírica del siglo XX en Italia. Y creo que es precisamente la falta de visión homogénea de los textos pavesianos la que ha ido distorsionando desde el principio la recepción de los poemas de Pavese en Italia primero, y luego en el resto del mundo. Y muy decididamente en el ámbito hispano en que nos movemos, menos en contacto evidentemente con las publicaciones tanto de la obra creativa como de la crítica pavesiana.

6. Si realizamos un pequeño recorrido histórico-crítico de la obra de Pavese veremos enseguida que el escritor piamontés llega a la poesía de sus tres cancioneros (si exceptuamos *Poesie del disamore*), desde el descubrimiento de la poesía crepuscular (o modernista con matizaciones) que le fue en buena medida contemporánea a su etapa de formación, y casi simultáneamente, a través de un enfrentamiento directo y mucho más provechoso de lo que parece a primera vista, con la literatura europea "decadente" cuanto se quiera y sin duda la literatura norteamericana (Sontag, 1984). La tradición europea, canalizada a través de Pascoli y D'Annunzio, la materializaron en el siglo XX como es bien conocido justamente los poetas herméticos, especialmente los dos más lúcidos lectores de la poesía simbolista francesa de la Italia de esa época: Ungaretti y Montale (Andreoli, 1977). De modo que si es posible situar la poesía pavesiana con toda coherencia en el sistema poético iniciado a finales del siglo XIX por

ISSN: 1594-378X

la obra de estos inteligentes desencantados que fueron los poetas crepusculares, a los que Pavese recurre eficazmente, funcionalmente, en 1950, para elaborar su cancionero, es también posible establecer una clara línea de derivación hacia la poética que propone Pavese (Anceschi, 1990), es decir, la tendencia a la "poética de los objetos", o "tensión objetual", los emblemas presentes en los poetas y transmitidos en la cadena Gozzano-Montale-Pavese (Muñoz Rivas, 2002: 14-25).

Del mismo modo que es posible relacionar la poesía pavesiana con el otro sistema institucional que cruza las poéticas del Novecientos en Italia: el símbolo y la analogía, representado primeramente por D'Annunzio, y evolucionado, a través de la obra de Ungaretti (y posteriormente de Montale), con o sin mediación dannunziana, como una lectura de *La terra e la morte* y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* evidencia sobradamente. Aunque, como veremos, no sin problemas.

No es nada marginal para delimitar la escritura última de Pavese, aunque sea de manera tan rápida la famosa "estación del mito", que afianzada y apuntalada por Pavese no sin mucho esfuerzo, coincide con los años de la guerra y con el inicio por parte del escritor piamontés del interés por la etnología e historia de las religiones, señalando en su poética un giro importante, aunque en realidad, ya residiera en una etapa embrional en algunas "zonas" de *Lavorare stanca* como ha señalado la crítica más atenta a este proceso.

Con la estación del mito y del símbolo coincide el segundo gran encuentro serio y concienzudo de la poesía y narrativa de Pavese, en una cultura literaria envuelta entonces en lo que en la Italia de la posguerra se llamó el "neorrealismo" (haciéndose enseguida extensivo también al cine). Pues bien, es esta etiqueta de "neorrealista", que Pavese mismo rechazara la que ha creado una de las mayores confusiones a la mayor parte de la crítica ha ocupado de la obra del autor piamontés, y como vimos, muy especialmente entre los intelectuales españoles en los años sesenta y setenta. Es Pavese quien habla a este propósito en su famosa "Intervista alla radio":

> Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. (Pavese, 1951a: 185)

El nuevo cancionero de 1945, *La terra e la morte*, si para muchos críticos significó una vuelta ocasional a la más pura tradición literaria es necesario interpretarlo, según lo afirmado, como una coherente evolución de la poesía pavesiana plenamente consecuente con el proyecto de poesía futura que leemos en el segundo escrito de poética que acompaña la edición Einaudi de *Lavorare stanca* de 1943 (y a todas luces

ISSN: 1594-378X

"manifiesto" pavesiano) "A proposito di certe poesie non ancora scritte", donde la absoluta presencia de Gabriele D'Annunzio combinada con la experiencia de *Lavorare stanca* (al que continuamente remiten todos los poemas), quiere significar, más que un encuentro con la tradición, una recreación poética de los nuevos intereses que ahora mueven la poética madura, definitivamente segura, del poeta de Santo Stefano Belbo, dirigida durante estos años a la recreación minuciosa, armoniosa, de un clasicismo cargado del mejor "decadentismo" del que Pavese era ya maestro absoluto en la escritura de sus *Dialoghi con Leucò* (1947), un libro contemporáneo al menos en su redacción y proyecto obsesivo (como leemos en el diario) al cancionero *La terra e la morte* en muchos aspectos, de entre los que habría que resaltar la inmersión en la vertiente más impresionista de su obra.

Sorprende el constatar hasta qué punto dependa la lírica del último cancionero pavesiano, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, a nivel interdiscursivo (Segre) y más que éste aún intertextual (Bajtine) con el D'Annunzio de *Alcyone*, *Maia* y el *Poema paradisiaco*, así como es también sorprendentemente grata la enorme similitud, acompañada de una nítida evolución formal, temática y métrica, entre ellos y con respecto a la poesía monótona y narrativa (o épica) de los poemas de *Lavorare stanca*, que los dos últimos cancioneros presentan entre sí (Mutterle, 1966).

Me parece evidente que lo único que los distingue es la acentuación cada vez más acelerada y trepidante de la contaminación de escritura, que es también un modo de acelerar necesariamente el que he llamado aquí "cierre" de la escritura. Es decir, Pavese, a través del último cancionero (preparado minuciosamente para su publicación como por lo demás hacía con todo tipo de textos, incluso epistolares, no hay que olvidarlo), realiza un claro proceso de implicación de las razones vitales en las artísticas. Un proceso que por lo demás Pavese tendiera a realizar desde su adolescencia, y con los años cada vez con más fuerza y coherencia interna. Es decir, realiza un complejo juego de "ficción poética"[19] apoyado en otros textos escritos durante el mismo periodo de tiempo (epistolario y diario) según el cual, las razones de la Vida rozan la frontera de las razones del Arte, entremezclándose y contaminándose ambas, en un importante y a la vez inteligente proceso de simbolización mítica que de ningún modo le fuera extraño a D'Annunzio, para quien, como afirmara Ezio Raimondi (1980), su Vida llegara a ser ella misma una obra de arte, a la búsqueda de un estetismo sublime, dionisiaco[20], que es el que en último término preside los poemas de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

---

[19] Cfr. el análisis de Ettore Perrella (1979: 60-69), especialmente las páginas que dedica al cancionero último "Il luogo oltre lo specchio": "In *Verrà la morte* … si tratta di sapere che cosa sarà una donna in questione quando, *senza di lui*, avrà finalmente con se stessa quel rapporto 'vero' che il godimento sessuale – fallico - esclude. Si tratta cioè di restituire l'Altro nella sua pienezza, producendo un 'sapere assoluto'".

[20] En su biografía, Mondo (2006) documenta con detenimiento esta última etapa vital de absoluta debilidad mental y física de nuestro autor en estos últimos meses, que pese a esto conseguía, o mejor, exageraba tanto los trabajos editoriales como los textos que preparaba (poemas, diario, epistolario). Había que hacer el "último viaje", y por tanto, que despedirse de los "compañeros" de un modo ab-

ISSN: 1594-378X

Elio Gioanola ha entendido de manera muy inteligente el proceso que estoy documentando. De hecho, en su capítulo sobre la última escritura pavesiana separa con coherencia la poética que el autor somete a prueba y las vicisitudes (entremezcladas) vitales, siendo la muerte la que se presente discretamente como alternativa:

> La lirica di Pavese, che era riuscita a trovarsi uno spazio vitale entro i margini delle pure essenze mitiche, ora mostra la sua crisi nell'impossibilità di ritrovare l'angolo intatto delle antiche suggestioni. Nell'ultimo canzoniere ritorna la nuda biografia interiore dopo aver tentato l'estrema risorsa del canto: per questo tanto più suggestive sono le superstiti aperture immaginative quanto più risultano insediate dall'onda montante del dolore e della morte. Si direbbe che proprio la presenza discreta della morte conferisca, nel suo offrirsi come suprema alternativa, una specie di malinconia alta e pudica ai versi che chiudono la vicenda poetica di Pavese. (Gioanola, 1971: 165)

La señalación de la cadena Pascoli-D'Annunzio-Thovez que efectúa en su estudio clásico Anco Marzio Mutterle (Mutterle, 1966) vuelve a ofrecer muchas ventajas hermenéuticas a la hora de dar un lugar al último cancionero dentro del lenguaje poético de la primera mitad del Novecientos. El último Pavese lírico se coloca así, como vengo defendiendo, en una situación de gran dependencia del sistema creado por los poetas crepusculares del área piamontesa, y a través de éstos, del sistema dannunziano (y lo que éste arrastra). Una dependencia altamente sospechosa, en mi opinión, por lo muy evidente que es, y que sabe mucho a una vuelta a la situación de inicio, como si el "eterno adolescente" Pavese de tanta crítica monográfica (católica o comunista) que ha asimilado a Eliot y a Montale quisiera a través de su lenguaje lleno de guiños intertextuales (Andreoli, 1977)[21] acomodar el cancionero a una estructura no naturalista sino simbólica, y esto a costa de la simplicidad "lírica".

Pero sigue sin estar resuelta la cuestión de la funcionalización que el poeta hace de las fuentes para su última lírica. Del hecho de que Pavese convoque en el cancionero que cierra su producción artística y vida, a un nivel intertextual e interdiscursivo intensísimo a Gabriele D'Annunzio (la alta lírica) y enigmáticamente, a los poetas menores turineses (la antilírica en la lírica). Y ello en un proceso que desfuncionaliza la carga irónica (Guglielminetti, 1984) que en los poemas de los autores "crepusculares" como Amalia Guglielminetti, Giovanni Cena y Enrico Thovez se

---

solutamente cotidiano.

[21] Cfr. el informadísimo libro de Annamaria Andreoli donde la autora desentraña los tres grandes campos de tensiones (con María Corti) que hay en la poesía de Pavese, es decir, la poesía de Piero Jahier (narratividad en poesía), la poesía de derivación hermética y lo que ella llama creo que acertadamente la memoria leopardiana.

ISSN: 1594-378X

puede atisbar de manera muy débil, si pensamos por ejemplo en la poesía de Guido Gozzano (Muñoz Rivas, 2006).

Abundan significativamente las alusiones a la poesía futura en Pavese desde la etapa del confinamiento (que coincide con el inicio del diario, 1935). En *Il mestiere di vivere*, en los apéndices de 1935 y 1940 a los poemas de la edición definitiva de *Lavorare stanca* (1943), en los mismos poemas de después del confinamiento (*Il paradiso sui tetti*), es decir, y en la época de *Poesie del disamore*, es decir, en los años en que toma consistencia su concepción del mito, de la realidad entendida como simbólica. Y luego progresivamente hasta 1950.

Se podría incluso decir con los textos en la mano que Pavese, desde la adolescencia está pensando en su futuro personal mediado siempre por los logros alcanzados en el terreno artístico y los fracasos sexuales, y siendo él su único juez pese a las interferencias que quieren ser protectoras y terminan siendo banales, como las que realiza su maestro y amigo Augusto Monti (1949). Las continuas meditaciones sobre el suicidio pasan gradualmente de ser literarias en la adolescencia a ser un tema recurrente (tópico) en la etapa de desenvolvimiento artístico (coincidente con la publicación de *Il compagno*, su falsa novela neorrealista). Y después a ser una temática enormemente familiar hasta para el lector y estudioso, inconfundiblemente pavesiana. Pero sólo cuando Pavese considera que ha terminado su misión artística plenamente, con toda la coherencia de la que es capaz, se decide a culminar el destino vital que él se impone, y lo hace como si de algo cotidiano y familiar se tratara, sin ningún contratiempo en este sentido. De manera automática más bien[22].

7. Comentaba más arriba, a propósito de la recepción de Pavese en la poética y poesía de J.A. Goytisolo, y de su difusión solidaria en la literatura española de la obra del autor piamontés, que el olfato del sorprendido traductor de los poemas pavesianos en los lejanos años sesenta va mucho más allá de la reducción efectuada aquí. Hay que decir, ante todo, que se trata de elementos de poética que tienen una realización en los textos, luego no flotan sólo a nivel teórico en ambos poetas. De la introducción que he comentado más arriba a su *Antología poética* (que no tiene precio para el asunto que nos convoca, todo sea dicho) J.A. Goytisolo señala su preferencia por la primera poesía pavesiana, pero no obstante esta constatación, llega incluso a detectar el redescubrimiento dannunziano en los dos últimos cancioneros de Pavese,

[22] No falta desde luego la teatralidad en el Pavese de 1950, como no le faltó casi nunca en su corta vida (Mondo, 2006). Cesare Segre se ha referido con extremada lucidez al suicidio de Pavese, desentrañándolo me parece que muy acertadamente. De hecho, hasta suicidándose fue torpemente teatral, y en este sentido, póngase atención a que Pavese imita, copia como puede, incluso con gran torpeza, al dejar en su chaqueta de suicida la nota de la famosa cita textual de Maiakovski en la que perdona a todos y a todos pide perdón. La imposibilidad de plenitud vital (amorosa) va acompañada de una imposibilidad en Pavese (1950) de decir más, ya que todo está dicho. Una vez descargado de la responsabilidad de la escritura, Pavese sigue el camino de tantos otros de su generación, eso sí, de manera voluntaria: ya no hay que entretenerse más, no hay tiempo (Homero), hay sólo que terminar porque es la hora del momento salvador (Segre, 2003).

ISSN: 1594-378X

o sea, el Pavese no narrativo, y sin duda, la vocación al dolor eminentemente lírica de los últimos deliciosos y duros poemas a los que me he referido extensamente. O sea, que predice seriamente incluso algo que la crítica italiana ha tardado años en corroborar, es decir, la mucha obsesiva continuidad que existe en el lenguaje poético pavesiano de 1935 (e incluso antes, en los poemas juveniles) a 1950. O dicho en otros términos, la absoluta unidad que es posible encontrar en la obra del poeta piamontés desde cualquier vertiente que la miremos.

Muchos son los lectores de lujo sorprendidos en España e Hispanoamérica por los textos pavesianos. Con toda probabilidad Elías Canetti es uno de ellos cuando afirma no sin mucha inquietud:

> Cesare Pavese es mi estricto contemporáneo. Pero él comenzó a trabajar antes y hace diez años se suicidó. Su diario es una suerte de hermano gemelo del mío. Pavese se dedicó a la literatura. Yo, en cambio, le di poco tiempo. Pero llegué antes que él a los mitos y a la etnología […] El 14 de marzo de 1947, Pavese escribe: 'Hemingway es el Stendhal de nuestro tiempo'. La frase me aterró y me indignó. Acaso haya algo cierto en ella, pero estoy bastante irritado para juzgarla. Me indigna que alguien sea capaz de formularla, como si el misterio de Stendhal, la fuente de su grandeza, se diluyera en un manifiesto americanismo. Pavese quedó a merced de los Estados Unidos de América, yo no. Pavese se define como un escritor moderno, yo no. Yo soy un español, un antiguo español contemporáneo. (Pérez Gay, 2004)

No termina evidentemente aquí la fortuna de Cesare Pavese en la poesía española ya que las actuales generaciones de escritores disponen de un material bibliográfico enorme desde hace años sobre la obra de Pavese, así como recientemente de una edición crítica, comentada más bien (2003), de las obras que aceleran con creces las posibilidades de acceso a los textos. Sólo hay que dar un vistazo a esta bibliografía crítica reciente para afirmar con toda rotundidad que los estudios pavesianos están actualmente en el mejor de sus momentos, después de bastantes años de estancamiento por causas que se salen claramente de nuestros intereses ahora.

Soy entonces de la opinión de que si la recepción de la obra pavesiana en España ha estado enturbiada desde un principio por algunos de los motivos que he expuesto más arriba, y es una presencia en la mayoría de los casos aislada, cercada, a pesar de todo, la obra de Pavese ha conseguido imprimir una huella en la cultura literaria española que se ajusta a la verdadera importancia que el autor piamontés tiene ya efectivamente en las letras universales, y no sólo italianas o europeas.

Bibliografía

AA.VV. (1972) *Cesare Pavese y los intelectuales italianos*, Caracas, Monte Ávila Editores.

ALEXANDRE, Vicente (1950) "Poesía y comunicación", en *Ínsula*, 59, pp. 1-2.

----- (1977) "Poesía, moral, público", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 656-666.

ANCESCHI, Luciano (1990) *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, ed. de L. Vetri, Venezia, Marsilio.

ANDREOLI, Anna Maria (1977) *Il mestiere della letteratura. Saggio sulla poesia di Pavese*, Pisa, Pacini.

ARMANI, Horacio (1974) *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.

BADOSA, Enrique (1958) "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento", en *Papeles de Son Armadans*, XXVIII y XXIX, pp. 32-46 y 135-159 respectivamente.

BARRAL, Carlos (1953) "Poesía no es comunicación", en *Laye*, 23, pp. 23-26.

BOUSOÑO, Carlos (1952) *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

CASTELLET, José María (1970) *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.

CELAYA, Gabriel (1974) "El arte como lenguaje", en *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta.

COLINAS, Antonio (1977) *Poetas italianos contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional.

CORTI, Maria (1976) *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

----- (1978) *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.

FERRATER, Gabriel (1995) *Cartes a l'Helena i residu de material dispersos*, ed. de J. Ferraté y J. M. Martos, Barcelona, Empúreis.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1955) "Poesía y comunicación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, pp. 96-101.

GIOANOLA, Elio (1971) *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati.

----- (1993) "Monti, Pavese, Fenoglio scrittori piemontesi", en *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, pp. 151-164.

GIULIANI, Alfredo (1965 [1961]) *I novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, Torino, Einaudi.

GOYTISOLO, José Agustín (1985) "Vida y poesía de Cesare Pavese" [1971], en C. Pavese, *Antología poética*, versión de J.A. Goytisolo, Barcelona, Plaza & Janés.

----- y Horacio Vázquez Rial (1986) "Mostrar supone ver", en Jordi Virallonga, *Perímetro de un día*, Barcelona, Laertes.

GRACIA, Jordi ed. (2000) *Historia y crítica de la literatura española 9/1*, al cuidado de F. Rico, *Los nuevos nombres: 1975-2000*, primer suplemento, Barcelona, Crítica.

GUGLIELMINETTI, Marziano (1984) *La scuola dell'ironia. Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschi.

GUILLÉN, Claudio (1989) *Teoría de la historia literaria (ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe.

LAJOLO, Davide (1960) *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore.

MARTÍN PARDO, Enrique (1970) *Nueva poesía española*, Madrid, Escorpio.

MILA, Massimo (1962): "Introduzione" a C. Pavese, *Poesie*, Torino, Einaudi.

MONDO, Lorenzo (2006) *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli.

MORAVIA, Alberto (1951) *L'uomo come fine e altri saggi. A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani.

MUÑOZ RIVAS, José (1995-96) "El americano E. A. Poe y el legado europeo de Ch. Baudelaire en la poética y poesía de Cesare Pavese", en *Cuadernos de filología francesa*, 9, pp. 179-194.

----- (1996) "Presencia y difusión de la literatura italiana en la obra de J. A. Goytisolo", en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, ed. de A. Pérez Laceras, Gobierno de Aragón, pp. 417-428.

----- (2002) "Reflexiones sobre el hermetismo de Cesare Pavese y la poesía italiana del Novecientos", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXV, pp. 315-326.

----- (2002) *La poesía de Cesare Pavese (Atravesando la mirada en el espejo)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

----- (2004) "Teoría del género cancionero y arquitectura de *Lavorare stanca* de Cesare Pavese", en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 2, pp. 119-140.

MUTTERLE, Anco Marzio (1966) "Appunti sulla tecnica poetica di Pavese lirico", en *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana.

----- (1987) "Da Gozzano a Pavese", en *Cesare Pavese Oggi. Atti del Convegno Internazionale*, ed. de G. Ioli, San Salvatore Monferrato.

PANERO, Juan Luis (1998) "A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el desayuno", en *El último tercio del siglo: 1968-1998. Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.

PASOLINI, Pier Paolo (1972) *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.

PAVESE, Cesare (1946) *Feria d'agosto (1941-44)*, Torino, Einaudi.

––––– (1947) "La terra e la morte", en *Le tre Venezie*, Padua, XXI, 4-5-6.

––––– (1951a) *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi.

––––– (1951b) *Poesie del disamore*, Torino, Einaudi.

––––– (1962) *Poesie edite e inedite*, ed. de I. Calvino, Torino, Einaudi.

––––– (1975) *Poemas inéditos*, ed. de I. Calvino, trad. de Horacio Armani, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.

––––– (1976) *Poemas elegidos*, trad. de Horacio Armani, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.

––––– (1985b) *Poemas*, ed. I. Calvino, trad. de C. J. i Solsona, Barcelona, Taifa.

––––– (1991) *Poesía completa*, ed. de G. Fernández, México D.F., UNAM.

––––– (1993) *Poemas*, ed. de I. Calvino, trad. de C. J. i Solsona, Madrid, Visor.

––––– (1998) *Le poesie*, ed. de M. Masoero, Torino, Einaudi.

––––– (2003) *Il mestiere di vivere 1935-1950*, ed. de M. Guglielminetti y L. Nay, Torino, Einaudi.

PÉREZ GAY, José María (2004) "La desconfianza en la posteridad. Elías Canetti", en *Almargen.net*.

PERRELLA, Ettore (1979) *Dittico: Pavese-Pasolini*, Milano, Sugarco.

RAIMONDI, Ezio (1980) *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli.

RIERA, Carmen (1988) *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación del 50*, Barcelona, Anagrama.

RUBIO, Fanny (1980) "Teoría y polémica de la poesía española de posguerra", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp. 211-213.

SALINAS, Pedro (1983) "Poe en España e Hispanoamérica", en *Ensayos completos*, vol. III, ed. de S. Salinas de Marichal, Madrid, Taurus.

SANZ VILLANUEVA, Santos ed. (1999) *Historia y crítica de la literatura española 8/1*, al cuidado de F. Rico, y el apéndice *Época contemporánea: 1939-1975*, Barcelona, Crítica.

SONTAG, Susan (1984) "El artista como sufridor ejemplar" [1966], en *Contra la interpretación y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral.

VALENTE, José Ángel (1961) "El moribundo", en *Índice*, 146.

VIRALLONGA I EGUREN, Jordi (1992) *José Agustín Goytisolo: vida y obra. De la luz del retorno a las noches proscritas*, Madrid, Libertarias.

Del *Beso* al *Kiss:* un destino de re-presentaciones

Vittoria Martinetto
Universidad de Turín

RESUMEN: Ningún libro de Manuel Puig despertó tanta atención ni le procuró tanta notoriedad como *El beso de la mujer araña*, también en buena parte gracias al éxito internacional de su versión cinematográfica. Pero antes de esta adaptación, había tenido dos versiones teatrales y más tarde tendría una versión para comedia musical, revelando sus múltiples facetas en una cadena ininterrumpida de migraciones de un medio a otro. Este fenómeno, por supuesto, ha despertado el interés de la crítica que comentó las inevitables pérdidas y compensaciones sufridas por la afortunada historia del escritor argentino a lo largo de este itinerario. Con todo, en la vasta bibliografía crítica que esta obra ha suscitado no hay casi mención de la última transformación, es decir la que hizo de ella un musical estrenado en Broadway en 1993, tres años después de la muerte del autor. Es posible pensar que la genérica falta de interés por este aspecto, más que a un menosprecio intelectual por el género – lo que ofendería la memoria de un escritor que no tenía rémoras en declarar su deuda para con los "desprestigiados" géneros populares – sea debida a una banal dificultad práctica: el hecho de haber permanecido el show en cartelera por un tiempo limitado – tanto en Broadway (Mayo 1993/Julio 1995) como en Buenos Aires, donde se reestrenó en 1995 – y que no haya más copia filmada en circulación que la que se conserva en la New York Public Library for the Performing Arts del Lincoln Center. En todo caso, se trata de un aspecto menos patente de un autor ya tan frecuentado por la crítica, que bien merece una aproximación como la que se le dedica en estas páginas.

Al término de una entrevista concedida en 1973 a una revista de modas argentina, en ocasión de la salida de su tercera novela *The Buenos Aires Affair*, a la pregunta de cuál sería su próxima obsesión Manuel Puig contesta: «No sé, pero ¡ojalá que sirva para hacer una comedia musical!»[1]. La respuesta – aunque en ese momento

[1] En Romero (2006: 66), artículo publicado en la revista de modas *Claudia,* en el que Puig se autoentrevistaba, con mucha ironía, a la manera del personaje Gladys de *The Buenos Aires Affair.*

Recibido el 22/06/2012; publicado el 06/11/2012

sonara como una *boutade* – no dejó de acertar: la novela siguiente sería *El beso de la mujer araña*[2].

Ningún libro de Manuel Puig despertó tanta atención ni le trajo tanta notoriedad como éste, entre otros muchos motivos gracias al éxito internacional de su versión cinematográfica. Pero antes de esta adaptación, *El beso de la mujer araña* había tenido dos versiones teatrales – una alógrafa, otra autorial – y más tarde tendría una versión para comedia musical revelando sus múltiples facetas en una cadena ininterrumpida de migraciones de un medio a otro. Este fenómeno, por supuesto, ha despertado el interés de la crítica que comentó las inevitables pérdidas y compensaciones sufridas por la afortunada historia creada por el escritor argentino a lo largo de este itinerario (Swanson, 1989; Santoro, 1997; Dejong, 1998; Levine, 2007; Kulin, 2008). Con todo, en la vasta bibliografía que examiné no hay casi mención de la última transformación, es decir la que hizo de ella un musical estrenado en Broadway en 1993, tres años después de la muerte del autor, aunque su gestación fue protagonizada por él mismo como contaré más adelante[3]. Quiero creer que la genérica falta de interés por este aspecto no sea debida a un menosprecio intelectual por el género – lo que ofendería la memoria de un escritor que no tenía rémoras en declarar la casi total ausencia de literatura en su formación apuntando al mismo tiempo su deuda para con los "desprestigiados" géneros populares[4]. Me inclino a pensar que fue por una banal dificultad práctica: el hecho de haber quedado el show en cartelera por un tiempo limitado – tanto en Broadway (Mayo 1993/Julio 1995) como en Buenos Aires, donde se reestrenó en 1995 – y el que no haya copia filmada en circulación, por lo que es preciso deplazarse a la New York Public Library for the Performing Arts en el Lincoln Center para visionarlo[5]. Sea como fuera, es

[2] Se utiliza aquí la edición Puig (2002: 291-432) que contiene asimismo la adaptación escénica de la novela, escrita por Manuel Puig.

[3] La única que menciona la versión musical es, al parecer, Levine (2002) en su biografía del autor y en el breve artículo "Novela/ teatro/ cine/ musical: de *Kiss* a *Kitsch*" (1997). Sin embargo, en uno sucesivo, de 2007. Levine ignora la versión musical. A propósito del desinterés general de la crítica, incluso la musical, por el género, comenta Swain (2002: 6): «It would be fair to say that the products of Broadway have not had much success in the annuals of scholarly criticism. Before 1990 the musical theatre received virtually no attention from serious music critics at all, and what little it received was patronizing at best». Swain apunta también que la tradición indudablemente popular a la que pertenece la comedia musical «does not undermine the search for a real musical dramaturgy» (2002: 11), y en todo caso el género ha tenido éxito de público durante más de setenta años y ha estimulado, en su *Golden Age* (1940-50), la creatividad de maestros como George Gershwin, Leonard Bernstein, Cole Porter y Kurt Weil.

[4] «Yo no siento que mis cosas tengan mucho que ver con el resto de la literatura latinoamericana. Mi gusto por los géneros desprestigiados – el folletín, la novela policial – no es común con nadie. He tratado y trato siempre de hacer una literatura muy discreta, una literatura que sea espectáculo: y cuando digo espectáculo estoy confesando mis sinceras intenciones de escribir para agradarle a quien, supongo, tiene mis gustos», (Romero, 2006: 65-66).

[5] En el mundo virtual de internet, el espectáculo teatral en vivo es el único en no padecer la reproducibilidad técnica y en no poderse "descargar" como el resto. Para visionar *Kiss of the Spider Woman. The Musical* hay que ir al Theatre on Film and Tape Archive (TOFT) de la NYPL al 40 de

ISSN: 1594-378X

entusiasmante para mí tratar un aspecto menos patente de un autor ya tan frecuentado por la crítica.

Observando la obra desde adentro – tanto su argumento como sus mecanismos narrativos – y desde afuera – la historia de sus traslados de un medio a otro – se podría leer *El beso de la mujer araña* a través del concepto de re-presentación, empezando por un hecho tan simple como fundamental en la biografía de Manuel Puig. Se trata de su confesión – entregada ante todo a Saúl Sosnowski y reiterada incalculables veces – de haber llegado a la literatura a través del cine y de la costumbre, cultivada desde niño, de "copiar" lo existente, que para él, era el mundo de la pantalla: «Como compensación a lo desagradable que era el set – cuenta el autor hablando de su estancia romana en Cinecittà –, a deshoras trataba de escribir, es decir, atacar el cine por el lado del guión (…) Me dí cuenta que todo era un gran error. Que yo lo que quería era prolongar horas de espectador infantil (…) de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, no me interesaba para nada. Lo que me interesaba era rehacer cosas de otras épocas, cosas ya vistas» (Sosnowski, 1973: 70)[6]. Igual que su personaje Molina, Puig acabó por reproducir lo visual en palabras, confiriendo estatuto literario a los elementos cinematográficos integrados en su novela y aprovechando para pagar la deuda a su afición juvenil. Es así que el concepto de representación o, mejor dicho, de *re-presentación* se ofrece como eje de lectura de su obra a varios niveles:

1) <u>Nivel metaliterario</u>: re-presentación en el sentido literal de 'presentar de nuevo' algo que preexiste – por cierto el *leit-motiv* de la entera obra de Puig – , de acuerdo con esa 'estética del reciclaje' que hace de él el primer escritor *pop* latinoamericano[7]. En incluir voces, documentos, canciones, películas, cartas,

---

Lincoln Center Plaza, (New York, New York 10023-7498), 3° piso, depués de haber hecho una reservación via mail en el sito web de la NYPL. Se trata de una grabación del show hecha en el Broadhurst Theatre el 28 de julio de 1993, con el cast original, de la duración de 143 minutos, cuya colocación es: NCOV 1543. El archivo TOFT posee también una copia del reestreno argentino del musical (traducido por Pedro Orgambide y Alberto Favero), y registrado en el Teatro Lola Membrives de Buenos Aires el 13 de noviembre de 1995, de la duración de 132 minutos, cuya colocación es: NCOV 1769. Está a la venta, en Estados Unidos, el CD con la grabación original de *Kiss of the Spider Woman, The Musical*, (RCA VICTOR-BMG Classics, 1992), que contiene una selección de los números musicales sin recitativos.

[6] Esta actitud es más que patente en el alter ego de Manuel Puig que es el personaje Toto de *la Traición de Rita Hayworth.* Apunta Graciela Speranza: «No hay en Toto un deseo de recrear el recuerdo de lo que ha visto en el cine en una versión propia – no hay invención ni expresión personal – sino de "calcarlo" y recuperar la historia en imágenes precisas – re-producirlas –, como si la fila de cartoncitos alineados pudiese recomponer la sucesión de fotogramas del celuloide original. Toto no dibuja sino que recorta, pega, pinta y monta fragmentos de reproducciones ajenas: fotos, dibujos de su madre, secuencias organizadas por la disponibilidad de los materiales (…) Toto – por elección o por defecto – brilla en la función reproductiva. (…) arte de la reproducción y el montaje, la actividad de Toto convierte a la repetición en el objeto mismo de la voluntad.» (Speranza, 2000: 82-83).

[7] Para un certero cotejo de la poética de Manuel Puig con la estética del Pop Art, véase "Después del fin de la literatura: del pop art a Manuel Puig" en Speranza, 2000: 73-115.

ISSN: 1594-378X

conversaciones telefónicas y toda clase de material 'de segunda mano' en su narrativa, dando asimismo relieve a manifestaciones culturales 'de clase B', como el radioteatro, los géneros folletinesco y policial, junto a fragmentos de guiones, tangos y boleros, Puig se ha ganado con razón ese apelativo, por algunos también declinado en "camp"[8]. La cultura de masas – como han denunciado en forma crítica las artes plásticas con Warhol, Rauschenberg y Lichtenstein entre otros – trabaja con la copia y la repetición mientras que la alta cultura juega con la idea de lo que es único y original. Al comienzo de forma espontánea e inconsciente, Puig contribuyó a romper esa dicotomía combinando fórmulas y estrategias narrativas procedentes de universos heteróclitos, y completándolos de forma inédita en un contexto que fue, para su propia sorpresa, literario[9]. Al final, por una interesante coincidencia, será su misma obra objeto de "reciclaje", al entrar en un circuito de adaptaciones[10].

2) Nivel temático: la re-presentacion está en la médula de la historia que *El beso de la mujer araña* cuenta. Ante todo mediante la teatralización de la vida hecha por Molina al identificarse con sus modelos de celuloide. En segundo lugar, hay justamente en sus écfrasis un re-presentar con otro medio – las palabras – algo visual[11]. Un Molina/Sheherezada re-presenta unas películas para Valen-

[8] Sobre la definición de "camp" véase el clásico ensayo de Susan Sontag (1967: 274-304). En realidad, apunta oportunamente Graciela Goldchluk (1997: 67), «Puig, más que ofrecer un modo de construcción camp en la escritura, presenta una lectura camp de la cultura de masas. La escena tantas veces citada de Toto calcando las figuritas de las estrellas de cine se corresponde de manera no sólo analógica con la afirmación "[el camp] calca y transforma la cultura de masas"». Y en palabras de Manuel Puig: «Estoy muy interesado en lo que se ha llamado el "mal gusto". Creo que el temor a demonstrar un supuesto mal gusto nos impide aventurarnos en zonas culturales especiales, algunas de las cuales están más allá del mal gusto. Me interesan mucho esas zonas y permito que mi intuición me conduzca hacia ellas. Por ejemplo en lo horroroso de la letra de ciertos tangos veo la posibilidad de un tipo diferente de poesía. También me atrae el sentimentalismo excesivo de cierta clase de cine. Me pregunto ¿Qué hay más allá de esto? ¿Qué tipo de audiencia utiliza estos productos? ¿Qué clase de necesidad intelectual o intuitiva satisface esta clase de cultura? Sí, me interesa explorar las diferentes manifestaciones del mal gusto» (Romero, 2006: 296).

[9] «Para mí la literatura era una cuestión secundaria... como escuchaba música, como veía un cuadro, así leía un libro, no se me ocurrió entonces que algún día me iba a expresar por esa vía" (Sosnowski, 1973: 70). Es en esta misma entrevista donde Puig relata, quizás por primera vez, la anécdota de cómo pasó, casi sin darse cuenta, del cine a la literatura, extendiendo, sin poder parar, las líneas de un guión al monólogo de treinta páginas que se convirtió en el incipit de *La traición de Rita Hayworth*: «Era material que fluía solo (…) A los dos, tres días me dí cuenta de que era material literario, no cinematográfico...», (*ibíd.*: 71).

[10] Nos referimos no sólo a *El beso de la mujer araña*, que es el objeto de este estudio, sino también a las respectivas adaptaciones para la pantalla de sus novelas *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1974) y *Pubis angelical,* (Raúl de la Torre, 1982).

[11] «It is precisely because movies are composed of a partly visual signifier that, like painting, they create an unusual feel when recounted in a literary text. Two well known tropes often used to assimilate visual descriptions or secondary material of any kind, ecphrasis and metadiegesis, help Puig to accomplish his difficult textualization. The first is associated with the tradition of describing

ISSN: 1594-378X

tín en el doble sentido de actuarlas y de reproducirlas verbalmente, con la secreta finalidad de representarse a sí mismo – hablando de su emarginación a través de las vicisitudes de sus heroínas cinematográficas – y finalmente de encantar al compañero[12]. Molina tiene el don de recordar pero también, por su misma admisión, de re-crear lo visual: de hecho ha interiorizado a tal punto los clichés y los estereotipos de las películas, que está en condición de inventar detalles cuando la memoria le falla, y defiende reiteradamente esta estrategia narrativa si Valentín le acusa de inventar[13]. Esto quiere decir que las "copias" de Molina son susceptibles a las incoherencias de su memoria, a la selección obrada por su punto de vista, gusto e interpretación, según modalidades análogas a las de cualquier transposición. Por una curiosa inversión, el personaje es, contrariamente a su creador, autoritario, en el sentido de que impone su propria lectura de las películas que cuenta[14].

3) Nivel estructural: la impostación dramática de *El beso de la mujer araña* es evidente en la falta intencional de narrador, puesto que la diégesis se apoya totalmente en el diálogo, que acarrea la casi totalidad de la información, salvo por algunos informes de policía y las notas a pie de página[15]. Dramática es también la unidad espacio-temporal de la novela: en su 90% la acción se desarrolla en la celda 7, donde están recluídos los dos prisioneros, y en tiempo presente. También el carácter de texto incompleto que sólo se cumple plenamente durante el proceso de lectura presuponiendo un lector activo que ensamble todo el material, tiene analogía con el teatro, que es siempre *opera aperta,* por ser un arte que se completa sólo al momento de la puesta en escena y a través

paintings in literature, the second with the tale-within-a-tale, or second degree narration» (Cohen, 1994: 18).

[12] Sobre el papel psicoanalítico del recuento de películas y también su función de catálisis para la discusión de asuntos autobiográficos relativos a ambos prisioneros véase el iluminante ensayo de Stephanie Merrim (1985) "Through the Film Darkly: Grade "B" Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer araña*".

[13] En muchas ocasiones, a lo largo de la novela, Molina justifica sus cambios: «No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar» (Puig, 2002: 17). Este núcleo temático se conserva tanto en la adaptación escénica de Puig como en la versión para musical. En la versión cinematográfica se representa a través del punto de vista grotesco y distorsionado con el que se narra por imágenes la película nazi. Véase, más adelante, las afirmaciones de Philip Swanson en la nota 33.

[14] «Molina's narrative is authoritarian and repressive, since it forces upon the reader or listener its own point of view, while Puig's narrative (the novel as a whole) is more progressive in that it liberates the reader and allows him the freedom to form his own interpretation» (Swanson, 1989: 345).

[15] *Strictu sensu*, como subraya Seymour Chatman, todas las enunciaciones – también las enteramente "representadas" y "no-mediadas" – sono "mediadas", porque son hechas por alguien, tienen un autor que las ha inventado. Sin embargo, sigue Chatman, «a narrative that does not give the sense of this presence, one that has gone to noticeable lenghts to efface it, may reasonably be called "non narrated" or "unnarrated" (the seeming paradox is only terminological. It is merely short for a "narrative that is not explicitely told" or "that avoids the appearance of being told")», (Chatman, 1980: 33-34).

ISSN: 1594-378X

de la interacción con el público (Conte y Luzzati, 2001). A demostración del DNA marcadamente teatral de *El beso de la mujer araña* baste recordar que la novela fue adaptada al escenario – bajo concesión del autor – por el director italiano Marco Mattolini en 1979, antes de que a Puig se le ocurriera escribir su propia versión para teatro[16].

4) Nivel intersemiótico: por lo que se refiere al destino de adaptaciones que le tocó a *El beso de la mujer araña*, hay que recordar cómo la actividad de traducción fue pan cotidiano para Manuel Puig por haber sido él mismo traductor en juventud, pero sobre todo por la costumbre – mantenida a lo largo de su carrera literaria – de trabajar junto con sus traductores a pesar de que este compromiso le costara tiempo y viajes[17]. En definitiva, por experiencia personal – sus muchos exilios y residencias – y literaria – haber escrito también en idiomas distintos de su lengua materna y haberse auto-traducido (Martinetto, 2007) – nadie fue tan sensible como el escritor argentino a las problemáticas inherentes al pasaje entre medios culturales y lingüísticos diversos, ni tan consciente como él del necesario trabajo de adaptación que supone toda clase de traducción pensada en términos de 'costos y beneficios'. Quizás por eso, a pesar de las iniciales reticencias, Puig aceptó que la historia de Valentín y Molina fuera declinada – es decir re-presentada – a través de diferentes lenguajes: del teatro, del cine y, al final, del musical.

Ahora bien, el debate inherente a la transposición audiovisual o teatral de las obras literarias es tan complejo y contradictorio, debido al irresuelto dilema entre forma y fondo, espíritu y letra, que es imposible reconstruirlo exhaustivamente y hay que contentarse con apuntar una serie de cuestiones centrales. La novela es sin duda una forma de expresión acabada en sí misma, que permanece, indiferente a su posible adaptación. Por tanto, cuando ésta se intentara, habría ante todo que abandonar la discutible atribución de valor al concepto de fidelidad, lugar común que considera una buena adaptación la que más de cerca y respetuosamente reproduce en términos

[16] El estreno italiano fué en Milán, en 1979, en el Teatro di Porta Romana.

[17] En conversación con Sergio Moreno, en 1973, después de la aparición de su tercera novela, a la pregunta «¿Cómo se siente?», Puig contesta: «Agotado, ni siquiera nervios llego a sentir. En diciembre entregué la novela, después de cuatro años de trabajo durante los cuales viajé seis veces a Europa y a USA a controlar traducciones de mis otras dos novelas (...) reescribiendo y adaptando todo aquello que por su tono local no podía ser traducido literalmente», (Romero, 2006: 82-83). Al respecto, en otra entrevista de 1974, hablando del trabajo de colaboración con sus traductores italiano, francés e inglés el escritor subraya una vez más que «eran adaptaciones más que traducciones, por la cantidad de localismos que había que aclarar» (*ead*.: 105) refiriéndose, en particular, a las letras de las canciones, tangos y boleros para las que tuvo que encontrar equivalencias. Todavía en 1977, después de la publicación de *El beso de la mujer araña*, el autor seguía convencido de la importancia de esta colaboración con los traductores: «Es imprescindible que yo revise la traducción de mis libros, porque mi literatura es muy local, hay muchas referencias propias, modismos, alusiones a canciones y películas que pueden no significar nada allí. Entonces debemos encontrar equivalencias» (*ead*.: 156).

ISSN: 1594-378X

audiovisuales o dramáticos un texto literario. Si no se empieza por ver en éste un conjunto de instrucciones y datos que la realización fílmica o teatral pueden o no utilizar a partir de los que son por un lado sus vínculos de lenguaje – lo que una película o una pieza pueden hacer y una novela no y viceversa – y por el otro las elecciones estéticas, expresivas y semánticas del guionista y/o director, no se puede llegar a considerar objetivamente la versión adaptada. Ésta debe aceptarse como nuevo texto fruto de una reinvención que propone necesariamente *una* entre las muchas lecturas que, en cambio, el texto literario deja abiertas. Analizar de manera constructiva las relaciones entre literatura, cine y teatro presupone, pues, tener en cuenta lo propio de cada lenguaje y la dialéctica entre lo que tienen en común (las categorias diegéticas de espacio, tiempo, personaje, punto de vista, etc.) y aquello en lo que difieren: las distintas sustancias de la expresión (Cortellazzo y Tomasi, 1998). Análogamente a la traducción interlingüística, la traducción intersemiótica debe desconfiar de los falsos amigos evitando calcos: por eso al concepto de fidelidad se prefiere el de *equivalencia,* que tiene más en cuenta la *recepción* de la obra que su emisión (Eco, 2003). Esto significa que una transposición genuina consiste en provocar de alguna forma en el espectador – a través de los medios que le son propios – un *efecto* análogo al que mediante el material verbal produce la novela en el lector (Gimferrer, 1985: 52). Sólo reservando a la adaptación un estatuto respetable e independiente del texto fuente se puede de alguna forma sortear la cuestión planteada en su tiempo por Jean Mitry a propósito de la imposibilidad de reproducir en el cine el estilo y la forma literarios–, sin duda imprescindibles para la construccion del sentido de una novela – resumida en la frase: "réduire une oeuvre d'art à son argument c'est exactement la nier comme oeuvre d'art" (Mitry, 1965 : 352)[18]. Como anota oportunamente Nadine Dejong (1998: 163-64), gracias a un sistema de equivalencias, ya no se pretende mimetismo por parte de la adaptación, sino que se le reconoce «el derecho de ser, en cierta medida, autónoma y creativa, puesto que, por este rodeo, logra esquivar las dificultades que nacen de las divergencias entre los sistemas comunicativos y se acerca más a la versión original». En definitiva «siendo la fidelidad incapaz de ser fiel, se pide entonces a la infidelidad que lo sea».

Ya se destacó la 'adaptabilidad natural' de *El beso de la mujer araña* evidenciando algunas características que la alejan de la narrativa tradicional y la acercan a las otras artes: a) ausencia de narrador (ilusión típica del cine) reemplazada por el diálogo (que, como en el teatro, acarrea toda la informacion)[19]; b) perspectivismo (1ª

[18] Según Christian Metz (1972), el equivalente del lenguaje de una novela es representado en una película por la banda visual. El cine sonoro, disponiendo de la imágen, dispone *además* del lenguaje ; sin embargo, lo cierto es que la novela dipone del lenguaje *más* que el cine sonoro: una película enseñará siempre mejor las cosas, pero la novela siempre las dirá mejor.

[19] «¿Cómo se transforma en guión escénico una novela, un texto literario? – se preguntan Conte y Luzzati (2001: 90-91)– Naturalmente se puede proceder de muchas maneras, no hay reglas (…) El método más inmediato parece ser el de seleccionar los diálogos y añadir otros nuevos. En realidad es el menos indicado. Es raro que el significado de una novela resida en el diálogo» (la traducción es nuestra). Esto, sin embargo, no es cierto en el caso de *El beso de la mujer araña*, donde como se verá más ade-

ISSN: 1594-378X

> 3ª persona) y técnica cinematográfica de *shot/reverse shot* implícita en el diálogo entre dos; c) tiempo presente (que tiene un análogo en esa ilusión experimentada frente a la pantalla de que los eventos acontezcan ahí mismo, porque la imagen fílmica está siempre en el presente)[20]; d) las muchas elipsis y el *collage* de documentos espurios (que tienen un equivalente en el montaje cinematográfico y en el cambio de escenas del teatro).

Obviamente siguen siendo irreductibles algunos aspectos del lenguaje novelístico, cinematográfico y teatral que remiten al estatuto específico de cada arte[21]. Lo que aquí interesa destacar, sin embargo, es el imperativo más patente al momento de la adaptación: la necesidad que tienen el cine y el teatro de aportar cortes a los elementos del texto literario. El tiempo ilimitado de la novela – en este caso las casi 300 páginas de *El beso de la mujer araña* –, contra el tiempo limitado que conceden la pantalla y el escenario, se traduce necesariamente en operaciones de "sustracción" y "condensacion" de acciones y personajes – compensadas por algunas "expansiones" que disfrutan de las prerogativas del nuevo medio – y por "variaciones" y "desplazamientos" de los elementos conservados[22]. Esta diferencia fundamental fue objeto

lante, el diálogo acarrea tanta significación que cortarlo significa quitarle a la novela algunos de sus argumentos centrales.

[20] Christian Metz (1972: 70): «L'acteur a joué une fois et une seule, il a joué au présent. C'était il y a quinze ans, peut-être, mais cet présent a été fixé sur la pellicule, et s'il est vrai de dire qu'un film est "présenté" (et non "représenté"), c'est parce qu'à chaque passation nouvelle, ce présent passé redevient présent et se trouve réactualisé». Y más adelante (*ibid*: 71): «Au cinéma, comme dans la vie, on ne *perçoit* jamais le temps; on perçoit le temps comme changement spatial (…) Le présent seul éxiste, le passé n'éxiste plus, l'avenir n'éxiste pas encore. L'image filmique, comme l'existence, est toujours au présent».

[21] Cf. *ibid*. y también Chatman, 1980. Esquemáticamente esta irreductibilidad podría resumirse a través de las siguentes disyuntivas: 1) Imágen mental vs. imágen real (unidimensional=cine; tridimensional con personajes en carne y hueso= teatro); 2) Linearidad (cuando se escribe una historia se exponen sus elementos de forma gradual y sucesiva) vs. expresión simultánea de un cierto número de informaciones (cine/teatro); 3) Representación realidad vs. imitación y calco (cine)/ convencional y simbólica (teatro); 4) *Suspention of disbelief* vs. efecto de realidad (cine)/ denuncia estatuto ficticio (teatro); 5) Partes y capítulos vs. escenas + escenas= Secuencia (cine)/ actas+escenas (teatro); 6) Focalización de autor vs. focalización variable (cine)/ focalización fija, convencionalmente la mirada del espectador en primera fila (teatro); 7) Soledad escritor vs. trabajo colectivo (cine y teatro); 8) Soledad lector y espectador (cine) vs. concelebración (teatro); 9) Tiempo pasado de la diegesis (algo tiene que haber acontecido para ser contado) vs. tiempo presente (coincide con la visión espectatorial) del cine y teatro; 10) Ejecución previa y una vez por todas (escritura y rodaje) vs. ejecución a posteriori y cuantas veces se represente (teatro); 11) Tiempo de lectura extendido (interrupción /reflexión) vs. tiempo condensado (cine y teatro).

[22] Es interesante el esquema ofrecido por Sara Cortellazzo y Dario Tomasi (1998: 20-24) que resume las operaciones de la adaptación cinematográfica en: 1) <u>*Sustracción*</u>: corte de los elementos de la novela que por lo general exceden; 2) <u>*Adición*</u>: la naturaleza audiovisiva obliga siempre al guionista/director a añadir algo (por ejemplo vestuario, fisionomía, lugar etc. aún cuando no fueran explícitos en el texto literario) 3) <u>*Condensación*</u>: elementos de la narración expuestos en forma reducida (síntesis drámatica de varios eventos y concentración de diversos personajes en uno); 4) <u>*Expansión*</u>: elementos que por su naturaleza se prestan a ser dilatados gracias a las prerogativas del lenguaje audiovisual; 5) <u>*Variación*</u>: ciertos elementos de la novela son presentes en la película pero con características diferentes; 6)

ISSN: 1594-378X

de muchas reflexiones por parte del mismo Puig al momento de racionalizar su desplazamiento del cine a la literatura: «Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo – comenta – fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla. Y el espacio clásico de una hora y media de proyección cinematográfica no me alcanzaba. El cine exige síntesis y mis temas me pedían otra actitud; me solicitaban análisis, acumulación de detalles» (Romero, 2006: 250)[23]. La disyuntiva síntesis/análisis, no fue la única razón por la que el escritor optó por la narrativa: otra tiene que ver con la soledad y la libertad que presupone la escritura – añadir, quitar, corregir a placer los manuscritos sin depender de nadie – , que a su vez coincide con la supuesta libertad de la lectura: «el libro puede esperar – anota Puig – el lector puede detenerse a reflexionar, la imágen cinematográfica no» (*ibid.*). Una última razón era la de huir del autoritarismo que, según él, exigía la dirección cinematográfica[24].

«Hay historias que sólo la literatura puede abordar», comentaba el autor a propósito de las prerrogativas del genero novelístico teniendo justamente en cuenta el factor de la recepción: según él, la atención humana «logra penetrar en la página escrita densidades que expuestas en la pantalla resultarían imposibles de abordar» (Romero, 2006: 250)[25]. Su reflexión no se limitaba a cuestiones de fondo sino de forma: a la pregunta de Sosnowski de si veía sus novelas – tres, hasta entonces – como proyectos cinematográficos, Puig contestaba con una negativa terminante, pensando en la adaptación de *Boquitas pintadas*, cuyo interés narrativo residía, a su ver, no en la anécdota sino en su estructura, argumentación que se podría aplicar a su entera producción novelística (Sosnowski, 1973: 76). ¿Qué le impulsó, entonces, a adaptar y dejar adaptar *El beso de la mujer araña*? La respuesta la daría el escritor mismo veinte años y cinco novelas después, en un coloquio público, cuando, después de reiterar su desinterés en ver adaptada su obra novelística por no querer «forzar lo que nació de otra manera» terminaba diciendo: «Lo de *El beso de la mujer araña* yo creo que fue

---

Desplazamiento: un determinado evento o situación está presente en ambos, pero en momentos diferentes de la intriga.

[23] Sigue Puig: «Mis novelas pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad; de ahí su naturaleza analítica. La síntesis, en cambio, va bien con la alegoría, con el sueño. ¿Qué mejor ejemplo de síntesis que nuestros sueños de cada noche? El cine requiere síntesis y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño" (*ibid*).

[24] «En el set tenía prestigio la utoridad – lamentaba Puig a propósito de su experiencia como asistente de dirección en Cinecittà – y había que hacerse respetar. Nada de lo que yo había pensado. Toda una decepción. Veía que como asistente no funcionaba. La gente no me hacía caso» (Sosnowski, 1973: 70).

[25] Sigue Puig: «Por todo esto creo poder afirmar – dice Puig – que la lectura del espectador cinematográfico es otra que la del lector de novela, y que esa lectura cinematográfica, si bien tiene algo de la lectura literaria, tiene también mucho de la lectura de un cuadro. Sería entonces una tercera lectura, que participa de características de la lectura literaria y de la plástica, pero que es también diferente. ¿Y adónde voy con todo esto? A manifestar mi siempre renovada admiración ante las ventajas de la narrativa impresa, con su margen generoso para la experimentación del autor y al mismo tiempo el amplio territorio que propone para el encuentro de ese autor con su lector», (*ead.*: 252).

ISSN: 1594-378X

excepcional porque era una cosa rara. Una novela (…) en que sucedía todo en una celda, y esa unidad de espacio ya era teatral. Entonces, sin haberlo yo buscado, había en la novela original una potencialidad teatral. Pero eso es excepcional. Yo veo siempre mis novelas como lo que menos se puede prestar a un relato para cine» (Romero, 2006: 393). De hecho, a pesar de sus perplejidades, Puig había evaluado muy pronto la posibilidad de hacer del *Beso de la mujer araña* un film para cine o televisión destinado a la R.A.I. (Radiotelevisione Italiana), y por eso escribió una sinopsis en italiano que envió a su traductor y amigo Angelo Morino (Puig, 2004a: 119-132)[26]. Este proyecto, que nunca se realizó y fue publicado póstumo por Graciela Goldchluk, revela como el mismo autor vislumbrase claramente las potencialidades de la novela, lo que se había hecho patente con el éxito de la versión teatral ideada por Marco Mattolini[27]. Sin embargo, a Manuel Puig no le había gustado la adaptación del dramaturgo italiano, en particular por la utilización de medios audio–visuales que excedían su concepción del lenguaje teatral, y eso mismo le impulsó a escribir su propia versión, estrenada en España en 1981[28]. Al rato, como en una irrefrenable carrera de relevos, después de asistir al estreno de la pieza en el Teatro Ipanema de Río de Janeiro en el agosto del mismo año, Héctor Babenco le pidió derechos para la adaptación cinematográfica y Manuel Puig no supo negarse[29]. Después de varias vicisitudes

[26] Anota Suzanne Jill Levine (2007: 132): «The Italian theater debut motivated Puig to begin working on his own adaptation and led to a first offer optioned by RAI2, educational TV in Italy, to make *Kiss* into a film. Top actors vying for the role of Molina included Gian Maria Volontè, Giuliano Gemma and even Marcello Mastroianni; if France had signed on, Philip Noiret would have played Molina and Gerard Depardieu would have played Valentín, the young Marxist. This project did not pass, however».

[27] Comenta Manuel Puig en una carta a su familia enviada el 29 de junio de 1980: «Buenas e inesperadas noticias: llegó sobre de Mattolini con carta y críticas: fue GRAN ÉXITO, los tomó tan de sorpresa que cayó en un torbellino después. El contrato original con Milán era sólo de un mes, la cumplieron a teatro lleno todas las noches excepto la segunda. Ahora tiene contratos para Roma (…) y toda Italia y retoman Milán. Algo inaudito, la crítica buena pero lo sorprendente parece que es el público, los ovacionan (…) La verdad es que no me lo esperaba. Así que de todos modos salió bien» (Puig, 2006: 316).

[28] Manuel Puig sintió que la producción italiana fuese demasiado multimedial y reservara poco énfasis al lenguaje, como si fuera más una comedia musical que una dramática. Cuenta el autor en una entrevista de 1981: «Yo no creía en las posibilidades teatrales de esa novela. A comienzos del '79 me escribieron de un grupo experimental italiano para solicitarme una adaptación mía de la novela, pero yo estaba trabajando en esta obra (*Maldición eterna...)*. Les di entonces el permiso de adaptarla y hace más de un año que está en cartel, primero en Milán y actualmente en Florencia (…). No estoy de acuerdo con la adaptación de ellos pero el público y la crítica han respondido bien (…) Cuando llegué a Rio (…) un grupo teatral de allá me abordó con la misma finalidad. Esta vez lograron convencerme e intenté la ardua tarea de cambiarle forma a una obra nacida para otro medio. Ante mi sorpresa el resultado final no es tan forzado» (Romero, 2006: 206). La versión teatral de Manuel Puig tuvo una primerísima actuación en abril de 1981 en la Sala Escalante, un pequeño teatro de Valencia y en mayo fué estrenada en el Teatro Martín de Madrid, bajo la dirección de Luis García Sánchez, con José Martín en la parte de Molina y Juan Diego en la de Valentín.

[29] Manuel Puig habla del acecho de los directores y productores cuando quieren adquirir unos derechos como si fuera un galanteo: «Entrar en un mundo en que la gente se interesa por tus personajes,

ISSN: 1594-378X

inherentes a la producción que no cabe mencionar aquí, salió la película en 1985 logrando el éxito y los galardones que todos conocen[30].

Ahora, para brindar un análisis comparativo de las versiones novelística, dramática y cinematográfica de *El beso de la mujer araña* que enmarque oportunamente la pieza que falta en el cotejo, es decir la sucesiva adaptación a musical, cabe remitir al mencionado ensayo de Nadine Dejong que es el que se aproxima más a una visión de conjunto con sólo tocar algunos puntos fundamentales. Si no hay duda tanto por parte de Puig, en su versión teatral, como de Paul Schrader, autor del guión cinematográfico, con respecto a la necesidad de cortes y condensaciones, la diferente naturaleza de éstos conlleva resultados que interesan el mensaje nuclear de la novela. Ya se sabe: eliminar un determinado elemento significa considerar otros elementos más significativos y viceversa. Ante todo ambos cortan y condensan en una, como es obvio, las seis películas narradas por Molina: la pieza teatral conserva la historia de la mujer pantera y el cine la película de inspiración nazi, añadiendo el comienzo de otra película que no existe como tal en la novela, sino como frase pronunciada por el protagonista, pero que por razones comerciales a las que el cine a menudo se doblega, resultaba útil para justificar el título de forma cristalina[31]. Y, sin embargo, no es ésta la elección más significativa. Los cortes que realmente pesan en la balanza tienen que ver con el diálogo: Puig corta sólo un 25% del original suprimiendo, en cambio, los episodios ubicados fuera de la celda 7, y reafirmando así, en la casi perfecta unidad

---

y en ese mundo del cine que siempre hay más dinero que en la literatura, hay más cenas, y al principio es siempre muy agradable. Porque hasta que ellos consiguen que se les cedan los derechos es una corte...» (Romero, 2006: 379). Lo que viene después, también se sabe: los cambios arbitrarios, los cortes, las promesas no cumplidas. Y el escritor, de alguna forma resignado comenta: «Yo creo que en el fondo hay un cinismo y, bueno, sabemos que mal que mal el cine da una publicidad a un título, a una novela, que de otro modo no se consigue. Entonces, en el peor de los casos, siempre va a ser un modo de publicidad » (*ibidem*).

[30] *Kiss of the* Spider *Woman,* (1985) guión adaptado por Leonard Schrader, dirigido por Héctor Babenco y producido por David Weisman; intérpretes William Hurt, Raúl Julia, Sonia Braga, 120 mm. Cuatro *nominations* para Oscars: Mejor película, Mejor director, Mejor guión adaptado, Mejor actor. El que ganó este último fue William Hurt que fue también galardonado por el Festival de Cannes, los BAFTA y el David de Donatello. La película ganó, en cambio, el Independent Spirit Award. Su última edición en DVD (2009) contiene un disco complementario de 95 minutos, con "The making of/documentario" que ilustra de manera muy explícita las vicisitudes del complicado proceso de producción de la película.

[31] Al final del último diálogo entre Molina y Valentín (Cap. XIV): «Yo no soy la mujer pantera./ Es cierto, *no sos la mujer pantera*./ Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada./Vos sos la mujer araña, que atrapa los hombres en su tela./ Qué lindo! Eso me gusta.» (Puig, 2002: 237). Valentín vuelve a mencionar por segunda y última vez a la "mujer araña", identificándola con Molina, en el delirio de la morfina que cierra la novela (*ibid.*: 257). Queda idéntico el diálogo de la versión escénica, con la unica excepción de que Puig le quita lo que arriba señalamos en cursivo y añade una indicación: «(*Halagado*)» a la respuesta final de Molina (*ibid.*: 430). La mujer araña aparece también aquí una segunda vez en el sueño final de Valentín (*ibid.*: 432). La operación de Babenco es, pues, un clásico ejemplo de variación (transformación de un simple elemento del diálogo – la comparación entre Molina y la mujer araña – en una película), que conlleva una expansión al servicio del medio cinematográfico.

ISSN: 1594-378X

aristotélica, la índole profundamente teatral de la novela. Babenco hace exactamente lo contrario: reduce drásticamente el diálogo, y no sólo desarrolla los episodios secundarios o periféricos, sino que añade otros en forma de *flashbacks* que visualizan, con abundancia de detalles, algunas anécdotas sólo entreveradas en el diálogo de la novela: las relaciones entre Valentín y Marta, entre Molina y Gabriel, entre Molina y su mamá... En cuanto a las acciones registradas por el informe policial al salir Molina de prisión, que Puig condensa en el epílogo de la pieza teatral incluyéndolas en un imaginario diálogo en *off* entre un Molina muerto y un Valentín entregado al sueño, Babenco no sólo se detiene sino que las expande. Porque su gran desafío se resumía en esta pregunta: ¿Cómo escribir una película donde los personajes están aburridos sin aburrir a los espectadores? En definitiva, al renunciar al diálogo entre dos para favorecer al público, el cine tuvo que llenar el vacío recurriendo a lo anecdótico, mientras que el teatro, por naturaleza convencional y simbólico, podía y debía concentrarse totalmente en el diálogo que es depositario de la intención profunda de la novela. Entonces, por comprensible que sea la elección cinematográfica de cara a su exigencia de explorar al tope el lenguaje de las imágenes, hay que concluir que mantiene la *historia* pero disuelve en gran parte el *discurso* de la novela: al reducir el diálogo, el cine pasa por alto algunos temas ahí debatidos como la valencia política de lo sexual tan importante para Puig al punto de reiterarla en un aparato de notas a pie de página. No es mi intención ni la finalidad de este ensayo emitir un juicio sobre la película de Babenco, pero se puede entender perfectamente por qué Puig, a pesar del renombre que el éxito hollywoodiense le trajo, privadamente la desaprobó[32]. En disculpa de la elección de Schrader/Babenco, hay que apuntar, sin embargo, que *Kiss of the Spider Woman*, justamente por participar de las artes de masas, debía poseer un *appeal* y satisfacer unas expectativas que no se le pedían a una pieza teatral, y que volverán a ser el fiel de la balanza al momento de la adaptación a comedia musical. Al fin y al cabo en la película de Babenco queda a salvo el armazón narrativo de *El beso de la mujer araña* representado por la *situación inicial* de incompatibilidad entre los dos personajes – un frívolo homosexual y un marxista dogmático –, las *peripecias* representadas por el intercambio y progresivo acercamiento gracias a la mediación seductiva de las películas, hasta el *clímax* de la unión sexual en la isla utópica creada en la celda, finalmente hecha pedazos en el *desenlace,* por el choque con la realidad externa. *Kiss of the Spider Woman* no deja de aludir, aunque superficialmente, al debate sobre la cultura popular – que en boca de Molina se reduce a la defensa de una estética cinematográfica para las masas – y que al espectador le suena como una de-

[32] Todavía en 1990 Manuel Puig seguía afirmando: «De *El beso de la mujer araña* me gusta su éxito, no me gusta la película» (Romero, 2006: 368). Pero añadía en otra ocasión: «Así que yo nunca, nunca oí a un autor contento con la versión cinematográfica. Yo creo que hasta Daphne Du Maurier, que era pésima, se hubiese quejado de la maravilla que le hizo Hitchcock con *Rebeca*» (*ibid.*: 388). Gran parte de los críticos literarios estuvieron de acuerdo con él. Unos de los cotejos más despiadados en detrimento de *Kiss of the Spider Woman* – a cuyas argumentaciones remitimos sin comentarlas - es el de Carolyn Pinet (1991).

ISSN: 1594-378X

claración metafílmica de que la película supuestamente *d'essay* de Babenco es, en realidad, un producto comercial...[33] .

A primera vista, el cotejo demuestra una adaptabilidad menos traumática de *El beso de la mujer araña* al escenario que a la pantalla[34]. De hecho, si la novela *contiene* el cine en las écfrasis de Molina, no por eso es cinematográfica, sino todo lo contrario[35]. Al traducir el lenguaje de las imágenes en lenguaje verbal, involucrándo las películas en su diálogo y monólogos interiores, Molina se aleja del cine, convirtiéndolo de arte de presentación en arte de representación, propio del teatro[36]. Como anota Dejong en una de sus consideraciones finales: «Hay que constatar – con riesgo de destrozar la reputación cinematográfica de la narrativa puigiana – que la

[33] Para Molina el saber, por ejemplo, que *Destino* es una película de inspiración nazi es irrelevante de cara a su apreciación: «si a mí me gusta es porque está bien hecha, a parte de eso es una obra de arte», (Puig, 2002: 51). En otras palabras, el cine es el cine, y la ficción es ficción y es éste el nivel donde se debe medir la reacción de los espectadores o los lectores. «In *Kiss of the Spider Woman* – apunta Philip Swanson (1989: 347) – the audience is encouraged to laugh at the conventions of popular cinema, but at the same time is induced to enjoy them and be absorbed by them. So, in effect, the members of the audience are being made to laugh at themselves: they are forced to recognise their own prejudices and reassess the nature and value of so called high-brow and low-brow culture». En cuanto a las críticas recibidas con respecto al carácter demasiado paródico del film nazi así como aparece en la película de Babenco, Swanson (*id.*: 341) apunta que «the film we are seeing is *not* the real film but merely Molina's recollection of it. The exaggerated quality of the filmed version of *Destino,* is due to its status as an equivalent of the narrated film of the novel: that is, it is a visual manifestation of a memory, not the real thing (…) presents a subjective rather then objective view».

[34] Comentando la necesidad, en el cine, de traducir en imágenes la película contada por Molina, Manuel Puig observava: «el lector al leer la novela tiene el permiso absoluto de imaginarse la película como quiere. Mientras que, en el cine, se la teníamos que concretar. Había que mostrarla porque, si no, era un "bla,bla,bla" imposible para la pantalla. Eso ya era para mí un gran *handicap* porque revelaba que el material era mucho más verbal que visual. Por suerte, en el teatro, eso pudo quedar. En la versión italiana había proyecciones de películas. Eso es lo que no me gustó en la versión italiana de teatro» (Romero, 2006: 389).

[35] Muy interesante lo que anota Enrique Serna acerca de la paradójica relación de Puig con el cine: «Estudió en los estudios Cinecittà con Cesare Zavattini, ganó el Oscar a la mejor película estranjera por *El beso de la mujer araña,* su cultura cinematográfica era apabullante, y sin embargo fue un escritor completamente ajeno a las imágenes preciosistas, a las descripciones detalladas y a todo lo que la literatura suele tomar prestado del cine (…) No sólo nació como escritor al divorciarse del cine, sino que mantuvo una sana distancia del lenguaje visual (salvo las técnicas de montaje), tal vez porque lo conocía demasiado bien. Puig despojó a sus narraciones de cualquier efecto que pudiera ser mejor logrado con una cámara, y esa depuración lo condujo al relato oral o polifónico, a pintar bocas en vez de atmósferas. Maestro del relato dialogado, nos dejó personajes inseparables de su expresión, vidas habladas o voces vivientes que se independizaban de su autor al tomar cuerpo en la página, como las lenguas del Evangelio. Con él renació en la lengua española un género híbrido – la novela dramática – olvidado desde la *Celestina* », en Lorenzano (1997: 53).

[36] «Le théâtre – dice Christian Metz (1972: 71) – est un art de représentation, le cinéma un art de présentation (…) au théâtre, l'éxécution de l'oeuvre vient *après,* et chaque représentation est un acte artistique (à cet égard, le théâtre est comme la musique). Au cinéma, l'exécution vient *avant*: lorsque le film es terminé, chacune des passations, loin d'être une exécution nouvelle, se réduit à une présentation supplémentaire de l'unique exécution qui ait été retenue pour l'oeuvre (à cet égard, le cinéma est comme la peinture)».

ISSN: 1594-378X

instancia narrativa de la obra original parece ser de índole dramática más bien que cinematográfica: en la novela, nunca hay intervenciones exteriores que organicen o modifiquen, como lo hace la cámara en la película» (Dejong, 1998: 170). Por el contrario, el cronotopo aristotélico y la importancia que el autor destina al diálogo entregándole, más que a cualquier otro discurso (informes y notas), sus *political statements* y núcleos temáticos, revela la deuda de la novela con el teatro, arte respecto al cual, como demostrará su produccion literaria a partir de los años '80, el escritor siempre se sintió más a gusto que con el cine. Puig parece encontrar en la escritura dramática una vía expresiva que se aviene mejor con su subjetividad y que el guión cinematográfico no acababa de ofrecerle porque, al fin y al cabo, toda película tiene como autor último al director[37]. Aunque menos comentada por el escritor, con respecto a las influencias cinematográficas, la escritura teatral fue, de hecho, otro polo de atracción de Puig y él un "dramaturgo casi secreto", cuya labor para el escenario, por mucho tiempo casi inédita en castellano, ha sido rescatada por el paciente trabajo de Graciela Goldchluck y Julia Romero[38].

Ahora bien, ¿qué actitud tenía el cinéfilo y dramaturgo Puig con respecto al género musical? Para obviar de antemano cualquier objeción hay que decir, de entrada, que si Molina, a pesar de los *clichés* del homosexual frívolo, no toma en consideración contarle una comedia musical a su compañero de celda, es porque – como ya apunté – a través de las películas no quiere en realidad distraerle sino darle a conocer su drama existencial. Sin embargo a Puig el género musical le gustaba, y mucho. Recordando lo que le había impulsado, después de la estancia en Europa, a escoger Norteamérica, el escritor decía: «Siempre había querido conocer Estados Unidos. Hollywood, Nueva York, las comedias musicales de Broadway» (Romero, 2006: 64-65), y en la mencionada entrevista con Sosnowski (1973: 72-73), reiteraba «A mí lo que me gusta mucho, por ejemplo, es la comedia musical – el único tipo de teatro que me gusta actualmente», y al final ilustraba su poética a través de un elocuente paralelo entre lectores y espectadores: «A mí me interesa el espectáculo, la comunicación directa con el público. Trato de escribir de una manera que repita un poco esas condiciones». Es curioso pensar que justamente durante el periodo en que redactaba *El beso de la mujer araña*, Puig escribió también dos obras musicales para teatro. Se trata

[37] Esto no significa que Manuel Puig no haya seguido una actividad de redacción de guiones cinematográficos. Los más conocidos, por haber sido filmados, son los que Puig escribió a petición del productor Manuel Barbachano Ponce y el director mexicano Arturo Ripstein adaptando dos textos literarios: *El lugar sin límites,* del escritor chileno José Donoso (que recibió, en 1978, el premio como mejor guión en el Festival de Cine de San Sebastián) y la *nouvelle* de la escritora argentina Silvina Ocampo "El impostor", cuya realización de Ripstein, con el título de *El otro* (1986) resultó diferenciarse mucho de su guión original, por lo que Puig lo publicó autonomamente con el título de *La cara del Villano* (1985), junto a otro de género melodramático estilo mexicano intitulado *Recuerdo de Tijuana* que nunca fue filmado. Lo mismo pasó con otros muchos guiones publicados póstumos gracias al trabajo de Graciela Goldchluk, y quedan todavía otros inéditos. Véase Goldchluk (1997: 139-167) y Puig (2004 b).
[38] Véase la obra teatral del autor publicada hasta ahora: Puig 1997, 1998, 1998b, 2009.

ISSN: 1594-378X

del melodrama *Amor del bueno* (1974), cuyo título toma prestado del bolero "Un mundo raro" de José Alfredo Jiménez, mencionado incluso en la novela donde Molina cuenta la película inspirada al cine mexicano de los años '40 (Cap. XII) y la comedia musical *Muy señor mío* (1975)[39]. Más tarde Puig escribiría también una comedia musical inspirada a la biografía de Carlos Gardel – *Gardel uma lembrança* – estrenada en Río de Janeiro en 1987, y algunas otras que quedaron inéditas [40].

Sin duda, pensando en una versión musical de *El beso de la mujer araña,* sale espontáneo preguntarse cómo pudo ese refinado «diálogo socrático entre un militante obcecado y una loca demodée», según lo resume Alan Pauls, convertirse en un género literalmente tan espectacular (Puig, 2002: *XV).* Y sin embargo la idea, con gran escándalo de los oyentes – «¿un musical sobre la tortura en una cárcel latinoamericana?» – fue sugerida por el productor Rey Stark, eminencia gris de Columbia Pictures, tan pronto como durante las negociaciones para la adaptación cinematográfica y una propuesta concreta llegó al día siguiente del éxito hollywoodiense que le abrió a Puig las puertas del *showbiz* norteamericano (Levine, 2002: 308-309). El escritor la menciona de paso en una entrevista comentando: «En el papel, el proyecto es atractivo, pero hay que ver» (Romero, 2006: 291). Sin embargo, no transcurrieron muchos años antes de que el escritor se encontrara totalmente involucrado en este proyecto, como atestigua la sinopsis autógrafa, contenida en el volúmen *Un destino melodramático* (Puig, 2004 a). La idea, original de Fred Ebb, famoso letrista de Broadway, que quedó fascinado con la película, provocó en seguida el entusiasmo del compositor John Kander, del libretista Terrence McNally y del director Harold Prince, o sea, de un cuarteto que representaba el *gotha* del teatro musical en Broadway[41]. Fue el mismo Harold Prince, en septiembre de 1985, que le encargó a Puig la

[39] De *Amor del bueno* el autor dijo: «Me deslumbró un compositor poeta, José Alfredo Jiménez y escribí una obra musical teatral, una excusa para un desfile de sus canciones», pero atribuyó el hecho de mantener la obra inédita al no conseguir que la famosa cantora Lucha Villa la protagonizara, (Romero, 2006: 161 y cf. 191).

[40] Entre los "Musicales para teatro" que quedaron inéditos se cuentan: *Pilón* (1978) y *Renata* (1988); entre los "Proyectos inconclusos" hay: *Rio story* (1984), *Musical con guerrilla* (1987) y *Dorelli-Belén* (1989), cf. Romero (2008).

[41] Harold Prince (1928) es uno de los más famosos directores y productores del teatro norteamericano, especialmente en Broadway. Ganador de 21 Tony Award. Se inició como asistente del director George Abbott y más tarde integró el equipo original de *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein y trabajó junto a Stephen Sondheim entre 1970-1983. Dirigió, entre otros, *Cabaret* (1966), *Sweeney Todd* (1979), *Evita* (1978) y *The Phantom of the Opera* (1986) de Andrew Lloyd Weber. El compositor John Kander (1927) y el letrista Fred Ebb (1928-2004) trabajaron juntos para muchos musicales de éxito y varias películas, entre las cuales *New York New York* de Martin Scorsese. Su primer musical en colaboracijón, *Flora the Red Menace (*1965) representó el début de Liza Minnelli en Broadway. El grande éxito para Kander y Ebb llegó con el musical *Cabaret* (1966), dirigido por Harold Prince, y su versión cinematográfica en 1972. Otros éxitos en Broadway incluyen *Chicago* (1975) – por cuya versión cinematográfica recibieron un Oscar –, *Woman Of The Year* (1981), *Kiss of the Spider Woman* (1992), y, póstumo para Ebb, *Curtains* (2006). Terrence McNally (1939), es un escritor para teatro cuya producción incluye unas treinta piezas para teatro de prosa y una decena para musical. En su larga carrera ha recibido muchos premios entre los cuales el *Tony Award for best book* precisamente para *Kiss of the Spider Woman*.

ISSN: 1594-378X

redacción del "book" – que es como se llaman los guiones para musicales – de *Kiss of the Spider Woman*. El proyecto tardó cinco años en concretizarse por razones de producción a las que no cabe remitir aquí, pero en el transcurso quedó establecido que no sería Puig el autor del libro sino el muy curtido Terrence McNally[42]. La razón es muy simple y se explica tan sólo analizando las peculiaridades de la comedia musical, para cuya escritura nadie – ni siquiera un gran autor aficionado al género como Puig – puede permitirse improvisar[43].

En el teatro, más que en la novela, el género es un contenedor que influye sobre o, si se preferie, interactúa con la manera en que se cuenta una historia. No es lo mismo una tragedia, una comedia o un melodrama, y si la mezcla de éstos ya dio sus frutos teatrales, lo cierto es que el musical es un género cuyas convenciones han quedado casi invariadas en el tiempo y su descuido se traduce en un fracaso seguro, por lo menos en los teatros de Broadway, patria del Musical junto con el West End londinense. Vamos por partes, aunque sinténticamente, y veamos cómo Terrence McNally consiguió adaptar la historia de *El beso de la mujer araña* a los imperativos del musical.

Ante todo el *Subject matter*, es decir el tema: un alto porcentaje de las comedias musicales de Broadway, en su setenta años de historia, son adaptaciones de novelas, piezas teatrales y películas que ya habían tenido éxito sin la ayuda de música o canciones. Pero el concepto que garantiza el éxito en Broadway es justamente la *familiaridad,* es decir la dichosa espera de lo ya conocido. Sin duda, bajo este aspecto, el Oscar recibido por la película de Babenco era una garantía. El placer del reconocimiento – que por otra parte informaba tanto la tragedia griega como el teatro shakespeariano, ambos inspirados a historias o mitos conocidos – es un recurso que se basa a su vez en el mecanismo del *suspence*: se sabe lo que va acontecer, pero no se sabe cómo. En el caso del musical, la curiosidad cuaja en torno a cómo se va a traducir en música, canciones y danza un tema conocido: «Content presents the task – apunta Aaron Frankel (2000: 129) –; form, the solution». Y si es verdad que, de entrada, la asociación homosexualidad / política / tortura podría suscitar la pregunta «what is

---

Su estreno en el musical de Broadway fue con *The Rink* (1984) - en colaboración con Kander y Ebb y con Liza Minnelli y Chita Rivera como estrellas. McNally ha incluído varias veces el tema homosexual en sus obras: en 1990, ganó un Emmy Award for Best Writing con una miniserie que trataba del drama de una madre frente a la muerte de su hijo por AIDS, tema que trató también en su obra dramática *Lips Together, Teeth Apart* (1991). Otras piezas de McNally son *Love! Valour! Compassion!* (1994), que trata de las relaciones entre ocho personajes homosexuales, *Master Class* (1995), dedicada a la figura de la legendaria Maria Callas y la controvertida *Corpus Christi* (1997), en la que el dramaturgo pone en escena la vida de Cristo, retratándolo, junto con sus discípulos, en clave homosexual.

[42] En agosto de 1987 fue tomada la decisión. Levine (2002: 328 y 329) cuenta que Harold Prince «decidió que Manuel "no conocía lo básico acerca de cómo escribir un musical, ¡y entraba en mi oficina y bailaba los números!"». Un decepcionado Puig comentó por carta a Bruce Benderson de esta manera: «Han llamado a otro escritor para hacer la versión final, un horror que hizo *The Ritz* y *The Rink*: qué lío. Tuve que aceptar porque de otro modo habría tenido que mudarme a Nueva York por un año, y no podía aceptar eso».

[43] Para las informaciones acerca del género musical nos apoyamos básicamente en dos textos teóricos:, Lehman Engel y Howard Kissel (2006) y Aaron Frankel (2000).

ISSN: 1594-378X

there to sing about?», la respuesta reside en otras características de la historia puestas de relieve por el mismo Harold Prince: en ella había «lealtad, pasión, compasión», según la experta mirada del director, que visualizaba asimismo el choque dramático entre la lúgubre celda y un mundo de fantasía y escape. Análogamente el libretista Terrence McNally entrevió en *El beso de la mujer araña* las «grandes emociones» y «el tema universal» del poder del amor y de la imaginación que lo conquistan todo trascendiendo el género y la política[44]. Además el arte nunca se crea en un vacío: justamente gracias al concepto de que en Broadway, como subraya Howard Kissel, «the idea of romance goes beyond the conventions» (Engel y Kissel, 2006: 39), el tema del amor homosexual ya había subido al escenario *off-Broadway* en los años '60 con *The Boys in the Band* (1969) alcanzando, en los '80, los grandes teatros de Broadway con *The March of the Falsettos* (1980) y el exitoso *La Cage aux folles* (1983), estrenado diez años antes que *Kiss of the Spider Woman* (*ibíd*.: 39-41). En ese transcurso la emersión del problema del SIDA fue transformando el tema – baste pensar en la película *Philadelphia* (1993), ganadora de Oscar, estrenada el mismo año del musical de Prince –, que sin desaparecer de los escenarios, adquiría matices más dramáticos y llenos de *pathos*, que es lo que verdaderamente importa en Broadway cuyos espectáculos juegan sobre la empatía que la historia consigue crear con el público. Desde este enfoque la ecuación homosexualidad/política/tortura relacionada con amor, fantasía y muerte, tenía los requisitos para crear impacto en la concurrencia newyorquina. Como recuerda Levine, leído alegóricamente, el argumento de *El beso de la mujer araña* tiene «una estructura de alcance universal: "dos personas se conocen, el amor crece, se consuma y termina con la muerte"»(2002: 312)[45]. Además los años '90 inauguraban una época de mayor flexibilidad en los teatros de Broadway, por cierto muy diferente de la que había recibido casi con sospecha, aún en la refinada Europa, una novela que no sólo no se adecuaba a la idea de la narrativa latinoamericana creada por el 'boom', sino que contenía la imagen heterodoxa de un marxista proclive a dejarse feminizar por los sentimientos[46]. Sea como fuere, el *showbiz* – y Harold Prince y sus

[44] Entrevistados por Jill Levine (2002: 327)

[45] Al respecto, anota Enrique Serna: "El éxito mundial de la novela, adaptada al cine, al teatro y a la comedia musical, se debe sin duda al carácter arquetípico de los protagonistas, pues aunque la acción transcurre en la Argentina de los años '70, Molina y Arregui representan al homosexual perseguido y al revolucionario de cualquier lugar y época. En un plano más abstracto, su relación amorosa logra conjugar en un mismo impulso libertario la necesidad de evasión con la urgencia de transformar el mundo", en Lorenzano (1997: 57).

[46] Feltrinelli, el editor italiano de las precedentes novelas de Puig, se resistió a publicar ésta (que al final pasó a la editorial Einaudi), y lo mismo hizo Gallimard (acabando por publicarla Seuil). Comenta Juan Goytisolo: «Era una época en la que la imágen de Latinoamérica como un continente en lucha convertía plumas en metralletas y los escritores en portavoces de la revolución en marcha (…) una obra como la suya (…) dañaba sin duda la consabida imágen del militante machista-leninista al presentarlo enternecido y cautivado por las artes de Sheharazada cinematográfica de su compañero de celda apolítico y homosexual» (Goytisolo, 1991: 121). También en EE.UU. la recepción de la novela *Kiss of the Spider Woman* fue, por lo general, bastante tibia cuando salió en 1979, a pesar de que Puig se hubiese convertido en la celebridad de la temporada en la comunidad gay de New York, cuando salió

ISSN: 1594-378X

socios eran expertos en el campo – decidió apostar por el *Kiss*[47]. En cuanto a la ambientación argentina, demasiado específica para el público de Broadway, sería suficiente seguir el ejemplo de Babenco el cual – sin necesidad aparente – la había diluído en una Latinoamérica muy borrosa donde los actores – un puertorriqueño y un norteamericano – se expresan en inglés y los letreros indican una ambientación brasileña[48]. Análogamente, en el escenario neyorquino se reduciría a los nombres de los protagonistas y personajes secundarios, y a números musicales de sabor carioca estilo Carmen Miranda – imagen muy popular y reconocible del exotismo latinoamericano – , o inspirados al tango, única posible sugestión argentina para un público norteamericano, como oportunamente ya había señalado Jill Levine traduciendo *Boquitas pintadas* con el equivalente de *Heartbreak Tango*...[49]

Por lo general, en el musical de Broadway el papel del público es central no sólo por garantizar, como es lógico, el éxito de una pieza, sino porque más que en cualquier otro ámbito teatral, el público concelebra el espectáculo influyendo en él como si fuera una especie de *work in progress* en que se lo somete a sucesivos ajustes. Los así llamados *tryouts*, unos pre-estrenos, generalmente realizados *off-Broadway*, son una etapa necesaria para calibrar las comedias musicales en base a la reacción del público y de la crítica, aportando los debidos cambios. El cénit de la comedia musical es agradarle a toda clase de público: el culto que suspende el *disbelief* por conocimiento de su código, y el menos culto que hace lo mismo por caer totalmente en la trampa[50]. La espectacularidad del musical tiene que obrar *on an emotional basis* que encante a unos espectadores social y culturalmente heterogéneos, y por lo tanto no permite ambigüedades o complejidades ni en la historia narrada ni en la psicología de los personajes. Es para responder a estos imperativos que las adaptaciones a musical son las en que los textos originales sufren más cortes, condensaciones y variaciones. La no excesiva fidelidad se recomienda, incluso, como uno de los principales requisitos en los manuales que ilustran las reglas del tratamiento para Broadway. Entre

---

una entrevista que le hizo Ronald Christ, con foto glamorosa en la tapa, para la revista *Christopher Street*, como nos cuenta Levine (1997: 323).

[47] Anota Kissel a propósito de la elección del tema: «If anything, the last thirty years have taught us that no subject can be dismissed outright. All depends on the execution» (2006: 47).

[48] Manuel Puig se quejaba todavía en 1990 de esta elección de Babenco: «Yo nunca estuve de acuerdo con este transpaso. En la película no se nota bien dónde se está, pero parece Brasil, y esa historia hubiese sido diferente en Brasil. Esa historia es argentina. No existe un Valentín brasileño. Es otra cosa, es otra mentalidad. Ésos son dos personajes absolutamente argentinos. Esa polarización no es brasileña, es argentina», (Romero, 2006: 375).

[49] Véanse las interesantes consideraciones de Jill Levine con respecto a estas necesarias substituciones para que el público de Norteamérica pudiera hacer referencia de inmediato a la realidad argentina, en Levine (2009).

[50] Anota Engel (2006: 208): «The modestly educated, theatre-oriented adult is bored by the too obvious, while the opposite kind of person is amused by the same thing (…) One of the chief qualities in a workable musical (intellectually simple) is its ability to communicate to the emotions (happy or unhappy) of just everybody. "Everybody" would include the intellectually "prepared" as well as those less developed».

ISSN: 1594-378X

los cortes necesarios está, lógicamente, la reducción del diálogo en favor de los números musicales. Más bien: el diálogo – motor de la acción – es en un 80% reemplazado por las canciones. De hecho el papel de éstas es simultáneamente condensar (*to compress*), o sea resumir muchas páginas, y dilatar (*to enlarge*), o sea subrayar la valencia de las acciones, en vista de una recepción directa e inmediata por parte del público. La significación, en las comedias musicales, reside en la acción y la acción en las canciones, que así cargan con el desarrollo de la historia, porque lo que se canta siempre la hace progresar.

La importancia de la música y de las canciones, cuyas letras responden asimismo a una estricta economía, es fundamental para definir la esencia popular del género en cuanto la música es sugerente para quienquiera, sin necesidad de traducción[51]. Por lo dicho anteriormente se infiere que el musical no es de ninguna manera una pieza adornada de canciones como si fueran comentarios al margen, sino que son parte integrante de ella: «A play does not turn into a musical by "spotting" places for songs and cutting dialogue to make room» (Frankel, 2000: 75). La música es el eje de este género teatral en cuanto expresión directa de las emociones y a su vez resorte para provocarlas en el público. El libreto de un buen musical es irrepresentable sin números musicales: como apunta Frankel, "at his best the libretto is a skeletal play dressed with inseparable songs"(ibíd)[52]. La canción en un musical es, en sí misma, "acción dramática": «A show song – explica Frankel – is a heightened action springing from a dramatic context, and as a result reveals character, develops situation, forwards plot. It lands somewhere else from where it started, it makes the difference». Además tiene que haber una economía equilibrada entre partes dialogadas (recitativos), números musicales y danza porque, concluye Frankel, "what can be spoken can be sung, what can be sung can be danced" (Frankel, 2000: 40). En definitiva, en un musical con todas las de la ley, el público debe recibir diálogos, canciones y baile como un todo, máximamente sin fijarse donde acaba el hablado y comienza el cantado, también gracias al mecanismo de "puentes" instaurado por el uso del *segue* y el *underscoring*[53]. En cuanto a la calidad de las melodías, no hay normas: lo

[51] «Each word counts, none must be wasted» (Frankel, 2000: 125). Puesto que las letras de las canciones «must be heard with a collective ear in a large hall (…) therefore all lyrics must furthermore be direct and inmediate. *Direct*: the words must strike the ear concretely, without abstractions and complications (…) *Inmediate*: whatever extra meaning they may hold, the words must count on impact (…) There is too much else going on for the eye (or the gut, heart or mind), and the ear is quickest to fall behind», ibíd.

[52] Engel (2006: 29): «When it is sung, the music (with lyrics) can become functional as a plot element, an emotional heightener (for both humour and pathos) and a foundation for dancing. A well-made integrated musical show cannot be performedwithout music». Al respecto subraya Swain (2002: 2): «If actions are the stuff of drama, as Aristotle would have it, then words are just one way to articulate the underlying structure of incident and character. Anything else that can express the thread of the action has just as much right to dramatic representation as words».

[53] «*Underscoring* di solito si traduce come "musica di commento", ma è molto di più. Il concetto è simile a quello di colonna sonora cinematografica: voi quasi non vi accorgete che c'è, ma alcune scene particolarmente ricche di emotività sono condotte, oltre che con il dialogo, anche con musica di

ISSN: 1594-378X

importante es que, por así decir, acompañen al espectador a la salida del teatro, o sea que se vuelvan populares no por ser memorables sino recordables (Frankel, 2000: 79)[54].

En definitiva, como ya apunté a propósito de las versiones cinematográficas y teatrales, también en el caso de la comedia musical, la adaptación debe convertirse en un original – «to absorbe the source, never go back to it» (Frankel, 2000: 74) – conservando el espíritu y olvidando la letra[55]. En el proceso de condensación, pues, la historia narrada debe poderse reducir a un esqueleto que logre expresarse en sujeto/verbo/objeto al estilo «Who does what to whom?», porque lo que importa en la comedia musical, anota Frankel, «is not what the story is about but *what makes it happen*. Characters in action, which is the only way an audience will take sides, is the only way the audience will care about meanings» (Frankel, 2000: 9). En definitiva, sólo puede haber conflictos entre personajes, no entre conceptos o ideas: una comedia musical filosófica es impensable. Sin duda el conflicto de *El beso de la mujer araña* se presentaba, de entrada, resumido en las personalidades mismas de los dos protagonistas. Ahí justamente residía la famosa *pinpoint clarity* – el personaje es lo que aparenta ser[56] – , de la que el musical necesita como premisa, para enganchar desde la *Ouverture* misma la atención del público, porque, como apunta Engel «we hang onto what we meet first»[57].

Esto nos conduce a otro elemento fundamental del musical, es decir su estructura (*outer shape)*, que me permite introducir en detalle la versión de *Kiss of the Spider Woman* de Terrence McNally con un ojo a la sinopsis de Puig, aunque siendo justamente eso, un resumen, ésta se presenta como una mera variación sobre el tema del *Beso,* sin indicaciones relativas a la especificidad del género ni mención de números musicales[58].

---

sottofondo (…) il *segue* è un commento solo musicale che riprende il tema della scena precedente e, con sapiente arrangiamento la fa letteralmente "scivolare" in quella seguente» (Venturino, 2000: 194).

[54] Anota Engel (2006: 156): «It is interesting that "good" songs have survived the dead shows of the Twenties and Thirties and a little later; for example "My Funny Valentine", " A Foggy Day", "Embraceable You", "Tea for two", "I Get a Kick Out of You", "Body and Soul", "Dancing in the Dark" and countless others are used again in new recordingsand by today's latest-style combo's as kind of "cantus firmuses" on which newest treatments and styles are superimposed".

[55] Según Frankel (2000: 74), la dificultad de las adaptaciones reside en primer lugar en la traducción: «It is necessary to move *completely* from one medium with its conditions to another with very different conditions. Second, the spirit of the source material is what must be cleaved on, and the letter forsaken. The adaptation must turn into an original».

[56] «One of the chief differences between most plays and most musicals is that characters in plays are often not what they seem; in musicals, they invariably must be» (Engel, 2006: 20)

[57] «Audiences need something – a person or an idea – to polarize around at the play's outset. People need to be "grabbed" in the theatre, and much of the force with which this is accomplished will determine how the entire play will make out. The importance of introducing characters as early as possible in a musical cannot be stressed too strongly. For the audience, immediately after meeting them, begins to see things – whatever – through their eyes and to care that they get whatever it is that they want» (ibíd: 19).

[58] Terrence McNally (1993: 6): todas las citas se referirán a esta edición. Cf. "El beso de la mujer araña.

ISSN: 1594-378X

La estructura tradicional de un musical respeta la medida de dos actos y un número variable de escenas, con tal de que sea mayor en el primer acto (normalmente dos tercios) con respecto al segundo, y le reserva mucha atención a la *Ouverture* y al final del primer acto. En ambas versiones, la de Puig y la de McNally, *Kiss of the Spider Woman* se presenta dividido en dos actos, respectivamente en proporción de 6 y 5 escenas, y de 12 y 7, pues la estructura del libretista americano resulta más respetuosa de las normas. La razón por la que debe haber más escenas en el primer acto responde simplemente a la necesidad de asentar el tema y los conflictos que en el segundo encontrarán su solución. El hecho de que la pieza se divida preferiblemente en dos actos, es debido a que es difícil llamar de vuelta al público después de la *Intermission* – por lo que hay que terminar el primer acto creando espectativa con una fuerte *forward propulsion*, como se dice – y sería muy dificil reproducirla durante varios actos[59]. A su vez cada escena (llamada *cell*), es generalmente rubricada por una canción, puesto que debe concluir metáforicamente con un punto esclamativo que la dé por terminada provocando un aplauso, y al mismo tiempo con un *index finger* que apunte a la acción futura.

El carácter de libre adaptación hecha por McNally salta a la vista tan sólo recorriendo la lista de personajes, que cuenta con significativas añadiduras, incluso con respecto a la versión cinematográfica donde, por necesidad anecdótica, actuaban personajes que en la novela estaban "en ausencia" – eso es, mediados por el discurso de los dos protagonistas –, como Marta, Gabriel y la madre de Molina. Inútil decir que según la economía del musical todo tiene que ser aprovechado y la síntesis es ley: si se añaden elementos es sólo para ayudar a extraer significados esenciales que mantengan el espíritu de la historia[60]. En el guión de McNally, además de Molina, Valentín, el director (*Warden)*, Marta, Gabriel y la madre de Molina, aparece un grupo de prisioneros dentro del que se distinguen algunos (*Prisoner Fuentes, Prisoner Emilio, Escaping Prisoner, Religious fanatic Prisoner*), y que es funcional en los números corales y de danza y en una serie de *subplots*; a éstos se añaden dos guardias (*Esteban, Marcos*), responsables de las violencias físicas y psicológicas infligidas a los dos prisioneros, y un colega de Molina (*Window Dresser at Montoya)* que resume todas las "locas" que el protagonista encuentra a la salida de la cárcel. Otro personaje totalmente nuevo es un representante de Amnesty (*Amnesty International Observer*), que a cierta altura entrevista al Director, y que tiene la función de relacionar un tema básico del musical – los abusos de la dictadura – con la actualidad contingente, creando un horizonte de *familiaridad* para el público norteamericano de esos años.

Versión para musical", en Puig, 2004a: 135-157).

[59] «One reason it has become increasingly common to divide plays in two is that you need only one "cliffhanger", that is, a single act where you leave the audience curious enough about what will happen that they'll return after the intermission», (Kissel, 2006: 67).

[60] «Building up such natural high-voltage situations in a musical means adding details that essentialize, not that are merely documentary. The expansion works only if it produces a compression of the situation at the same time», (Frankel, 2000: 12).

ISSN: 1594-378X

He dejado por último al personaje que en el musical, a diferencia de las demás transposiciones de la novela de Puig, resulta central y por lo tanto abre la pieza cantando el *leitmotiv* del *Kiss*: se trata, obviamente, de la Mujer Araña (*Spider Woman)* que aquí presenta la novedad de tener un doble en el personaje – también añadido – de Aurora (*Spider Woman/Aurora)*[61]. Este desdoblamiento, para el cual McNally parece haber recurrido a la versión cinematográfica donde una sola actriz, Sonia Braga, interpretaba tres papeles al mismo tiempo – diva de la pantalla, Marta y la Mujer Araña –, era lo que más temía el mismo Puig que no había apreciado la elección de Babenco[62]. Aunque Harold Prince, según cuenta Jill Levine, «le había asegurado al escritor que no iban a hacer esa "basura" de la película», después del pre-estreno recurrió precisamente al concepto de "todas las mujeres son la Mujer" inventado por la película. La razón remite nuevamente a las convenciones del género: respondía a la necesidad de privilegiar la *star quality* del espectáculo, en la persona de Chita Rivera, verdadera diva del musical, que podía exibirse a sus anchas cantando y bailando en el doble papel de musa cinematográfica, y de *femme fatale* que atrapa a los hombres en su tela para matarlos. Este personaje representa de forma simbólica inequivocable unos elementos que según los autores apuntaban a conservar, si no la letra, el espíritu del texto fuente. Aurora representa, para Molina, la mujer ideal con la que identificarse y la diva del cine por excelencia, la que le permite escaparse de su realidad tomándolo de la mano, salvo cuando interpreta el papel de *Spider Woman*, personaje temible porque presagia muerte. La Mujer Araña brinda al musical la mayor dosis de espectacularidad – Chita Rivera aparece deslumbrante en un magnífico traje de lentejuelas azules del que salen las bavas de su telaraña – y Aurora ciertas digresiones musicales que en la pieza funcionan como las películas en la novela, interrumpiendo la lúgubre realidad de la celda y de la tortura, e impidiendo al mismo tiempo una caída de atención por parte del público[63]. Poner de relieve a la Mujer convenía, además – como anota Levine – para «suavizar el foco gay», concentrado en la actuación bastante enfatizada de Brent Carver, en el papel de Molina – estilo *Cage aux folles* – que es asimismo portador de los necesarios momentos de humor. La

[61] Anota Jill Levine (2002: 329) este detalle curioso: «"Aurora" era también una broma privada de Manuel, el alias de una prostituta travesti homosexual famosa en los salones de tango de La Boca a principios de siglo».

[62] Cuenta Jill Levine (id: 313) a este propósito: «Enfrentados a dos tipos que hablaban sobre películas viejas en una celda, los escritores (de la película, n.d.r.) decidieron aumentar el motivo de la Mujer Araña, sobre todo porque Braga exigía que su papel fuera más sustancial. Lo que la película hizo a través de la narración visual era proyectar no sólo el carácter seductor de la Mujer, haciendo caer el Hombre en su tela, sino también la idea de que todas las mujeres son Greta Garbo, Rita Hayworth, o Sonia Braga para los hombres que las desean. Esta interpretación agradaría a Sonia Braga y sería fiel a la verdad subyacente invasora de la novela: la Mujer como Musa, Amor, Muerte – fantástica, fílmica, o de carne y hueso. Para los hombres que soñaban o se identificaban con ellas, las mujeres eran Una».

[63] Comenta Jill Levine (id: 329): «Desde el principio ellos (Ebb y Kander, n.d.r.) habían pensado en *El beso*...como vehículo para Chita, la diva latinoamericana por excelencia. Al principio Chita vacilaba, no sólo porque se proximaba a los 60 años sino porque no había comprendido (o talvez no le había gustado la película) ... pero fue atraída de inmediato por el papel de Aurora».

ISSN: 1594-378X

dosificación de todos los ingredientes clásicos – amor-pasión, humor, drama, espectacularidad – es central para el musical y se basa en una equilibrada alternancia.

Kiss of the Spider Woman empieza con un metonímico anuncio de muerte donde la Mujer Araña, en la *Ouverture*, canta su melodía de sirena a la que, antes o después, todos los hombres son destinados a sucumbir. El escenario está dividido verticalmente: la voz procede de la oscuridad, en lo alto, donde hay una paserela (*catwalk*), que más tarde la revelará en todo su glamour. Abajo el grupo de prisioneros se agita detrás de los barrotes introduciendo también su motivo musical ("*Over the wall"*) que como la melodía de la Spider Woman, será retomado varias veces (*reprise)* a lo largo de la pieza[64]. Con esta introducción se han asentado – también de forma espacial – los dos niveles de realidad o polos de la historia: el nivel fantástico/ simbólico y el nivel real/concreto[65].

La sinopsis de Puig no menciona la *Ouverture* y empieza *ex abrupto* con el primer acto. Muestra a un Valentín en su celda tratando de leer un manual de sociología y luego escribiendo una carta a Marta, donde expresa perplejidades sobre la actividad de su grupo político. Esta digresión – inconcebible, pero sobre todo irrepresentable en un musical, más aún al comienzo –, es interrumpida por la llegada de un nuevo compañero de celda (Puig: 2004a: 135). Sigue la presentación/descripción física de Molina y, por contraste, la de Valentín, ausente tanto en la novela como en la pieza teatral, que empezaban *in media res* y no daban indicaciones sobre el aspecto físico o moral de los personajes a no ser por deducción a través del diálogo. En el *book* de McNally el exordio sigue al pie de la letra los dictámenes de *simplicity* y *pinpoint clarity* del género musical: en el curso de la *Ouverture* y la primera escena, presenta de forma cristalina e inequivocable "quién", "dónde" y "por qué", y los personajes aparecen de entrada lo que son, sin ambigüedades[66]. El libretista invierte la situación – Molina está en su celda y los carceleros Esteban y Marcos, traen brutalmente al nuevo compañero Valentín que acaba de ser torturado – entregando al *Warden,* que aparece iluminado en el *catwalk* como una deidad mala y poderosa, la tarea de presentar a ambos. Se trata de un recitativo con entonación de acta oficial, que brinda

[64] «The *reprise* is the return of a song later in the plot- but a return *to add*, not repeat (…) in the *reprise* the lyrics may change to some degree or not at all, but two things hold: the title and the tune. The song must be recognized. It is this recognition that sparks the reprise's power», (Frankel, 2000: 107-108). Es lo que el espectador común percibe como un *leitmotiv* o uno de los *leitmotiv* de la entera pieza.

[65] Como es obvio, la abertura de un show es muy importante porque debe estrablecer una situación – en términos de tiempo, espacio, relación «out of which the musical stems, or to which it may need to shift», apunta Frankel, por lo tanto «all *opening numbers* must establish (…) to get things started – not only plot, but interest and excitement». Los comienzos son catalogados como *fast and furious* o *soft opening:* la *Ouverture* de *Kiss of the Spider Woman* parece remitir al segundo tipo (ibíd. : 102-106).

[66] Apunta Engel (2006: 34): «As exposition and character developement are inseparables, it is inimaginable that one could occur without the other. In fact plot progress and even nonplot plays go hopelessly nowhere without the existence, definition and at least *some* movement within, for, or against characters who achieve inmediate or gradual audience empathy and interest. Exposition by definition infers plot».

ISSN: 1594-378X

todas las informaciones biográfico/judiciales de forma que el público sepa en seguida quiénes son los prisioneros y por qué se encuentran en la cárcel.

Asustado y movido a piedad por el nuevo compañero desfallecido, Molina se apela a su musa Aurora ("Her name is Aurora"). Este número musical no sólo permite introducir físicamente al personaje en el escenario, sino que brinda otro dato acerca de la personalidad del prisionero, es decir su afición por las fantasías hollywoodienses. Una Chita Rivera en el papel de diva, atendida por unos premurosos asistentes interpretados por el grupo de prisioneros – que en varias ocasiones serán, por así decir, prestados para encarnar la imaginación de Molina – baila un tango y todo el número es alegre y alentador (Act I, *Scene* 1, pp. 12-13).

El núcleo temático del inicial rechazo de las atenciones de Molina por parte de Valentín no podía faltar en la comedia musical precisamente porque pone de relieve el conflicto cuya transformación va a constituir el eje de la intriga. Lo menciona Puig con insistencia en su sinopsis, y McNally, aprovechando del lenguaje propio del musical, lo enfatiza utilizando nada menos que tres números musicales: "Bluebloods" y "Dressing them up" cantados por Molina, y "Draw the line" por Valentín *(Scene* 3). En "Bluebloods"(p. 16)[67] el personaje canta explicándole al desinteresado compañero de celda, chismes relativos al mundo de los aristócratas y luego, siempre en una inútil tentativa de entablar conversación, pasa a contar su vida como vitrinista en "Dressing them up" (p. 17). Esto acaba por irritar sumamente a Valentín que en "Draw the line"(pp. 18-19) le insta a que le deje en paz como si la celda estuviera dividida en dos por una línea de demarcación. No hace falta decir que los mencionados números musicales sirven para definir aún más las personalidades contrastantes de ambos[68].

Sigue un recitativo relativamente largo en que Valentín acepta de mala gana responder a unas provocaciones de Molina, y que le sirve a McNally para introducir otro elemento importante del musical, el humor:

> MOLINA: What are you reading? The complete works of Karl Marx? It sounds like fun! (*In an exaggerated basso)* "The struggle is not over untill all men are free", I know! Dolores del Rio said that in *Reckless in Rio. (In falsetto)* "The struggle is not over untill all men are free".
> VALENTIN: *(To Molina on the floor)* Even ridiculous faggot window dressers who won't shut up!

[67] "Bluebloods" equivale al frívolo discurso que en su sinopsis pone Puig en boca a Molina, a propósito de su admiración por las bailarinas de la comedia musical *Floradora,* que es asimismo uno de los pocos elementos añadidos por Puig expresamente para la versión musical, Cf. Puig (2004a: 136-37).

[68] Más adelante, cuando Valentín se habrá resignado a compartir sentimientos y vida con Molina, McNally le atribuirá un número musical en que el marxista le contará de sus orígenes umildes como justificación de su entrega a la lucha ("The day after that", Act II, *Scene* 1, pp. 62-64). En este detalle el personaje del musical difiere mucho del Valentín de la novela, donde se daba a entender su ascendencia burguesa.

ISSN: 1594-378X

> MOLINA: *(Getting up)* Stick to the script, please! Marx didn't say 'ridiculous'.
> VALENTIN: Marx didn't spend three days in a cell with you.
> MOLINA: Five days. You weren't conscious the first two. For that matter I'm not sure you're conscious yet. Oh, I'd better watch my step. I heard how you marxists like to take advantage of a girl who's down on her luck *(he begins to yell and bang the cell bars)* Guards! Guards! He's trying to convert me. He's putting ideas into my dizzy head. He's making me forget the simple joys of fascism! (Act I, *Scene* 3, p. 20)

Los guardias, llamados por el jaleo de Molina, entran en la celda y aprovechan para humillarle, con lo que McNally remite a otro núcleo temático de la novela, o sea, la lección de Valentín a Molina, aunque éste parece siempre ganar la tenzón gracias a sus bromas:

> VALENTIN: Why do you let them humiliate you like that?
> MOLINA: I don't let them, I'm a coward. (*Pause)* Besides, darling, there are privileges in degradation. It got me my ravishing drapes and my pin-ups
> VALENTIN: *(Dismissing him)* Make yourself trivial
> MOLINA: We're both trivial. The only difference between us is that I know it and you don't.
> VALENTIN: You go to hell
> MOLINA: We're already there (Act I, *Scene* 3, p. 21)

Para introducir a los personajes de Marta y de la Madre, el libretista le hace cambiar discurso a Molina preguntándole a Valentín si tiene novia para distraerse pensando en ella, porqué él sí la tiene: es su madre[69]. Sigue un número musical a cuatro voces con la aparición de Marta y de la Madre, evocadas en el escenario por la nostalgia de ambos, en una melodía romántica que en el musical se cataloga como

[69] La madre que Manuel Puig describe en su sinopsis remite en parte a su autobiografía y en parte, diríamos, a su deseo. «El decorador de vidrieras - relata el autor describiendo a Molina - piensa en su madre, en cuán apegada a él es ella, en cuánto debe extrañar las revistas de modas que él le solía comprar», y cuyos figurines, añadimos, Toto/Coco (es decir Puig de niño) recortaba y copiaba... Sin embargo la madre, aquí – como después en el libreto de Terrence McNally, que hasta dedica un número musical, "You can never shame me", al tema – está al tanto de la homosexualidad del hijo (lo que no se resulta haya acontecido en la realidad del autor). «Molina recuerda como solía embellecer las historias que le contaba a su madre, especialmente en asuntos concernientes a sus relaciones con los hombres. Su madre pensaba que cierto mozo de restaurante era tan encantador y solícito, sólo Molina sabía que las sonrisas, etc., eran compradas con pesos de su bolsillo» (Puig, 2004a: 137). En cambio el personaje de Gabriel, que la sinopsis de Puig parece mencionar indirectamente y de forma no halagadora, era un personaje positivo en la novela, y lo mismo en la versión cinematográfica y musical.

ISSN: 1594-378X

Ballad, es decir uno de esos momentos *clou* que apuntan a conmover el público y ganar aplausos ("Dear one", pp. 22-23)[70].

A lo largo del primer acto se alternan a la acción principal, enfocada sobre los dos protagonistas, momentos en que el grupo de los prisioneros canta en coro la desesperación o la melancolía de su condición carcelaria retomando varias veces el motivo de "Over the wall" (*Ouverture* y Act I, *Scene* 2, 4, 6). Estos funcionan como *subplot,* contando anécdotas relativas a algunos de ellos, y constituyen un material totalmente añadido junto con la visita del *Amnesty International Observer,* que investiga sobre los abusos perpetrados en la cárcel. La función del *subplot* es la de postergar la solución de la intriga principal, y por esta razón nunca aparece en el segundo acto[71].

En cambio, para los encuentros de Molina con el Director (*Warden*) donde se descubre el doble juego del vitrinista, McNally nunca utiliza números musicales sino recitativos en *off* que se repiten cuatro veces a partir da la escena 7 del primer acto (respectivamente p. 33, p. 34; *Scene* 11, p. 51), y prosiguiendo en el segundo (*Scene* 2, pp. 66-67). En la novela, el encuentro revelador acontecía al capítulo 8, último de la Primera Parte, inaugurando la Segunda, y lo mismo acontecía en la pieza teatral (Cuadro Sexto, Acto Primero) y en la sinopsis de Puig (Escena 6, Acto Primero), con sentido funcional para la narración, en cuanto *coup de théâtre* que dividía en dos la historia revolucionando la perspectiva del lector/espectador. Con toda probabilidad la elección de McNally es motivada por la necesidad de cerrar el Primer Acto con un número musical muy llamativo – lo que de hecho hará – para darle a la acción esa

[70] Frankel (2006: 92-93) clasifica las canciones del musical bajo tres categorías convencionales: *ballad, rhythm and special material*. «*Ballads* go to the heart. Their ruling subject is love – wanting, love, resisting love, winning love, losing love, amen to love (…) *Ballads* encompass, in short, all the feelings which are tender or soaring (…) *Rhythm* tunes, also called *up-tunes* or *jumpy tunes,* go to the hands or feet, or blood. Where melody dominated the ballad, rhythm now dominates (…) A song may fall outside either category, however. It is then *special material* (…) tailored to a performer's individual quality or style (…) Melody may dominate some, rhythm others, and harmony (in trios, quartets and so forth) still others. Overall, however, special material means comedy pattern songs – either to establish, relieve or intensify the action, or as vehicles for virtuoso display». Sara Venturino (2000: 196) pone de relieve otra clasificación de las canciones desde el punto de vista temático, distinguiendo entre los "I am songs" y los "I want songs". Las primeras apuntan a presentar la esencia del personaje: «Il personaggio racconta se stesso al pubblico e definisce, dal suo punto di vista, la situazione di partenza, il suo pensiero e la sua relazione con gli altri personaggi», y es lo que hacen, por ejemplo, la Spider Woman en el "Prologue", Molina en "Dressing them up" y Valentín en "Draw the line" y más tarde en "The day after that". Las "I want songs", en cambio, remiten a un desarrollo sucesivo: «dalla situazione iniziale qualcosa è cambiato, il personaggio è coinvolto in una serie di situazioni e debe scegliere che strada intraprendere, debe prendere delle decisioni dalle quali dipenderà il successivo sviluppo dell'azione» (*ead.*: 197), como acontece, por ejemplo, con "Where you are" o "Anything for him" cantadas por Molina.

[71] « The subplot is needed largely for division of the burden of filling out a show and sustaining the audience's interest; a single plot line is usually too thin, too quickly told, especially in a musical, to be able to take responsibility of sustaining an audience's interest for a full evening (…) Besides it relieves the performers by not making them always necessarily present, and the audience is refreshed by changes of people and interest in another dramatic line (…) the relationship of plot and subplot is usually a matter of the one complementing the other» (Engel, 2006: 73, 90, 101).

ISSN: 1594-378X

forward propulsion y al público un estímulo a volver después de la *intermission*, imposible de realizar con un recitativo. En un musical, además, no hay acto - y muy raramente escenas - que acabe de esta forma.

Un diálogo central, en recitativo, entre Molina y Valentín, sirve, en cambio para profundizar uno de los discursos centrales de la historia, es decir la afición por el cine del primero, y para introducir un número musical muy alegre ("Where you are", *Scene* 5, pp. 28-29), cantado y bailado por Aurora, junto a los prisioneros convertidos en bailarines, donde la diva, en frac y Borsalino, explica la magia escapista de la pantalla:

> YOU'VE GOT TO LEARN HOW NOT TO BE
> WHAT YOU ARE
> THE MORE YOU FACE REALITY, THE MORE YOU SCAR
> SO CLOSE YOUR EYES AND YOU'LL BECOME A MOVIE STAR
> WHY MUST YOU STAY WHERE YOU ARE? (Act I, *Scene* 5, p. 29)

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Más adelante, por mediación de Molina, la misma Aurora se interesará por la salud de Valentín, después de una de las repetidas sesiones de tortura a las que se le somete, y que el *Warden,* entrevistado por el representante de Amnesty, niega se practiquen en su cárcel. Aquí la diva del cine no sólo ofrece una fuga imaginaria, sino que se jacta de tener poderes taumatúrgicos, como explica en el número musical correspondiente ("I do miracles", *Scene* 7, pp. 38-39), capaces de sanar las heridas y aliviar el dolor a la manera de una droga. Ha quedado claro y evidente el papel simbólico de Aurora como himno al poder de la fantasía y, por extensión, del arte.

Un detalle curioso, añadido por McNally, es la razón que Molina alega para justificar su afición al cine: «After my father died, my mother had to work nights as an usherette in a cinema» (p. 26). En una especie de revisitación biográfica que remite al Toto – alias Coco/Manuel Puig – de *La traición de Rita Hayworth*, la madre llevaba al niño consigo durante las sesiones cinemátográficas, que es donde él conoció a Aurora en sus muchos papeles, incluso el de Mujer Araña. Un matiz autobiográfico, nunca explícito en la novela, aparecía también en la película de Babenco, en la escena en que William Hurt, salido de la cárcel, reproduce una situación cotidiana en la vida del autor, mirando una película en televisión con la madre... Como contrapartida de la pasión expresada por Molina, Valentín empieza a abrirse contándole detenidamente de Marta, lo que le permite al libretista insertar un nuevo número musical romántico ("Marta", *Scene* 6, pp. 32-33) y sugerir la progresiva "humanización" del marxista dogmático.

El núcleo narrativo de la intoxicación, dividido en dos partes como en la novela – antes Molina, luego Valentín – ocupa cuatro escenas (*Scene* 9,10,11,12), concluyendo el primer acto con varios números musicales importantes. Durante la comida, ya que ha ganado la confianza del compañero, Molina le cuenta su

ISSN: 1594-378X

enamoramiento por Gabriel, aunque el número musical correspondiente invierta la perspectiva y refiera el punto de vista de Gabriel mismo – pretexto para llamar al cantante en escena – recurriendo a una carta donde éste le expresa a Molina su afecto a pesar de su falta de atracción por los hombres. Al discurso de Gabriel se entreteje una reminiscencia de Valentín por el primer amor de su vida, que da lugar a un canon entre los dos hombres ("Gabriel's letter/My first woman", *Scene* 9, pp. 41-43). No bien acabado el número musical, Molina manifiesta un malestar debido a la intoxicación y es llevado a la enfermería, donde el grupo de prisioneros, aquí en calidad de médicos, le mecen y le cantan las propiedades de las drogas anestéticas ("Morphine Tango", *Scene* 10, p. 44). Bajo el efecto de los antidoloríficos, a Molina se le aparece su madre y él aprovecha para pedirle perdón por la vergüenza ocasionada por su condena, lo que le permite a la madre protagonizar otro número musical conmovedor ("You could never shame me", *Scene* 10, p. 45) donde expresa toda su comprensión y amor incondicionado[72] :

> I KNOW THAT YOU'RE DIFFERENT
> I DON'T REALLY CARE
> I WOULD NEVER CHANGE A HAIR (…)
> AND YOU COULD NEVER SHAME ME
> LET ME SAY OUT LOUD
> I'VE A SON
> A LOVING SON
> WHO MAKES ME PROUD (Act I, *Scene* 10, p. 45)

Siempre a merced del delirio, Molina recibe asimismo la visita de la Mujer Araña, materialización de su temor de estar muriéndose. Es aquí donde Chita Rivera aparece en el vestido de lentejuelas, se sienta en su cama y le canta la persuasiva melodía "A visit" (*Scene* 10, pp. 46-47) que menciona el beso fatal:

> SPIDER WOMAN: SOME DAY YOU WILL UNDERSTAND
> I AM YOUR FRIEND.
> SOME DAY YOU WILL KISS ME
> MOLINA: NO, NEVER. GO AWAY. GO AWAY
> SPIDER WOMAN: SOME DAY YOU'LL GIVE IN,
> OF COURSE YOU WILL. ALL MEN DO.
> YES, ALL MEN KISS ME, AND YOU WILL TOO.
> (Act I, *Scene* 10, pp. 46-47)

[72] El diálogo en recitativo que precede introduce el número musical contiene una frase: MOLINA: I'm I dying, mama?/ MOTHER: Hooo! Listen to him! A good son doesn't die before his mother...» p. 44, que ahora suena como siniestra premonición con referencia a la biografia del autor, al que la madre, en cambio, sobrevivió.

ISSN: 1594-378X

A su regreso a la celda, Molina encuentra a un Valentín que ha acusado la falta de su compañía y está en vena de confidencias, lo que introduce dos núcleos narrativos importantes: la revelación de que Marta no es una combatiente proletaria sino una chica de la alta burguesía, y el recuento de cómo Valentín ha entrado en la lucha armada con referencia al nombre de quien lo inició. Esto permite que Molina pronuncie las frases: «Please don't tell me any more» y «I don't wan't to know» (p. 49), que por un lado rubrican su decisión de no hacer el juego del *Warden*, y por otro funcionan como metonimia del epílogo, cuando la información finalmente aceptada le llevará a la muerte. Sigue la escena de la diarrea de Valentín – que a alguien le hubiera parecido impensable escenificar en un musical –, con un Molina que atiende al compañero como si fuera un niño, y que McNally resuelve, lógicamente, en un recitativo (pp. 48-50). Después de los cuidados de Molina, Valentín desfallece pronunciando el nombre de Marta, detalle que ofrece el pretexto para suavizar la escena precedente con un número musical ensoñador ("She's a woman" *Scene* 11, pp. 50-51). Aquí Molina imagina a esa mujer refinada, y expresa su deseo de identificación con ella que es, por extensión, deseo de Valentín: «HOW LUCKY CAN YOU BE?/ SO LUCKY, YOU'LL AGREE/AND I WISH THAT SHE WERE ME /THAT/ WOMAN!». La canción remite asimismo al concepto presente en la novela, así como en las demás adaptaciones, de la identificación de Molina con el género femenino[73].

Para cerrar el primer acto con una *forward propulsion* y finalmente insertar un elemento central de la historia, o sea el recuento de películas, Molina entretiene a un Valentín que todavía sufre las secuelas de la intoxicación, con el final de "Birds of Paradise", una película supuestamente empezada antes, aunque el *book* la mencione por primera vez. Protagonizada por Aurora y ambientada en una selva latinoamericana, "Birds of Paradise" le permite al libretista ensayar en gran pompa la estética *kitsch* del musical con plumas y coreografía estilo carnaval de Río o revista musical *en travesti* ("Gimme love", *Scene* 12, pp. 53-54).

El segundo acto se abre, como es costumbre, con un resumen musical (*Entracte*) de las melodías recurrentes a la manera de una nueva *Ouverture.* Mientras tanto los dos prisioneros se están hartando con la comida supuestamente enviada por la madre de Molina, y éste sigue entreteniendo a Valentín con la narración de una película. Como en la novela, se manifiesta un cambio en el guerrillero que ahora parece adicto a la 'droga' cinematográfica del vitrinista:

[73] Este deseo de Molina està resumido en el tramo de diálogo que aparece en la novela al I capítulo: «Todos igual, que me vienen con lo mismo, siempre! / ¿Qué? / Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre uno se puede enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay/¿ Te dicen eso?/ Sí, y eso les contesto...¡regio! ¡de acuerdo! Ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer» (Puig, 2002: 17). En la pieza teatral adaptada por Puig el diálogo aparece idéntico (id: 395-96). El guión de Leonard Schrader la retoma pero con la varición de insertarla en un diálogo entre Gabriel y Molina: «GABRIEL: I only like women. Women are the best thing in the world/ MOLINA: I totally agree. Women are the best thing in the world. That's why I want to be a woman" (Schrader, 1982).

ISSN: 1594-378X

> VALENTIN: … You know what I would feel like?
> MOLINA: You're hooked.
> VALENTIN: I'm not hooked.
> MOLINA: He's hooked
> VALENTIN: Allright, maybe I am, a little bit!
> MOLINA: Which one?
> VALENTIN: To save her lover, Aurora agrees to marry a man she doesn't love on the eve of the Russian Revolution.
> MOLINA: HE'S HOOKED!
> VALENTIN: Of course I'm hooked. You don't get this sort of thing in dialectical materialism. Please, Molina. (Act II, *Scene* 1, p. 57)

Análogamente a la película precedente, también de ésta, titulada "Flames of St. Petersburg", Molina cuenta sólo el trágico final de la historia, dando por sentado el resto. Lo que cabe señalar aquí, en el cotejo entre el Musical y las demás adaptaciones, es que ni Puig en su sinopsis, ni McNally en su libro escogen alguna de las películas que aparecen en la novela. Puig inventa integralmente mezclando elementos de dos de ellas: el ambiente caribeño y el aura de misterio de *I walked with a zombie,* y el melodrama de la película estilo mexicano años '40. El libretista, en cambio, a pesar de tomar prestadas a menudo las elecciones de Babenco, convierte la película Nazi en película Rusa ya que, como anota oportunamente Jill Levine «era menos ofensivo y más tópico (en el mundo post-guerra fría) que Molina, ingenuo, hiciera una payasada ideológica con el comunismo que aparecer como simpatizante nazi (¡y además sudamericano!)» (Levine, 1997: 325). Lo que sí se mantiene, es el final de "Flames of St. Peterburg" como una transposición en tierra soviética del epílogo de *Destino* y la protagonista Tatyana Alexandrovna – *vedette* de cabaret – como una fotocopia de la Leni de Babenco. Como ésta, Tatyana tiene una asistente que se llama Lisette a la que declara enfáticamente: «To be in love is the sweetest thing, Lisette. But to risk everything for love is even sweeter» (Act II, *Scene* 1, p. 61) convocando su propio destino fatal. También canta una canción ("Good Times", p. 58) en el night-club donde trabaja, como la Leni de Babenco cantaba "Si l'amour se moque de moi, je me moque de l'amour", escrita por el mismo Puig y única auténtica contribución del autor a la realización de la película. El número musical de Tatyana se entrevera con los recitativos en los que Molina cuenta "Flames of St.Petersburg", y concluye con un *pot-pourry* por cierto muy *kitsch* en que la heroína rusa muere cantando en español «¡VIVA LA GUERRA! ¡VIVA LA REVOLUCION, VIVA!» (p. 61), como si todas las revoluciones dieran lo mismo. En realidad no sólo es así según la lógica del gran teatro popular de Broadway donde no se fija uno en sutilezas con tal de que el mensaje quede claro, sino que también puede aplicarse aquí el razonamiento hecho a propósito del controvertido efecto paródico que la película nazi, así como contada por el Mo-

ISSN: 1594-378X

lina de Babenco, tenía sobre los espectadores[74]. Se entiende en el recitativo siguiente que introduce la proverbial defensa del *cinema for cinema's sake* hecha por Molina frente a las reservas de Valentín:

> VALENTIN: You know there's something profoundly wrong about your movies, don't you?
> MOLINA: What is that, doctor?
> VALENTIN: They're not real.
> MOLINA: Thank you. Of course they're not real. They're better than real. I need my movies to remind me that there can be beauty and grace and bravery and loyalty and kindness and love and yes, dumb jokes and singing and dancing and Technicolor and happy endings and love. I already said that. (Act, II, *Scene* 1, p. 61)

A parte de la reiterada exaltación de la fuga brindada por el cine, la generosa e intencional enfatización de los valores – lealtad, belleza, coraje, amor... – a través de los cuales Molina interpreta las historias de la pantalla, junto con los "dumb jokes", los "singing and dancing" y la espectacularidad de los "Happy endings" parece remitir metadiscursivamente al género musical, en una especie de defensa y legitimización de sus excesos, que resultan fuera de tono sólo para quién no esté al tanto de su código. Como en la novela, a la petición de Molina de que también Valentín le cuente una película, éste sólo sabe corresponder con la realidad, narrando su infancia miserable en el ya mencionado número musical "The day after that" (pp. 62-64), que a su vez acaba con un mensaje de esperanza declinado según la lógica hollywoodiense del triunfo del bien sobre el mal[75].

A ulterior confirmación de que McNally remitió principalmente a la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* – elección discutible pero comprensible de cara a la inmane labor de condensación – sigue en recitativo el detalle, ausente en la novela, del prisionero encapuchado en el que Valentín reconoce al compañero de lucha al que había conseguido pasaporte falso y que en la película aparecía con el nombre de Américo, funcionando como anécdota para la detención del mismo Valentín[76].

---

[74] Véase, aquí, nota 33.

[75] «SOMEDAY WE'LL BE FREE /I PROMISE YOU, WE'LL BE FREE/ IF NOT TOMORROW/ THEN THE DAY AFTER THAT OR THE DAY AFTER THAT (…) AND THE WORLD THAT GIVES US PAIN /THAT FILLS OUR LIVES WITH FEAR/ON THE DAY AFTER THAT/WILL DESAPPEAR (…) AND THE WAR WE'VE FOUGHT TO WIN/ I PROMISE YOU WE WILL WIN/ IF NOT TOMORROW/THEN THE DAY AFTER THAT...», Act II, *Scene* 1, p. 64.

[76] «That prisoner was him, Molina. The one I got the passport to. One of the names they want from me» (p. 65). Sobre este personaje, que Terrence McNally saca directamente de la versión cinematográfica, siendo un invento de Babenco, Mauricio Viano (1986: 41-46) comenta: «Whereas in the novel Valentín is arrested for inciting factory workers to strike, Babenco shows his capture after he gave his passport to Americo, the old-time revolutionary we repeatedly see taken back to his cell bleeding. Americo is a complete invention of the film, is portrayed as someone who tries to escape but

ISSN: 1594-378X

Tampoco falta el detalle de la exagerada lista de compras que Molina le dicta al director – presente como matiz cómico en todas las versiones (p. 66) –, con la "variación" de que, como otros elementos, se coloca en un punto diferente de la narración con respecto al texto fuente. El ejemplo más llamativo de variación en el musical atañe, como se vio, al recuento de películas, que abre tanto la novela como las transposiciones teatral y cinematográfica y aquí se coloca, en cambio, al final del primer acto y al comienzo del segundo.

En el segundo acto, como es convención, todo lo asentado en el primero debe desarrollar sus consecuencias hasta el epílogo. En el cuarto y último encuentro con el *Warden,* éste presiona a Molina con la noticia de las malas condiciones de salud de la madre y le permite llamarla por teléfono, lo que ocasiona un número musical conmovedor ("Mama, it's me", pp. 67-68). El director le prospecta también la posibilidad de salir de la cárcel con un chantaje: «Tell him (a Valentín, *n.d.r.*) you're getting out in the morning, for good behaviour. Ask him if there's anything you can do for him on the outside. There's the door to freedom and your mother. You have the key to open it» (p. 68). Lo cierto es que, respetando un núcleo narrativo imprescindible, la novedad sacude la relación entre los dos prisioneros y acelera el momento clave del encuentro sexual entre ellos. Éste es simbolizado por el traspaso de Molina al espacio delimitado por Valentín al comienzo de la pieza con el metonímico "I draw the line"(Act I, *Scene* 2):

> MOLINA: … (*Moving towards him*) Oops! (*Indicating the floor*) I've crossed the line.
> VALENTIN: (*Strangely serious)* Let's forget about the line (Act II, *Scene* 3, p. 69)

y por una explícita declaración de afecto por parte del mismo: «... I'll really, really, miss you. I'll miss your housekeeping, I'll miss your chatter, I'll even miss Aurora and those movies" (*ibid.*), a raíz de la cual Valentín le pide a Molina hacer la fatal llamada después de su excarcelación. Como se sabe, Molina en un primer momento rechaza, pero la Mujer Araña se materializa empezando a tejer su tela y, en un dueto con él ("Anything for him", pp. 70-71) le convence de lo que, en el fondo, Molina ya sabe, es decir que lo haría todo por Valentín, no por su causa política, sino por amor, como las heroínas del cine:

> MOLINA: I'LL DO ANYTHING FOR HIM.
> HE MUST KNOW
> I'D DO ANYTHING FOR HIM.

---

fails, as someone whose struggle is right but whose rigid aderence to old models is detrimental. It is no accident that Valentín confesses of no longer believing in violence while describing his own encounter with Americo to Molina. As a figure of Valentín's past, as a father figure of the left, Américo – or the America that struggles – is the left frozen in its post-sixties stupor, the left that Babenco/Molina'skiss wants to awake».

ISSN: 1594-378X

I WANT HIM SO
I'VE NO INTEREST IN HIS CAUSE
LET THAT BE
PLEASE, GOD, LET TURN HIM AROUND
AND LOOK AT ME (Act II, *Scene* 3, p. 70)

Así convocado, Valentín interviene también en el número musical – que se vuelve un trío – a la manera de un *a parte* puesto que su discurso, muy contrariamente a lo que entendió Puig en su historia, revela cierto oportunismo que explicaría también la sucesiva entrega sexual:

VALENTIN: HE'D DO ANYTHING FOR ME
I CAN TELL
HE'D DO ANYTHING FOR ME
I KNOW HIM WELL
IF WE TOUCH BEFORE HE
GOES
HE'LL MAKE THAT CALL
HE'D DO ANYTHING FOR ME
ANYTHING AT ALL (ibíd.)

Este punto del libro de McNally, en colaboración con Fred Ebb – de hecho responsable de las letras de las canciones – es acaso el único, dejando a parte los cambios debidos a sus convenciones, en que el musical traiciona el espíritu de la historia original. Porque, si es verdad que Molina no se convierte en guerrillero a pesar de comprometerse, ni Valentín en homosexual a pesar de concederse físicamente, al final de la novela éste ha cambiado mucho su actitud hacia lo femenino dejando de ser el marxista machista *malgré soi* que era y, lo que más importa, deja entender que su gesto es sincero y no utilitarista. Sea como fuera, el número musical tiene su efecto de cara a la *forward propulsion* hacia el epílogo, puesto que reúne los tres protagonistas del melodrama de amor y muerte que es el corazón de *Kiss of the Spider Woman*. Sigue el encuentro sexual *en fundido,* igual que en la película de Babenco, porque, como rubrica la indicación escénica – "LIGHTS DOWN SLOWLY" –, Valentín apaga la vela mientras atrae a Molina hacia su cama...

La cuarta escena se abre directamente con Chita Rivera en el papel de Mujer Araña cantando el famoso número musical "Kiss of the Spider Woman" (p. 72-74), esta vez ejecutado por completo, y sin necesitar ningún recitativo como comentario, porque se entiende que Molina saldrá de la "prueba de amor" definitivamente convencido de aceptar la propuesta de Valentín, yendo así al encuentro de su destino fatal anunciado por la canción.

Sobre el *underscore* de "Over the wall", el *Warden*, como había prometido, pone a Molina en libertad y, mientras los prisioneros cantan toda su envidia, insta a Marcos a seguirle porque «He's in love. He will make his move» (p. 76) y muy pronto los

ISSN: 1594-378X

llevará a los compañeros de Valentín. Las acciones de Molina fuera de la cárcel se resumen brevemente en el reencuentro con la madre, con el colega vitrinista Aurelio y con Gabriel, mientras el motivo musical – por boca del director y de los prisioneros – recalca la espera de su inminente caída en la trampa. La función de la "loca" Aurelio, que aparece exclusivamente en un breve recitativo es la de subrayar el cambio de Molina:

> AURELIO: … What's the matter with you? You don't speak. You're not working. Where's my best friend?
> MOLINA: I can't do this anymore, Aurelio
> AURELIO: What? Make our ladies beautiful?
> MOLINA: Any of this...
> AURELIO: Don't get uppity with me, Rio Rita. Remember, darling, I knew you then! What did they do to you in that prison? (Act II, *Scene* 6, p. 78)

La mención a la cuestión del trato entre "locas" y de los apodos mutuos, que en la novela tenía una específica función narrativa, se condensa aquí en uno sólo, aunque remita, de forma significativa, a una "Rita", supuestamente "Hayworth". La escena acaba con la conversación telefónica en *off* entre Marta y Molina y se cierra con la última estrofa de "Over the wall" cantada por los prisioneros.

El final de la pieza, con la séptima escena, merece una comparación con todos los demás finales, en particular el previsto por Puig en su sinopsis. El libro de McNally muestra a un Valentín llevado por Marcos y Esteban a la sala de interrogatorios donde le espera el director con un prisionero encapuchado que resulta ser un Molina extenuado por la tortura. Le han capturado mientras llamaba por teléfono desde una cabina y han tratado de obtener sin éxito el nombre del destinatario de la llamada. Es ahí que Valentín se da realmente cuenta de haber puesto en peligro la vida del amigo, porque el director amenaza matarlo delante de sus ojos si no confiesa. A lo largo de un diálogo cerrado en el que el guerrillero trata también de convencerle de que se rinda mientras él se niega, empieza un *countdown* al término del cual el director le dispara a Molina que, muriendo, declara su amor sobre las primeras notas del que será el último número musical:

> WARDEN: Three. Who were you calling? Talk you fucking faggot, or I'll blow your fucking head off.
> MOLINA: I love you
> (*The WARDEN pulls the trigger. Pistol shot. MOLINA's body slumps lifelessly. VALENTIN cries out convulsively)*
> VALENTIN: Molina! Molina! (Act II, *Scene* 7, p. 82)

Según la índole fantástica y alusiva del teatro, cuyas convenciones permiten a los personajes fallecidos levantarse tan tranquilamente para recibir las ovaciones del

ISSN: 1594-378X

público, al final de la pieza teatral escrita por Puig un Molina muerto conversaba con un Valentín en poder de la morfina sobre sus respectivos destinos. En la versión musical, McNally toma prestada la idea de un epílogo surreal, supuestamente sugerido por el autor mismo después del preestreno[77]: al comenzar la música de "Only in the movies" el difunto Molina se levanta mientras se abre el telón, sobre un fondo donde los barrotes han desaparecido del escenario y en su lugar aparecen tres o cuatro filas de butacas de cine. Aquí su madre, en uniforme de *usherette,* hace acomodar a la entera compañia mientras que los ex-prisioneros, esta vez en calidad de asistentes a la 'diva' Molina, le ayudan a vestir un frac blanco con el que bailará un vals-tango figurado con la Mujer Araña al mismo tiempo que todo el mundo, los personajes convertidos en espectadores de cine y el público en la sala, aplauden el número... La melodía es una variación sobre "Her name is Aurora" y se cierra con un significativo «His name was Molina» repetido tres veces antes de que éste y la Mujer Araña se besen, la compañía aplauda otra vez y caiga el telón: *END OF PLAY*. Lo que queda claro en el final, es que Molina ha muerto – mientras que Valentín sigue encarcelado pero vivo – , no por abrazar una causa política, sino por amor y emulación de sus estrellas de cine, un concepto ya expresado anteriormente y que se repite en el verso «VIVA LA GUERRA/ VIVA LA REVOLUCION» que Molina retoma de "Flames of St.Peterburg" añadiendo un significativo «*VIVA WHATEVER IT IS*» (p. 84).

Este concepto clave, ya explícito en la novela y respetado en todas las versiones, queda a salvo y en evidencia también en el musical, cuyas normas – además – no preven un final abierto o ambigüo. De esto era consciente el mismo Puig, que en su sinopsis les hacía morir a los dos modificando el epílogo mismo de la novela, o, mejor dicho, clausurando un final que quedaba de alguna forma en suspenso con el sueño-monólogo de Valentín del que no era posible deducir el destino del guerrillero. En la cuarta y penúltima escena de su versión para musical, Puig imagina a un Valentín otra vez solo como al comienzo de la pieza, esta vez porque Molina ha salido bajo palabra. La novedad es que el escritor recurre a la presencia de un nuevo compañero de celda al que Valentín, tomando el papel que fue de Molina, pueda contar – como si fuera una película – la muerte del amigo[78]. En la escena final, un Valentín agonizante después de una enésima sesión de tortura, gracias a una inyección de morfina se escapa con la fantasía a una isla donde encuentra a una Mujer

[77] Comenta Graciela Goldchluk (Puig, 2004a: 134) en la introducción a la sinopsis de Puig fechada en 1988: «Harold Prince estuvo a cargo de la versión para musical de *El beso de la mujer araña* y consideró la posibilidad de usar un libreto escrito por Puig, lo que finalmente no pudo concretarse. No obstante, luego de la presentación *off-Broadway* a la que concurrió, Puig introdujo modificaciones al espectáculo, como por ejemplo el final, donde los personajes asisten desde una platea al baile de Molina y Valentín con la Mujer Araña». Goldchluk, sin embargo, no especifica todos los demás cambios autógrafos hechos por el escritor argentino sobre la versión de McNally.

[78] «Le cuenta acerca de las películas de Molina, y acerca de la última, la historia de un convicto que parte bajo palabra y esseguido por la policia. Él pasa el mensaje de su compañero de celda a un grupo político y es descubierto por la policía. Pero antes de que los policías lo atrapen les pide a los activistas que lo maten para que las autoridades no le saquen ninguna información», (ibíd: 149).

ISSN: 1594-378X

Araña/Molina que le cuida, pero «es un sueño breve» porque Valentín, finalmente, muere solo en su camilla. A pesar del esfuerzo por adaptarse a las reglas del género, un epílogo como el pensado por Puig hubiera sido, de hecho, demasiado angustioso y en tono menor, impidiendo el gran final tranquilizador y *vivace con brio* recomendado por las convenciones...[79]

El preestreno del musical en la State University de Nueva York en Purchase el 24 de mayo de 1990, al que asistió Manuel Puig fue un fracaso de público y recibió también una pésima reseña por Frank Rich en el *New York Times,* que disgustó mucho al autor. Por desgracia nunca llegó a saber lo saludables que fueron esas críticas porque murió al cabo de sólo dos meses. De hecho *Kiss of the Spider Woman* recibió unos ajustes tales que dos años después fue estrenado con gran éxito en Toronto y luego en el West End londinense con el mismo cast que, en 1993, triunfó en el Broadhurst Theatre de Broadway, ganó el prestigioso Tony Award – el mayor reconocimiento del teatro americano –, y fue objeto de 904 representaciones a lo largo de tres años y de sucesivos reestrenos en todo el mundo[80].

[79] «Il finale è in assoluto il punto più delicato, l'ultima aggiunta sopra un castello di carte, la ciliegina sulla torta, e deve essere adeguato, per tono e per stile, al resto dello show, ma soprattutto non deve spezzarne il ritmo e l'andamento crescente: il finale deve investire la platea con l'emozione culminante, al seguito del rilascio della tensione, qualunque sia l'esito della storia. Ogni mezzo è lecito per confezionare questo delicato ed intenso momento teatrale, e generalmente ci si serve di tutti i canali comunicativi disponibili. La sensazione provata alla fine dello spettacolo sarà ciò che lo spettatore ricorderà ripensandovi, e che garantirà il suo successo e la sua permanenza in scena: deve dunque essere memorabile», (Venturino, 2000: 198).

[80] *Kiss of the Spider Woman* fue representado en calidad de *workshop* en el Performing Arts Center, State University of New York en Purchase en mayo de 1990. Dirigido por Harold Prince con coreografía de Susan Stroman, tenía en el cast a John Rubinstein, Kevin Gray, Lauren Mitchell y Harry Goz. Una tentativa de persuadir a los críticos newyorquinos de no reseñar esta producción experimental fracasó, por lo que salió la nota negativa de Frank Rich en el *New York Times* (Rich, Frank, Review/Theater; "In a Prison Cell, 2 Men and a Movie Musical", *The New York Times,* June 1, 1990) junto con otras, también negativas. Dos años después, el productor Garth Drabinsky se involucró en el proyecto con su firma Livent y produjo el show en Toronto donde fue estrenado en el St. Lawrence Centre for the Arts, Bluma Appel Theatre en junio de 1992, con el mismo cast (Brent Carver como Molina, Anthony Crivello como Valentin y Chita Rivera como Spider Woman/Aurora) que lo estrenaría en el Shaftesbury Theatre de Londres el 20 de octubre de 1992, donde tuvo 390 representaciones, siempre dirigido por Harold Prince con coreografía de Rob Marshall. Esta producción ganó el Evening Standard Award for Best Musical. Por fin llegó a Broadway en el Broadhurst Theatre el 3 de mayo de 1993 y se clausuró el 1° de julio de 1995 después de 904 representaciones. Se estrenó en Buenos Aires, traducido por Pedro Orgambide y Alberto Favero, en el Teatro Lola Membrives el 2 de mayo 1995. Siempre dirigido por Harold Prince con los mismos coreógrafos, tenía en el cast a Valeria Lynch como Mujer Araña/Aurora, y a Aníbal Silveyra y Juan Darthes respectivamente en el papel de Molina y de Valentín. *Kiss of the Spider Woman* ganó el 1993 Tony Award, como Best Musical, pero asimismo: Best Book of a Musical (Terrence McNally), Best Original Score (John Kander, Fred Ebb); Best Performance by a Leading Actor in a Musical (Brent Carver); Best Performance by a Leading Actress in a Musical (Chita Rivera); Best Performance by a Featured Actor in a Musical (Anthony Crivello); Best Costume Design (Florence Klotz). El más reciente reestreno en el mundo ha sido una produccion reducida a un cast de 7 en el Darlinghust Theatre de Sydney, Australia el 13 de julio de 2010.

ISSN: 1594-378X

¿Le gustaría a Manuel Puig? Aún así es probable que no. Sin embargo ¿cuál autor se conforma totalmente con las adaptaciones de su obra? Y un escritor tan aficionado a la comedia musical seguramente iba a tener reservas sobre el resultado, pero quizás no tanto como en el caso de la película, porque por lo menos, sospecha Levine (2002: 347), «el glamour, las extravagancias ultrakitsch y el estrellato de Chita Rivera, le hubieran provocado un enorme placer». Al final de este recorrido lo que creo que por cierto se puede afirmar es que, a pesar de los desaires más o menos explícitos de la crítica por este género popular, la versión musical a la par de las otras, cada una respetuosa de sus medios expresivos y empeñada – con mayor o menor éxito – en el esfuerzo de mediar entre espíritu y letra, ha contribuido a poner en evidencia las potencialidades y el inagotable caudal de significación de la afortunada novela de Manuel Puig. Seguramente con *El beso de la mujer araña* se dio el cortocircuito que el autor venía preparando desde su exordio al mezclar estilos y elementos heterogéneos – «la basura que arrojaba la gente culta» en palabras del mismo[81] – demostrando que la experimentación y la renovación técnica no son contradictorias con las formas populares (Piglia, 1993: 115). Este oficio le fue correspondido circularmente gracias a la acogida de *El beso de la mujer araña* por otros medios acabando, como broche de oro, con el más popular y espectacular de todos, en una especie de *mise en abyme*, que ha ultrapasado la existencia del autor, y promete todavía una larga vida de re-presentaciones.

Bibliografía

ALMADA ROCHE, Armando (1992) *Buenos Aires, cuando será el día que me quieras: conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Vinciguerra.

AMÍCOLA José y Graciela SPERANZA, eds. (1997) *Encuentro Internacional Manuel Puig,* Rosario, Beatriz Viterbo.

BALDERSTON, Daniel y Francine MASIELLO , eds. (2007) *Approaches to teaching Puig's kiss of the Spider Woman,* New York, The Modern Language Association of America.

CHATMAN, Seymour (1980) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca- London, Cornell University Press.

COHEN, Keith (1994) "Unweaving Puig's *Spider Woman:* Ecphrasis and Narration", *Narrative,* 2. 1, pp. 17-28.

CONTE, Tonino y Emanuele LUZZATI (2001) *Facciamo insieme teatro*, Bari, Laterza.

CORTELLAZZO, Sara y Dario TOMASI (1998) *Letteratura e cinema,* Bari, Laterza.

[81] «Hice mi obra, creé mi estilo, con los deshechos, con la basura que arrojaba la gente culta; (…) Con el mal gusto que ellos despreciaban y pensaban inútil, armé mi discurso y le dí peso a mi lenguaje», en Almada Roche, 1992: 43.

ISSN: 1594-378X

DEJONG, Nadine (1998) "Mutaciones de la mujer araña: análisis comparativo de las versiones novelística, dramática y cinematográfica de una novela de Manuel Puig" en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada,* 9, pp. 157-72.

ECO, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

ENGEL, Lehman y Howard KISSEL (2006) *Words with music. Creating the Broadway Musical Libretto*, New York, Applause Theatre & Cinema Books.

FRANKEL, Aaron (2000) *Writing the Broadway Musical,* Cambridge, Massachussets, Da Capo Press.

GIMFERRER, Pere (1985) *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.

GOLDCHLUK, Graciela (1997) "Cronología de la producción escrita de Manuel Puig", en Lorenzano, 1997: 139- 167.

GOYTISOLO, Juan (1991) *Manuel Puig. El bosque de las letras,* Madrid, Alfaguara.

KULIN, Katalin (2008) "*El beso de la mujer araña*, novela y película", en A. Blas, G. Menczel y L. Sholtz, eds., *El reverso del tapiz. La traducción literaria en ámbito hispánico. IV Coloquio Internacional*, Budapest, Instituto Cervantes, pp. 248-256.

LEVINE, Suzanne Jill (1997) "Novela/ teatro/ cine/ musical: de *Kiss* a *Kitsch*", en Amícola y Speranza 1997: 320-326.

-------- (2002) *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.

----- (2007) "Kiss of the Spider Woman: the Adaptations" en Balderston y Masiello, eds., p. 132.

----- (2009) *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, University of Illinois, Champaign, Dalkey Archive Press.

LORENZANO, Sandra, ed. (1997) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig,* México UNAM.

MARTINETTO, Vittoria (2007) "La lengua salvada por la madre: Manue Puig y el exilio" en J. Martínez, ed., *Exilios y residencias. Escrituras de España y América*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 209-232.

MERRIM, Stephanie (1985) "Through the Film Darkly: Grade "B" Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* and *El beso de la mujer araña*", en *Modern Language Studies,* 15.4, pp. 300-312.

METZ, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma,* tome II, Paris, Klincksieck.

MITRY, Jean (1965) *Esthétique et psychologie du cinéma. II Les formes*, Paris, Éditions Universitaires.

ISSN: 1594-378X

PIGLIA, Ricardo (1993) *La Argentina en pedazos,* Buenos Aires, Ediciones de la Urraca

PINET, Carolyn (1991) "Who is the Spider Woman?" en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*", 45. 1/2, pp. 19-34.

PUIG, Manuel (2002) *El beso de la mujer araña*, Ed. crítica de J. Amícola y J. Panesi, París, Colección Archivos.

----- (2004a) *Un destino melodramático. Argumentos,* G. Goldchluk, ed., México/ Buenos Aires, El cuenco de plata.

----- (2004b) *Los siete pecados tropicales y otros guiones*, G. Goldchluk, ed., Buenos Aires, El cuenco de plata.

----- (2006) *Querida familia: cartas americanas. Tomo 2, New York-Rio (1963-1983),* G. Goldchluk, ed., Buenos Aires, Entropía.

------- (1997) *Bajo un manto de estrellas. El misterio del ramo de rosas*, G. Goldchluk, J. Romero, eds., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

------- (1998a) *La Tajada. Gardel, uma lembrança*, G. Goldchluk, J. Romero, eds., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

-------- (1998b), *Triste golondrina macho. Amor del bueno. Muy señor mío*, G. Goldchluk, J. Romero, eds., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2009) *Teatro reunido,* J. Dubatti, ed., Buenos Aires, Editorial Entropía

ROMERO, Julia, ed. (2006) *Puig por Puig. Imágenes de un escritor,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

----- (2008) "Manuel Puig: un destino melodramático" en *El mapa del imperio. Del escritorio de Manuel Puig al campo intelectual,* La Plata, Al Margen.

SANTORO, Patricia (1997) "*Kiss of the Spider Woman,* Novel, Play and Film: Homosexuality and the Discourse of the Maternal in a Third World Prison" en A. M. Stock, ed., *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 121-140.

SCHRADER, Leonard (1982) *Kiss of the Spider Woman,* (First Draft), http://www.screentalk.org

SONTAG, Susan (1967) *Against Interpretation and Other Essays,* London, Eyre Spottiswoode.

SOSNOWSKI, Saúl (1973) "Entrevista a Manuel Puig" en *Hispamérica*, 1.3 , p. 70.

SPERANZA, Graciela (2000) *Manuel Puig. Después del fin de la literatura,* Buenos Aires, Norma.

SWAIN, Joseph (2002) *The Broadway Musical. A critical and Musical Survey,* Lanham, Md/Oxford, Scarecrow Press.

ISSN: 1594-378X

SWANSON, Philip (1989) "Sailing away on a boat to nowhere: *El beso de la mujer araña* and *Kiss of the Spider Woman,* from novel to film", en J. Lowe, P. Swanson, eds., *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley,* Edimburg, Departamento de Estudios Hispánicos, University of Edimburg, pp. 331-359.

VENTURINO, Sara (2000) *Musical: istruzioni per l'uso*, Roma, BMG Ricordi.

VIANO, Mauricio (1986) "Reviewed work(s): *Kiss of the Spider Woman,* by Héctor Babenco, *Film Quarterly*", 39.3, pp. 41-46

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Eduardo Mendoza tra finzione e storia

Maria Consolata Pangallo
Università degli Studi di Torino

RIASSUNTO: Per questa breve incursione nel romanzo spagnolo contemporaneo ho scelto di servirmi, come filo conduttore, della produzione di Eduardo Mendoza, ed in particolare del suo recente romanzo *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010).
Se il primo romanzo di Eduardo Mendoza dal titolo: *La verdad sobre el Caso Savolta,* pubblicato nel 1975, può essere considerato come il precursore del romanzo postmoderno in Spagna, in *Riña de gatos* possiamo riscontrare un superamento delle caratteristiche tipicamente postmoderne e un nuovo orientamento dei contenuti narrativi del romanzo, diretto verso il recupero dei temi della realtà storica di Spagna e il recupero della memoria. La tendenza che mostra Eduardo Mendoza nel romanzo preso in esame corrisponde ad un generale interesse da parte degli autori contemporanei verso temi storici: mi riferisco agli ultimi prodotti di autori come Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas e Alicia Giménez-Bartlett.

RESUMEN: Para estas breves reflexiones sobre la novela contemporánea española he elegido la producción de Eduardo Mendoza y en particular su reciente novela *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010).
Si consideramos la primera novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), como representativa y precursora de la novela posmoderna en España, con *Riña de gatos* podemos notar una superación de los rasgos típicamente posmodernos y una nueva dirección orientada hacia la recuperación de la memoria histórica de España. La misma actitud que presenta Eduardo Mendoza en la novela estudiada corresponde a un general interés por parte de los autores contemporáneos hacia temas históricos: me refiero a la producción de autores como Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas y Alicia Giménez-Bartlett.

* * *

Per questa breve incursione nel romanzo spagnolo contemporaneo ho scelto di servirmi, come filo conduttore, della produzione di Eduardo Mendoza, ed in particolare di uno dei suoi ultimi romanzi: *Riña de gatos. Madrid 1936* che ha vinto il premio Planeta ed è stato pubblicato nel dicembre del 2010.

Recibido el 12/11/2012; publicado el 16/11/2012

Non è questa l'occasione per soffermarmi sulla produzione completa dell'autore, ma vorrei ricordare che il primo romanzo di Eduardo Mendoza segnò un cambiamento nella narrativa spagnola diretto verso la tendenza postmoderna: si tratta de *La verdad sobre el caso Savolta* pubblicato nel 1975 che riscosse immediatamente un notevole successo.

Solitamente questo romanzo viene utilizzato dai critici come punto di riferimento e simbolo di un cambiamento che indica la rottura con gli sperimentalismi formali degli anni '60 e inizio '70 ed il ritorno al gusto di raccontare che si realizza con contenuti narrativi articolati e a volte complessi.

Riguardo a *La verdad sobre el caso Savolta* è lo stesso Eduardo Mendoza in un'intervista rilasciata nel 1996 a Miguel Herráez ed ora pubblicata nel suo sito ufficiale, a descrivere che cosa l'abbia spinto a scrivere questo romanzo:

> Surgió por dos conductos distintos. En primer lugar, yo no tenía voluntad de ruptura, sino de recoger una tradición que me gustaba más que lo que en aquel momento se estaba haciendo. Era, no una rebelión, sino un deseo de volver a formas antiguas, a la novela en la que yo me había formado […], a todo lo que me había hecho disfrutar y que entonces estaba totalmente en desuso, pero quería recuperar ese placer. Quería encontrar un vehículo que me permitiera hacer lo que a mí me diera la gana. […]. Incluso el principio de *La Verdad sobre el caso Savolta*, que es un collage de muchos estilos, responde en realidad a que lo empecé varias veces de distintas maneras para ver cuál me funcionaba mejor, hasta que descubrí que todas me funcionaban bien, siempre y cuando jugara con ellas
> (Herráez, 1996: web).

Sempre in riferimento a questo romanzo, vorrei ricordare alcune delle caratteristiche principali per cui è stato individuato dalla critica come precursore del postmodernismo nell'ambito della letteratura spagnola. É chiaramente solo un accenno, estremamente sintetico, agli elementi che contraddistinguono *La verdad sobre el caso Savolta* e che, allo stesso tempo, danno l'avvio ad un rinnovamento del romanzo spagnolo negli anni '70.

Come già accennato, da un lato c'è il ritorno ad un contenuto narrativo dopo anni in cui dominavano gli sperimentalismi formali, e dall'altro il contenuto o i contenuti narrativi sono presentati con un ordine cronologico e logico totalmente alterato.

La narrazione è ambientata a Barcellona tra il 1917 e il 1919, ma la realtà dell'epoca affiora nella diegesi solo tramite una forte frammentarietà, realizzata attraverso la plurivocità di narratori e punti di vista che si intersecano senza un ordine logico chiaro. É lasciato al lettore il difficile compito di ricostruire i frammenti sia della storia narrata sia della realtà storica in cui è inserita la narrazione.

La trama de *La verdad sobre el caso Savolta* è estremamente complessa data la molteplicità dei punti di vista e l'intreccio tra le storie narrate. Secondo Valeria

ISSN: 1594-378X

Scorpioni: "l'organizzazione del materiale narrativo in questo romanzo ottiene globalmente lo scopo di disorientare il lettore, al quale, fino alle ultime pagine, non viene fornita alcuna possibilità di comprendere quale sia il filo conduttore che lega il materiale eterogeneo" (Scorpioni, 1995:162).

Inoltre, il romanzo presenta l'inserimento di documenti extraletterari di diversa natura e tipologia (articoli di giornale, lettere, testimonianze, dichiarazioni giudiziarie, schede segnaletiche), che spesso interrompono il logico susseguirsi degli avvenimenti e contribuiscono a creare una complessa e particolare visione della realtà. L'uso caratteristico del *pastiche*, tipico della prospettiva postmoderna, è uno degli elementi principali e innovativi ne *La verdad sobre el caso Savolta*.

María José Giménez Micó evidenzia proprio quest'aspetto nella produzione di Mendoza, e in particolare in questo primo romanzo: "la obra novelística de Eduardo Mendoza responde plenamente a esta nueva manera de representar artísticamente el mundo, mediante la incorporación de elementos diversos, la multiplicidad de perspectivas, la subversión de reglas establecidas" (Giménez Micó, 2000:53).

Questa tendenza è tipica del periodo postmoderno, come sostiene anche Alberto Casadei:

> La via seguita dal postmodernismo più interessante è stata quella di mescolare di continuo livelli diversi, dall'iperfittizio al referto di cronaca, per far esplodere la contraddizione fra un reale sempre più "schermato", cioè filtrato dagli schermi cinetelevisivi, e una costruzione letteraria che tendeva a diventare esclusivamente parodica e ri-combinatoria (Casadei, 2007:122).

Altro elemento significativo presente ne *La verdad sobre el caso Savolta* è la commistura dei sottogeneri narrativi o "amalgama de heterogéneos géneros literarios combinados en la obra" (Colmeiro, 1994:195). È forse una della caratteristiche principali del romanzo e meriterebbe un approfondimento dettagliato, ma non rientrando negli specifici interessi di quest'occasione, ci basti ricordare che anche questo elemento è presente in gran parte della produzione letteraria postmoderna. Al riguardo, Knutson descrive la rielaborazione della caratteristiche postmoderne nella produzione di Mendoza, ed in particolare nel suo primo romanzo, addirittura come un mulinello: "como es normal en la literatura posmoderna, el efecto de torbellino que produce la presencia de muchas influencias diferentes en una obra le complica al crítico la tarea de identificar y clasificar" (Knutson, 1999:14).

Per altro verso, sono molto chiare le riflessioni proposte da Remo Ceserani sul postmoderno in letteratura:

> Anzitutto la fine della ricerca di uno stile individuale inimitabile, sostituito dall'imitazione voluta e diffusa degli stili morti e vivi, dalla parodia e manipolazione dei generi e delle forme, dal gusto del *pastiche* (ecco la ragione di fondo che impedisce di

ISSN: 1594-378X

> parlare di uno stile specifico postmoderno) (Ceserani, 1997: 136).

Se *La verdad sobre el caso Savolta* può essere considerato come il precursore del romanzo postmoderno in Spagna, in *Riña de gatos* possiamo riscontrare un nuovo orientamento dei contenuti narrativi del romanzo, diretto verso il recupero dei temi della realtà storica di Spagna e il recupero della memoria[1]. A questo proposito Mercedes Juliá approfondisce il tema del recupero della memoria storica, sia dal punto di vista dell'amnesia "storica" della società spagnola, sia dal punto di vista del materiale narrativo scelto dagli scrittori:

> Esta voluntad consciente por parte de los españoles de cualquier ideología, de olvidar por completo la guerra y lo que esta significó llegó hasta el punto de que durante dos décadas (1978-1998) se trataron aquellos años de guerra y posguerra como si nunca hubieran existido. Esta situación ha comenzado a repararse en los últimos años (Juliá, 2006: 168).

In particolare Mercedes Juliá studia la produzione letteraria di Antonio Muñoz Molina mettendo in evidenza come nei suoi romanzi lo scrittore descriva la realtà storica degli anni della dittatura franchista attraverso punti di vista diversi e con la presenza di più narratori all'interno del romanzo. Di fatto, attraverso la frammentarietà tipica del postmoderno, i personaggi creati da Muñoz Molina descrivono gli eventi storici con una prospettiva totalmente soggettiva e personale:

> Al ver la guerra y los años que siguen a ésta desde puntos de vista diversos, éstos se integran en una visión compleja del pasado, para de esa forma restituir de alguna manera la memoria de lo sucedido (Juliá, 2006: 174-175).

Tra i recenti studi critici, Guillermo Carrascón descrive alcuni esempi letterari di questo "recupero" della memoria storica e delle informazioni sulle vicende a lungo taciute della storia di Spagna in un articolo dal titolo emblematico: *Recuperación de la memoria, narrativización de la historia y ficcionalización del yo en* Santa Evita *de Tomás Eloy Martínez,* Soldados de Salamina *de Javier Cercas y* Mala gente que camina *de Benjamín Prado.* È particolarmente significativo il caso di Javier Cercas in *Soldados de*

[1] Utilizzo il termine "recupero" proprio per riprendere una definizione molto comune nella Spagna attuale che è la "recuperación de la memoria histórica" e fa riferimento alle riforme legislative confluite in una legge approvata nel 2007 dal primo governo Zapatero: la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre). Si fa riferimento, in effetti, non solo alle legge, ma al complesso di studi e approfondimenti realizzati a partire dagli inizi degli anni 2000 e volti a riconoscere ed ampliare i diritti di coloro che subirono persecuzioni e violenze durante la guerra civile e la dittatura.

ISSN: 1594-378X

Salamina perché, diversamente rispetto ad altri autori, Cercas adotta una prospettiva meno manichea.

Vorrrei ricordare inoltre che, già ben prima dell'approvazione della Ley de Memoria Histórica, nel 1996, il critico spagnolo Gonzalo Navajas in un suo lavoro intitolato: *Más allá de la posmodernidad*, segnalava tra le caratteristiche rilevanti nel superamento del postmoderno proprio la tendenza al recupero della storia e si soffermava sulle modalità di rielaborazione della stessa all'interno della finzione narrativa:

> La nueva estética se plantea su relación con el pasado de modo diferencial. No ignora el pasado al modo en que lo plantea el posmodernismo […]. El pasado existe pero no hay con él una relación unívoca […]. La nueva estética recupera el pasado pero lo hace de modo subjetivo filtrando la objetividad de la reflexión histórica a través de la mirada personal de un observador (Navajas, 1996: 28).

È proprio l'elemento storico ad essere predominante nell'ultimo romanzo di Eduardo Mendoza *Riña de gatos. Madrid 1936*. Già nel sottotitolo l'autore ci fornisce chiare indicazioni sul contenuto narrativo del romanzo. Dire "Madrid 1936" non è solo un'indicazione sulla scelta della dimensione spaziale e temporale del contenuto narrativo, ma - com'è evidente, in ambito spagnolo - crea un riferimento diretto al tema della guerra civile e del regime franchista.

In *Riña de gatos* lo scrittore si rivolge al passato con l'intento di ricostruire le tensioni e il clima che si respirava a Madrid nei momenti precedenti lo scoppio della guerra civile.

La narrazione è realizzata in terza persona ed il protagonista del romanzo è uno studioso d'arte inglese, Anthony Whitelands, che si reca a Madrid per definire il valore e l'autenticità di una collezione di opere pittoriche che appartengono al Duque de la Igualada. Quest'ultimo dichiara di voler vendere illegalmente una collezione privata di opere d'arte per avere la possibilità di lasciare la Spagna e mettersi in salvo con la sua famiglia in caso di conflitto; in realtà gli eventuali incassi della vendita sono destinati a sostenere l'insurrezione franchista.

E così Eduardo Mendoza ci conduce nella Madrid del 1936.

In *Riña de gatos* il recupero del passato storico avviene con una prospettiva della realtà meno frammentaria e forse più oggettiva rispetto ai precedenti romanzi di Mendoza ed anche rispetto ad altri autori definiti postmoderni. Mi riferisco, per esempio, al già citato Javier Cercas in *Soldados de Salamina*, o a Julio Llamazares in *La lluvia amarilla*: se precedentemente gli eventi e le vicende venivano proposti da personaggi che rappresentavano un punto di vista particolare e soggettivo, ora c'è in Mendoza la ricerca di una maggiore neutralità e distacco dalla materia presentata.

Alla creazione di questa visione più oggettiva contribuisce anche la scelta della narrazione in terza persona, dove il narratore extradiegetico ed eterodiegetico,

ISSN: 1594-378X

chiaramente onnisciente, sembra richiamare in maniera quasi eccessiva le caratteristiche mimetiche dei romanzi classici.

Il protagonista straniero, inglese, offre al narratore un espediente per contribuire a dare una visione più distaccata degli eventi storici narrati nel romanzo. Lo stesso Anthony nelle prime pagine del romanzo, parlando con un compagno di viaggio, dice di conoscere gli avvenimenti ma di non voler esprimere giudizi o opinioni al riguardo:

> Estoy al corriente de las vicisitudes de la política española – dijo fríamente –, pero como extranjero, no me considero autorizado a inmiscuirme en los asuntos internos de su país ni a emitir opiniones al respecto (Mendoza, 2010: 10).

Ed anche quando José Antonio Primo de Rivera cita Anthony, lo descrive così: "El señor Withelands no tiene relación alguna con la política –aclaró José Antonio–. En realidad, es un gran experto de pintura española" (Mendoza 2010:155).

Inoltre, il protagonista è un personaggio corrente e quasi banale, che rappresenta perfettamente l'immagine di un rispettabile studioso inglese dell'epoca (che potremmo definire "normale"), mentre nei precedenti romanzi di Eduardo Mendoza spesso i protagonisti sono personaggi che vivono in qualche modo ai margini della società o lontano dalla realtà storica a loro contemporanea e presentano un punto di vista estremamente soggettivo e frammentario della realtà stessa.[2].

David Knutson, che studia in modo approfondito la narrativa di Eduardo Mendoza, definisce così i personaggi di alcuni suoi romanzi:

---

[2] Ripercorrendo la produzione anteriore di Mendoza possiamo vedere come i protagonisti siano sempre stati creati come modelli "singolari". Per esempio, l'investigatore e protagonista di ben tre romanzi di Eduardo Mendoza è un malato mentale che si improvvisa investigatore per caso. Mi riferisco alla trilogia: *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* e *La aventura del tocador de señoras*, in cui il personaggio principale è una figura totalmente eccentrica che si sforza di apparire normale e di essere accetato dalla società. Nel romanzo appena pubblicato, *El enredo de la bolsa y la vida*, ritorna il detective malato mentale della trilogia appena citata. Ne *El año del diluvio*, la protagonista è una suora che vive in un paese isolato e si interessa pricipalmente del suo convento e dell'ospedale di cui è responsabile; quando questa suora entra in contatto con alcuni rappresentanti della resistenza spagnola, dimostra di ignorare totalemte la loro esistenza e quale ruolo essi ricoprano o che cosa rappresentino nella realtà del suo paese. In *Sin noticias de Gurb* il protagonista è un extraterrestre che visita e descrive Barcellona prima delle Olimpiadi del 1992: la singolarità del personaggio è anche qui evidente. E, infine, il protagonista di *El asombroso viaje de Pomponio Flato* è una sorta di picaro che viaggia ai tempi della vita di Cristo e dallo stesso Gesú (ancora bambino) viene assoldato per aiutarlo a difendere il padre Giuseppe da un'accusa di omicidio. Quest' investigatore, nonostante la narrazione sia ambientata in tempi antichi, oltre ad essere un personaggio totalmente singolare e per alcuni versi bizzarro, propone riflessioni estremamente interessanti e attuali. Vediamo ad esempio un frammento di dialogo tra Gesù e Pomponio Flato: "– Mira, Jesús, todos los niños de tu edad creen que sus padres son distintos al resto de las personas. Pero no es así. Cuando crezcas descubrirás que tu padre no tiene nada de especial. En cuanto a mí, no veo motivo alguno para intervenir en algo que no me concierne." (Mendoza, 2008:28-29)

ISSN: 1594-378X

> Como el investigador loco de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, el diarista de *Sin noticias de Gurb* posee muchas características que se salen de los márgenes de la figura prototípica. X (el investigador) es un tipo de detective internado en un manicomio. El escritor del diario en *Sin noticias de Gurb* es todavía más marginado, y de forma más espectacular: él es – desde una perspectiva geo-céntrica hacia el universo – un extra-terrestre, un ser de otro planeta" (Knutson, 1999: 98-99).

Ma tornando a *Riña de gatos*, Mendoza, attraverso Anthony Whitelands, non solo ci porta nella Madrid del 1936, ma anche nella Spagna del Siglo de Oro, con incursioni approfondite e precise nel mondo artistico e letterario. Il protagonista fa riferimento a noti autori e pittori appartenenti al mondo spagnolo e non solo. Si veda ad esempio:

> Velázquez era, en sentido estricto, coetáneo de Calderón y de Gracián, y de sus contactos con la literatura había pruebas sobradas; había retratado a Góngora. [...] En el Madrid de su tiempo, los pasos de Velázquez de fijo se habrían cruzado con los de Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina, y el ambiente intelectual estaba impregnado de la poesía de Santa Teresa, de fray Luis de León y de San Juan de la Cruz (Mendoza, 2010: 161-162).

Ed anche:

> Velázquez no tiene nada de dramático. Caravaggio es dramático, el Greco es dramático. Velázquez, por el contrario, es distante, tranquilo, pinta como a desgana, deja los cuadros a medio hacer, rara vez elige el tema, prefiere la figura fija a la escena de movimiento; hasta cuando pinta el movimiento lo pinta estático, como detenido en el tiempo. Piensen en el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos: el caballo está suspendido en un salto que nunca va a acabar y en el príncipe no se advierte el esfuerzo del jinete. El propio Velázquez era hombre de sangre fría (Mendoza, 2010:72).

All'interno della narrazione, accanto ai personaggi della finzione letteraria, agiscono anche numerose figure appartenenti alla realtà storica e spesso molto note come José Antonio Primo de Rivera o Raimundo Fernández Cuesta:

> El patio de butacas, delante del escenario, formaba una hilera de camisas azules con las banderas de la Falange. [...]. Anthony

ISSN: 1594-378X

> reconoció a Raimundo Fernández Cuesta y a Rafael Sánchez Mazas, pero no al tercero, un hombre alto, atlético y calvo, que Paquita, preguntada por el inglés, identificó como Julio Ruiz de Alda. [...].
>
> Un seísmo pareció sacudir los cimientos del cine Europa al pisar la escena José Antonio Primo de Rivera. Todo el público se puso en pie y saludó brazo en alto (Mendoza, 2010: 210-213).

Per rafforzare la verosimiglianza delle vicende narrate Eduardo Mendoza presenta, oltre alla riscostruzione degli eventi storici, anche la loro collocazione geografica nei minimi dettagli: vie, locali e luoghi estremamente noti di Madrid, come ad esempio la descrizione del cinema Europa durante un incontro della Falange:

> El cine ocupaba todo un edificio de tres plantas. Los grandes paneles publicitarios de la fachada habían sido cubiertos por telones negros donde figuraban los nombres de los falangistas muertos en enfrentamientos callejeros o en emboscadas. […] la afluencia de público desbordaba la capacidad del local; había gente de pie en los pasillos y en todos los espacios libres, y los palcos y antepalcos estaban abarrotados. (Mendoza, 2010: 208-210)

Conviene ricordare che questa scena offre una evidente coincidenza con la notizia pubblicata sul quotidiano ABC il 3 di febbraio del 1936, nell'articolo in cui si descrive un incontro falangista celebratosi nel cinema Europa:

> En el amplio local del cine Europa, que se vio completamente lleno, hasta el punto de haberse tenido que acomodar la concurrencia en pasillos, antepalcos y demás espacios libres, se celebró en la mañana del domingo el anunciado mitin de Falange Española. […]. En medio de una gran ovación, se levantó a hablar D. Raimundo Fernández Cuesta. […]. El presidente del acto, Sr. Ruiz de Alda, anuncia que el Sr. Sánchez Mazas va a hablar desde el cine Padilla. […]. Pocos minutos después hace su entrada el Sr. Primo de Rivera en el cine Europa entre grandes ovaciones y los saludos fascistas acostumbrados (ABC, 1936: 28-29).

Questa evocazione del passato attraverso la descrizione di spazi geografici e fisici è presente in tutta la narrazione, vediamo ancora il momento in cui Anthony si dirige ad un appuntamento con un intermediario d'arte presso il bar Chicote, locale molto in voga negli anni '30 e che tutt'ora esiste e si trova nella Gran Vía. In questo stesso frammento troviamo anche il riferimento a Plaza de Santa Ana, anch'essa è an-

ISSN: 1594-378X

cora oggi caratteristica per i suoi ristoranti e le "tapas", come quella di calamari che assapora il nostro protagonista:

> Chicote no quedaba lejos del hotel y como la entrevista había de tener lugar al cabo de una hora, Anthony Whitelands pudo lavarse, cambiarse de ropa y aún le sobró tiempo para devorar con avidez un sustancioso bocadillo de calamares en una cervecería de plaza de Santa Ana, porque no había comido nada en todo el día. Luego anduvo por la calle del Príncipe, Sevilla y Peligros, y llegó al lugar convenido con un retraso deliberado de cinco minutos (Mendoza, 2010: 319).

Questi elementi che ancorano la narrazione in una realtà fisica e geografica concreta e ben determinata si possono identificare con quegli effetti che Roland Barthes definisce "effetti di reale"[3].

Se prendiamo in esame il precedente frammento del romanzo possiamo notare che, sia l'indicazione del luogo di incontro attraverso il preciso nome del locale (Chicote), sia i nomi delle vie (Príncipe, Sevilla y Peligros), non sembrano funzionali all'avanzare della narrazione, ma semplicemente a produrre un "effetto di reale" senza avere altra finalità all'interno della diegesi.

Come abbiamo detto, la descrizione delle vicende storiche è presente lungo tutta la narrazione e possiamo notare che, in alcuni casi, i riferimenti ad avvenimenti storico-politici estremamente noti possono sembrare troppo banali o semplici (e potrebbero produrre una certa delusione). Forse questa apparente banalità può essere ricercata nelle intenzioni dall'autore che permettono la duplice lettura del romanzo di Mendoza: una rispecchia una semplice finalità divulgativa della realtà storica spagnola, anche diretta ad un pubblico che conosca poco gli avvenimenti legati alla storia di Spagna. La seconda possibilità di lettura dell'apparente semplificazione degli eventi può essere indirizzata verso una relativizzazione degli eventi stessi, con l'intento sì di recuperare la storia, ma anche di superare il momento descritto. Quasi come dire che un osservatore esterno (Antonhy Whitelands) può relativizzare gli eventi per gli occhi del destinatario ultimo della narrazione (noi) e farci capire che oltre ad accettare il passato (non ha più significato la prospettiva del "Pacto del Olvido") dobbiamo cercare di superarlo e guardare oltre.

---

[3] La definizione a cui mi riferisco è quella proposta da Roland Barthes in un articolo del 1968 dal titolo *L'effet de réel*, in seguito inserito nel suo volume *Il brusio della lingua* e tradotto in italiano nel 1988: "Semioticamente, il 'dettaglio concreto' è costituito dalla collusione *diretta* di un referente e di un significante; […].È quella che potremmo chiamare l'*illusione referenziale*. La verità di questa illusione è la seguente: […] proprio nel momento in cui quei dettagli dovrebbero denotare direttamente il reale, non fanno altro, senza dirlo, che significarlo […]; in altri termini, proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*" (Barthes, 1988:158).

ISSN: 1594-378X

Una conferma di questa lettura la possiamo trovare all'interno del romanzo, nel momento in cui un personaggio suppostamente repubblicano, che Anthony incontra mentre viaggia verso Madrid in treno, ci dipinge in questo modo la situazione spagnola:

> —En Inglaterra, rey. En España, no rey. Antes rey. Alfonso. Ahora no más rey. Se acabó. Ahora República. Presidente: Niceto Alcalá Zamora. Elecciones. Mandaba Lerroux, ahora Azaña. Partidos políticos, tanto como quiera, todos malos. Políticos sinvergüenzas. Everibodi cabrones (Mendoza, 2010: 9).

Possiamo inoltre notare che in questo frammento il linguaggio del personaggio è condizionato dalla sua supposizione che Anthony non conosca lo spagnolo, e l'autore riproduce anche graficamente la pronuncia marcatamente spagnola dei termini inglesi che vengano usati. Tutto ciò determina un effetto comico che è tipico del linguaggio narrativo di Eduardo Mendoza e caratterizzante del suo stile personale.

Oltre alla precedente citazione, anche le descrizioni della realtà proposte da altri personaggi dimostrano come Eduardo Mendoza cerchi di mettere in evidenza una prospettiva non manichea degli avvenimenti storici.

Vediamo il momento in cui Anthony si trova in un ristorante e dialoga con alcune persone sulla situazione venutasi a creare a Madrid in quel periodo:

> El problema, dijo otro, era que a aquellas alturas ya no quedaban justos ni pecadores. Era fácil acusar a los falangistas de todo lo malo, pero no había que olvidar quién les había abonado el terreno; los atentados, las huelgas y los sabotajes, la quema de iglesias y conventos, las bombas y la dinamita, sin olvidar las taxativas afirmaciones de cuál era el objetivo último de todas estas acciones, a saber, la destrucción del Estado, la disolución de la familia y la abolición de la propiedad privada. Y esto con la tolerancia, cobarde o cómplice, de las autoridades. En vista de este panorama, no era de extrañar que algunos sectores de la sociedad hubieran decidido tomar medidas para hacer valer su voz o, cuando menos, para morir con las armas en la mano (Mendoza, 2010: 55).

Questa posizione che potremmo definire di "neutralità" rispetto agli eventi storici è espressa dallo stesso Eduardo Mendoza in un'intervista pubblicata sulla rivista Mercurio nel novembre del 2010 in questi termini:

> Whitelands es uno de mis antihéroes, más testigo que actor. En este sentido, me servía para pasear, en tanto que personaje neutral, por todo el abanico de fuerzas. Él ve lo que sucede, el peli-

ISSN: 1594-378X

> gro que acecha y, por razones diversas y a menudo equivocadas, acaba implicándose en el conflicto. Es neutral pero no amoral (Busutil, 2010: 23).

Una ulteriore conferma di quest'aspetto la possiamo riscontrare nella constatazione che *Riña de gatos* è forse uno dei pochi prodotti di Mendoza a non presentare una prospettiva parodica, né a livello interdiscorsivo verso aspetti della realtà storica, né a livello intertestuale verso bersagli letterari. Questa scelta dell'autore è inconsueta perché, come evidenzia David Knutson: "la parodia, entonces, es un elemento esencial en la evaluación de la primera novela mendoziana", e prosegue:

> No es de sorprender que la parodia sea un elemento clave en casi todas las novelas de Mendoza. […]. Se pretende demostrar cómo cada una de estas obras se apropia de una forma distinta de literatura popular, enfocándose paródicamente en esa forma para producir una nueva versión que depende de las llamadas 'reglas' de la fórmula y las infringe simultáneamente (Knutson, 1999: 13-14).

Sicuramente il romanzo di Mendoza coincide con una delle principali tendenze del romanzo spagnolo degli ultimi anni: il recupero della storia di Spagna, in particolare di quegli anni forzatamente nascosti dal "Pacto del Olvido". La diversità che presenta lo scrittore rispetto ai suoi contemporanei è quella di tendere verso una rappresentazione più oggettiva delle vicende storiche narrate. A titolo di esempio, si pensi ad un confronto con l'ultimo romanzo di Alicia Giménez-Bartlett *Donde nadie te encuentre*, vincitore del Premio Nadal nel 2011. In questo caso la protagonista, la Pastora, è una figura storica realmente esistita, appartenente ai *maquis* della resistenza spagnola e che rimase a lungo lontana dalla realtà del suo paese per motivazioni non solo storiche ma anche personali. In questo romanzo l'autrice presenta una visione estremamente soggettiva e frammentaria della situazione politica spagnola degli anni '50, in una vicenda che si sviluppa durante il regime franchista nelle regioni montagnose catalane. All'interno del romanzo sono presenti due narrazioni con i rispettivi due narratori: la prima narrazione è un prodotto di totale finzione narrativa (come dichiara la stessa autrice), condotta da un narratore in terza persona che racconta la vicenda dello psichiatra francese Lucien Nourissier che si reca in Spagna per studiare la figura dei *maquis* spagnoli, in particolare della Pastora. Egli, per realizzare le sue ricerche richiede la collaborazione di un giornalista di Barcellona, Carlos Infante, che lo accompagnerà durante la sua ricerca, attraverso alcuni piccoli centri abitati catalani.

Un modello, questo, che trova punti di coincidenza con quello proposto da Benjamín Prado nel suo romanzo *Mala gente que camina*. Come mette giustamente in rilievo Guillermo Carrascón, è nato un sottogenere narrrativo che consiste nel

ISSN: 1594-378X

raccontare allo stesso tempo una storia del passato e le vicende attuali di un "ricercatore" che a quella storia passata s'interessa:

> No faltan indicios para vislumbrar en la línea que trazan estas novelas un subgénero con características propias, que, con el proyecto fundacional de llevar a cabo una especie de auto-anagnórisis, una exploración en la identidad personal a través de la narrativización de la historia nacional, se configura como un nuevo modelo, que asimila todos los logros obtenidos en el notable desarrollo de la narrativa hispánica durante el siglo XX, de representación ficcional de prácticas sociales contemporáneas. (Carrascón, 2008: 217)

La seconda linea della narrazione è costituita dalle riflessioni personali del protagonista, espresse in forma di monologo interiore, e indirizzate sia verso la sua vita personale, sia verso la situazione storica spagnola di quegli anni, con un punto di vista palesemente soggettivo e spesso poco aderente alla realtà. Quindi, per mezzo di due racconti giustapposti e paralleli, Alicia Giménez-Bartlett propone in questo romanzo la ricostruzione della vita della Pastora attraverso una sorta di biografia di un personaggio realmente esistito ed appartenente alla resistenza spagnola, accanto al racconto di finzione narrativa in cui due personaggi cercano e studiano la Pastora stessa.

Il critico spagnolo Francisco Orejas, considera la presenza di due narrazioni giustapposte come estremamente frequente nella narrativa contemporanea: "otro de los procedimientos metalitararios al que se recurre de forma constante en la narrativa española contemporánea es el de la narración enmarcada y la incorporación de relatos intercalados" (Orejas, 2003:579).

Tornando ai contenuti narrativi di *Donde nadie te encuentre*, Alicia Giménez Bartlett dichiara di aver ricostruito la figura della Pastora servendosi di documenti autentici che appartengono alla sua biografia reale (testi storici e interviste). Ciò che mi preme sottolineare è la posizione in cui la scrittrice pone il suo personaggio rispetto alla realtà storica spagnola degli anni '50-'60.

La prospettiva della protagonista di Alicia Giménz Bartlett è totalmente differente da quella che propone Mendoza in *Riña de gatos*: *Donde nadie te encuentre* propone il vissuto individuale di un personaggio appartenente alla resistenza spagnola, con una prospettiva personale e soggettiva (priva di una visione generale sul periodo storico), mentre il protagonista di Mendoza propone una prospettiva oggettiva e distaccata della realtà storica a cui partecipa solamente come casuale osservatore esterno.

E il confronto tra *Riña de gatos* e *Donde nadie te encuentre* potrebbe essere esteso anche al noto romanzo di Javier Cercas *Soldados de Salamina.* Infatti, un punto di contatto tra Cercas e la Bartlett (per citarne solamente due a rappresentanza di molti scrittori contemporanei) è il recupero di un determinato e ben definito periodo della

ISSN: 1594-378X

storia di Spagna e del superamento del "Pacto del Olvido" attraverso un punto di vista unico e soggettivo della materia presentata.

Dobbiamo ricordare che Javier Cercas propone il racconto di una vicenda relativa alla vita dello scrittore falangista Rafael Sánchez Mazas e, attraverso la sua figura, la ricostruzione del periodo storico. Inoltre, nel romanzo si inserisce un narratore con il medesimo nome dell'autore e caratteristiche personali simili. Come sostiene Carrascón:

> La exploración de una anécdota histórica […] se convierte en el medio para que un narrador personaje, que se podría entender como una ficcionalización del autor –puesto que lleva su nombre histórico, Javier Cercas, sin compartir, empero, todas sus circunstancias vitales– revalúe dimensiones afectivas de la recuperación de la memoria histórica nacional con su historia personal y familiar (Carrascón, 2008: 194).

In modo simile a Cercas, Alicia Giménez-Bartlett inserisce nel suo romanzo una sorta di biografia di un personaggio realmente esistito e appartenente alla resistenza spagnola, con un punto di vista estremamente soggettivo.

Come già accennato, diversamente dai suoi contemporanei, Mendoza supera la visione soggettiva e frammentaria della realtà presente in molti prodotti della letteratura postmoderna e propone una visione più oggettiva o neutrale, non gravata dal peso di una esperienza personale diretta o indiretta.

Tra gli autori contemporanei che dirigono il loro interesse verso la storia di Spagna legata al regime franchista, mi preme ricordare ancora Almudena Grandes. La scrittrice ha preparato un piano di ben sei romanzi dedicati a questo argomento. Nel primo, *Inés y la alegría*, pubblicato nel 2011, ci descrive la battaglia della Valle di Arán avvenuta nell'ottobre del 1944. Anche in questa narrazione, come nei romanzi citati in precedenza, i personaggi di finzione narrativa sono inseriti nel racconto di avvenimenti storici reali.

La stessa scrittrice dichiara di aver ideato il piano dei suoi romanzi basandosi sul modello letterario degli *Episodios nacionales* di Benito Pérez Galdós:

> *Inés y la alegría* es la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación común, «Episodios de una guerra interminable». Su primera palabra no es fruto de una elección casual. Si he querido llamarlas «episodios» ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los «Episodios nacionales» de don Benito Pérez Galdós (Grandes, 2010: 719).

Infine, vorrei ricordare che la tendenza attuale verso il recupero della storia all'interno della produzione spagnola si può riscontrare anche in altri scrittori

ISSN: 1594-378X

contemporanei che indirizzano la scelta del materiale narrativo verso altri periodi della storia spagnola.

Possiamo ricordare ad esempio i romanzi di Arturo Pérez-Reverte *El asedio* e *Cabo Trafalgar*. Nel primo, immerse in una trama dal sapore poliziesco, si narrano gli avvenimenti relativi al lungo assedio rivolto alla città di Cadice da parte delle truppe francesi nel 1811. Nel secondo si narra la battaglia di Capo Trafalgar, mostrando una dilatazione del tempo della narrazione rispetto al tempo della storia (com'è noto, la vicenda si sviluppa nell'arco di una giornata), lasciando ampio spazio a favore della descrizione dei personaggi che parteciparono alla battaglia.

Un altro esempio, tra i molti prodotti contemporanei, sono i due romanzi di grande successo scritti da Ildefonso Falcones: *La catedral del mar* e *La mano de Fátima*. In questi ultimi la scelta del periodo storico è quella dell'epoca medievale. Una linea comune in entrambi i romanzi è la prospettiva delle forti divergenze religiose presenti nella Spagna medievale e delle grandi ripercussioni che crearono nella storia.

A titolo di conclusione è possibile affermare che nella narrativa spagnola contemporanea il sottogenere storico è sicuramente quello più frequentato. Questo indipendentemente dal periodo scelto che spazia da un passato prossimo, come quello relativo alla guerra civile ed al regime franchista, a uno remoto come l'epoca mediavale. È di questa opinione José Jurado Morales che descrive il successo del romanzo storico come:

> Un estado de bienaventuranza que encuentra su origen más inmediato en el año clave de 1975 –una vez más– con el fin de la dictadura. En tal coyuntura se desata un afán por escribir del pasado inmediato –de la posguerra franquista y de la guerra civil– como necesidad vital para comprender la experiencia personal de los autores y el devenir colectivo de los españoles […]. Esta reconstrucción del pasado inmediato se ensancha muy pronto y alcanza un arco temporal que iría incluso más allá de la época grecolatina y que encuentra quizás en los siglos medievales –como ocurría con los románticos– su mayor fuente de inspiración" (Jurado Morales, 2006: 7-8).

Nella maggioranza degli scrittori è presente una generale tendenza verso il maggior grado possibile di verosimiglianza anche se non esistono criteri uniformi nell'applicarla.

Riguardo al trattamento dei dati storici all'interno dei romanzi, una peculiarità comune a quasi tutti gli scrittori contemporanei spagnoli è quella di inserire una nota dell'autore nella quale si specifica l'autenticità del materiale utilizzato per la ricostruzione dei fatti, a volte anche corredata dalla riproduzione dei documenti

ISSN: 1594-378X

originali (come disegni o mappe geografiche)[4]. Ci stiamo avviando verso una nuova forma di verosimiglianza?

Bibliografia

ABC (1936) *Actos de propaganda política celebrados el domingo en Madrid y provincias*, Edición de la tarde, Madrid 3 de febrero de 1936, pp. 25-30.

BARTHES, Roland (1988) *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi.

BUSUTIL, Guillermo (2010) Entrevista a Eduardo Mendoza: "El poder no admite ser compartido", *Mercurio*, 125, pp. 22-23.

CARRASCÓN, Guillermo (2008) "Recuperación de la memoria, narrativización de la historia y ficcionalización del yo en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Mala gente que camina* de Benjamín Prado" in *El yo y el otro y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, a c. di J. M. Martín Morán, Vercelli, Mercurio, pp. 193-220.

CASADEI, Alberto (2007) *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.

CERCAS, Javier (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.

CESERANI, Remo (1997) *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.

COLMEIRO, José (1994) *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.

FALCONES, Ildefonso (2006) *La catedral del mar*, Barcelona, Grijalbo.

−−−−− (2009) *La mano de Fátima*, Barcelona, Grijalbo.

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2011) *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Destino.

GIMÉNEZ MICÓ, María José (2000) *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos.

[4] Questa tipologia di annotazione la possiamo trovare ad esempio nei romanzi già citati di Pérez Reverte *El asedio* e *Cabo Trafalgar*, in *Ines y la alegría* di Almudena Grandes, in *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett.

ISSN: 1594-378X

GRANDES, Almudena (2010) *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.

HERRÁEZ, Miguel (1996) "Entrevista a Eduardo Mendoza", *Debats*, 56, pp. 118-125. Adesso on line in *ClubCultura.com, El portal cultural de la Fnac*: http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/entrevista3.htm [consulta del 10 - 10 - 2012]

JULIÁ, Mercedes (2006) *Las ruinas del pasado. Aproximación a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre.

JURADO MORALES, José (2006) "Vigencia de la novela histórica" in *Reflexiones sobre la novela histórica*, a c. di J. Jurado Morales, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones/Universidad de Cádiz.

KNUTSON, David (1999) *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos.

MENDOZA, Eduardo (1975) *La verdad sobre el caso Savolta,* Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (1978) *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (1982) *El Laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (1991) *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (1992) *El año del diluvio*, Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (2001) *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (2008) *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, Barcelona, Seix Barral.

−−−−− (2010) *Riña de gatos. Madrid 1936*, Madrid, Planeta.

−−−−− (2012) *El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona, Seix Barral.

NAVAJAS, Gonzalo (1996) *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB-Octaedro.

OREJAS, Francisco G. (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea,* Madrid, Arco Libros.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (2004) *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.

−−−−− (2010) *El asedio*, Madrid, Alfaguara.

SCORPIONI, Valeria (1995) *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Las palabras olvidadas:
Estudio intergeneracional léxico realizado en Portillo (Valladolid, España)

Daniele Zuccalà
Università degli Studi di Torino

RESUMEN. El presente artículo viene a responder a la necesidad de conocer la modificación del léxico que se produce en entornos específicos y, en particular, en aquellas zonas que han sido referentes como modelo para lo que se ha venido llamando *el castellano correcto*.

En este sentido, se realiza un estudio intergeneracional léxico en el que se compara el conjunto de vocablos utilizado por abuelos, padres e hijos del municipio vallisoletano de Portillo, con el objetivo de observar si se han producido fenómenos de falta de uso o, incluso, de desaparición de vocablos.

El análisis del conocimiento y el uso del número de vocablos en las tres generaciones y su comparación será acometido en la última parte del artículo, lo que podrá dar lugar a futuras investigaciones más pormenorizadas.

* * *

1. INTRODUCCIÓN

Los idiomas son uno de los puntos cardinales para el desarrollo de la identidad de una comunidad. En este sentido, forjan la integración social de los individuos y promueven su educación y su desarrollo.

En los últimos años, la comunidad científica y los organismos internacionales han fomentado el estudio no solo de los idiomas más en boga sino también de aquellos que sufren procesos de desaparición. Frente a ello, entidades como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) creen que "es urgente adoptar medidas para estimular un compromiso internacional de amplio espectro con miras a la promoción del plurilingüismo y la diversidad lingüística, que comprenda la salvaguardia de las lenguas en peligro de desaparición" (Unesco, 2011: online).

Según la organización, el objetivo del Programa de lenguas en peligro de la UNESCO es apoyar a las comunidades, expertos y gobiernos mediante la producción, coordinación y difusión de:

> herramientas para la vigilancia, promoción y evaluación de la situación y tendencias de la diversidad lingüística;
> servicios como asesoramiento, conocimientos técnicos y la capacitación, buenas prácticas y una plataforma de diálogo y transferencia de habilidades. (Unesco, 2011)

Recibido el 28/10/2012; publicado el 30/12/2012

Las palabras se modifican a lo largo de los siglos, en un proceso lento pero inexorable, no solo ortográfica sino también semánticamente. En este sentido, Eugenio Coseriu entiende el cambio lingüístico como la formación de un objeto cultural hecho por los hablantes. (Coseriu, 1958, en Kai Neubauer).

1.1 Hipótesis y objetivos

Tomando en consideración estas premisas, esta investigación plantea las siguientes hipótesis: ¿Se está produciendo una pérdida de vocablos agrícolas a lo largo de los años?; ¿sería posible observar una falta de uso en los vocablos analizados en un periodo definido por tres generaciones de edad? ¿en qué medida se da esta variación y/o pérdida de palabras de una generación a otra? Y en conclusión ¿existe un empobrecimiento real del lenguaje agrícola?

Desde un punto de vista científico, la investigación se propone resolver los siguientes objetivos generales: identificar si existe una pérdida de léxico agrícola; establecer si hay una falta de uso de algunos vocablos conocidos por los hablantes; evaluar en qué medida y averiguar si se trata de un proceso que cambia de forma creciente o decreciente a través de las tres generaciones objeto de estudio y estudiar qué procesos lingüísticos están contribuyendo a la trasformación de un idioma.

El objetivo final de la investigación que se presenta a continuación es entender en qué medida las nuevas generaciones van perdiendo y/o modificando el léxico del mundo agrícola en un entorno determinado: el municipio castellanoleonés de Portillo.

2. METODOLOGÍA

> La elección del método de investigación debe estar determinada por los intereses de la investigación, las circunstancias del escenario o de las personas a estudiar, y por las limitaciones prácticas que enfrenta el investigador. (Taylor y Bogdan, 2008: 195)

2.1 Selección de la muestra de estudio

Aunque la abundante bibliografía sobre el origen del castellano (Lapesa, 1981; Gregorio Salvador, 1987) justificaría la importancia del estudio en una zona tan específica de la Península Ibérica como un municipio vallisoletano, se ha elegido el municipio de Portillo como marco de esta investigación por diversas razones. En primer lugar, el pueblo se encuentra ubicado en la provincia de Valladolid, en la comunidad autónoma de Castilla y León.

En segundo lugar, la comunidad científica admite que es en esta región donde se habla el castellano más *privilegiado y* con acento neutro, debido a su tradición conocida como cuna de la lengua y poder de la Castilla medieval (Gregorio Salvador, 1987: 149 y ss.). Por otra parte, el municipio tiene una fuerte tradición agrícola, lo que ha servido a sus habitantes para mantener numerosos vocablos típicos de este

ISSN: 1594-378X

ámbito. Estas palabras que se han transmitido de padres a hijos de generación en generación, han sufrido muchas variaciones debido a los últimos cambios socio-económicos.

2.2 Entrevistas en profundidad y cuestionarios

El estudio ha sido realizado sobre una muestra de 30 participantes, diez por cada generación. Además de las variables iniciales de sexo y edad, se incorporan otras que resultan imprescindibles para el objetivo de esta investigación: la ocupación actual (o pasada, en el caso de que fuesen jubilados), el lugar de residencia, la relación de los participantes en la investigación con el mundo agrícola y las sinergias entre los componentes de los grupos y el municipio de Portillo.

De esta forma, todos estos *inputs* han afectado a la selección de los entrevistados (primera franja de edad, es decir, a partir de 60 años) pero también de los encuestados (segunda y tercera franja de edad, respectivamente, 30-50 años y 15-29 años).

Una vez descritas todas las variables, en la realización del estudio se plantean dos grandes fases: en primer lugar, la fase cualitativa, en la que se han realizado diez entrevistas en profundidad a los participantes de la primera generación (a partir de 60 años de edad), cinco hombres y cinco mujeres. El objetivo de dicha etapa era entablar un *diálogo* con personas que tuviesen un reconocido conocimiento del léxico típico del campo (desde los aperos a las labores, pasando por las enfermedades que afectan al cultivo o dichos populares, etc.), con el fin de obtener vocablos que sirvan como materia prima para la siguiente fase.

Esta etapa concluye con la transcripción de las diez entrevistas y el examen de las palabras utilizadas, cotejando los significados dados con aquellos manejados por la Real Academia de la Lengua Española (*Diccionario de la Lengua Española,* vigésima segunda edición, 2001). De las entrevistas en profundidad se han obtenido 117 vocablos, los cuales han sido catalogados creando un cuestionario, herramienta fundamental para la segunda fase del trabajo de campo. En palabras de Cándido Monzón, las encuestas de opinión "son un procedimiento para conseguir información (opiniones) de un grupo de sujetos (muestra) que pretende representar un universo mayor (población) dentro de unos márgenes de error controlados (probabilidad)". (Cándido Monzón, 1990: 164)

Los cuestionarios se han proporcionado a los componentes de la segunda y tercera generación de forma presencial u *on-line* y han sido explotados con el fin de realizar un estudio pormenorizado sobre las tres generaciones.

En conclusión, la lectura de esta investigación permitirá al lector conocer cuáles son los procesos de transmisión y pérdida del lenguaje agrícola de generación en generación en uno de los pueblos que son considerados la cuna del castellano moderno.

A continuación se pasa a enumerar los 117 vocablos objeto de estudio.

1. Abotagarse
2. Acarrear

ISSN: 1594-378X

3. Aceite de pericón
4. Acial
5. Acribar
6. Aguadera
7. Alinche
8. Alicar
9. Arroba
10. Azada
11. Azuela
12. Azadón
13. Alboroque
14. Barreño
15. Baza
16. Beldar
17. Binadera
18. Binador
19. Brotitis
20. Buebra
21. Cabezada
22. Cañamar
23. Carral
24. Cascadora
25. Celemín
26. Chaparrada
27. Chinarro
28. Cohermano
29. Colgadizo
30. Colleja
31. Collera
32. Correhuela
33. Cosechadora
34. Criba
35. Cuadrilla
36. Cuartilla
37. Cubeto
38. Cuadra
39. Dedil
40. Dental
41. Desgranar
42. Destajo
43. Echar porradas
44. Enalza
45. Enhorcar
46. Entresacar
47. Era
48. Escarcha
49. Escardar
50. Escolante
51. Escoronar
52. Espajar
53. Esparramada
54. Espigar
55. Espolincado
56. Fanega
57. Fárfula
58. Gancho
59. Garia
60. Gario
61. Gavilla
62. Gavinal
63. Grama
64. Haz
65. Lagar
66. Legona
67. Manadilla
68. Manojos
69. Marcales*
70. Mayoral
71. Melgadas
72. Miera
73. Mies
74. Mondar
75. Mosquito zapatero
76. Mosto
77. Motril
78. Nérigo
79. Nublado
80. Obrada
81. Orugas
82. Palabro
83. Panera
84. Pedrisco
85. Pellica
86. Perilla
87. Pescante
88. Pescuño
89. Pica
90. Picajija
91. Piñero
92. Potra
93. Puntal
94. Que quedrá**
95. Ramal
96. Resinero
97. Respigar
98. Retranca
99. Romana
100. Roya
101. Rozar
102. Savia
103. Segar
104. Sembradera
105. Silo
106. Serón
107. Sufra
108. Tartana
109. Teneruela
110. Tocino magro
111. Torcedor
112. Tralla
113. Trillar
114. Vilorta
115. Yugo
116. Yunta
117. Zoqueta

* Se utiliza sólo la forma plural puesto que se marcaban aquellos conjuntos de árboles que el propietario quería cortar.
** Que querrá.

3. RESULTADOS

Tras la explotación de los cuestionarios, el estudio pretende analizar el *corpus* lingüístico de tres generaciones y desarrollar:

- un análisis *intrageneracional*, es decir, tratar cada generación como un sistema aislado, para poder comprender el nivel medio de conocimiento de vocablos, así como el nivel medio de utilización de las palabras estudiadas y, por último, si existen excepciones en cada una de las generaciones con respecto a estos niveles medios.
- un análisis *intergeneracional*, estudiando las dos generaciones como sistemas abiertos, confrontándolas para poder observar en qué medida sus bagajes léxicos se han modificado. Esta segunda fase resulta especialmente interesante ya que, gracias a la comparación directa, se puede percibir la modificación en el uso y conocimiento de vocablos de una generación a otra.

No obstante, resulta pretencioso pensar que, a través del estudio de tres generaciones, se pueda vislumbrar la variación del léxico en descendencias futuras sin tener en cuenta los fenómenos diacrónicos que influyen en una sociedad:

> una lengua "viva", es decir, efectivamente hablada, se halla en perenne movimiento: en todo momento se da en ella un número indefinido de cambios, o por lo menos, de innovaciones individuales, cambios e innovaciones que es simplemente imposible registrar en su totalidad, puesto que queda fuera de toda posibilidad humana comprobar todos los actos lingüísticos que se han producido y se producen. (Coseriu, 1986: 61)

Por otro lado, es sugestivo conocer si estas dos generaciones han sido afectadas por cambios lingüísticos. Precisamente, esta investigación ha verificado un desconocimiento y desuso de numerosos vocablos objeto de estudio, así como numerosos cambios semánticos e incluso creación de nuevos significados de las palabras agrícolas en el municipio de Portillo.

3.1 El análisis *Intrageneracional*

Como se ha explicado previamente, en esta fase inicial de las conclusiones de la presente investigación se analizan las dos generaciones como dos sistemas aislados, es decir, cerrados. El estudio está divido, a su vez, en dos partes: en la primera, se observa pormenorizadamente cada uno de los resultados obtenidos por los participantes, mientras que en la segunda se examina el sistema *generación* como un conjunto de individuos. Esta metodología se utiliza tanto para la segunda como para la tercera generación.

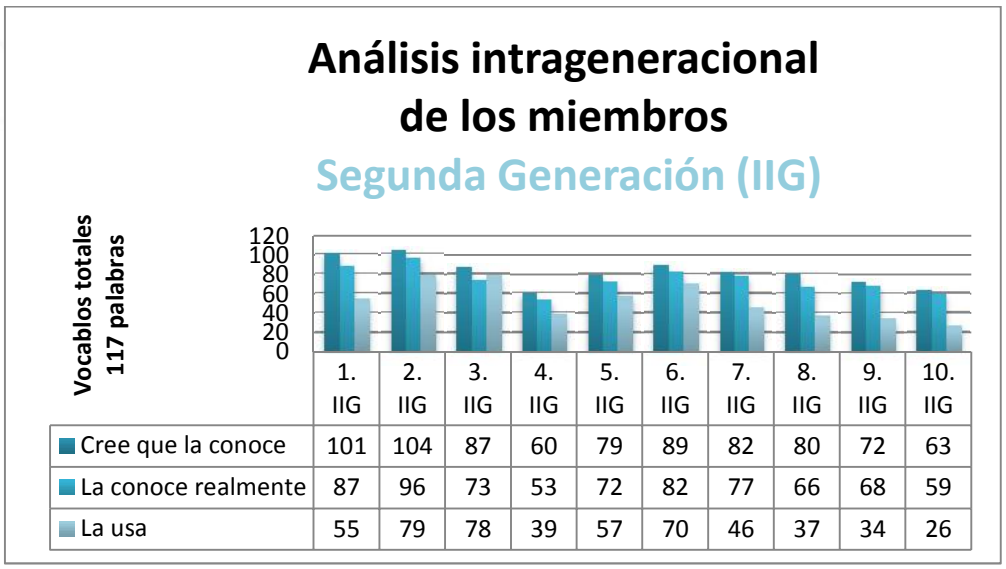
ISSN: 1594-378X

Tomemos de ejemplo representativo los componentes de la segunda generación. Las abreviaturas utilizadas en el gráfico 1, que corresponden a un número secuencial de uno a diez, que representa a los distintos encuestados, así como a la generación a la que pertenecen (véase encuestado 1.IIG, encuestado 2.IIG, encuestado 3.IIG, etc.). Como se intuye en una primera aproximación al gráfico, los datos han sido divididos en tres grandes grupos.

El primer grupo es el denominado *cree que la conoce*, que se refiere al número de vocablos que cada encuestado piensa conocer, es decir, incluye también sus definiciones erróneas.

En segundo lugar, el enunciado la *conoce realmente* representa solo el número de vocablos que cada participante conoce en realidad, cuya definición corresponde a una de las que ofrece la Real Academia de la Lengua Española (RAE).

Por último, el nombrado *la usa* especifica cuantos términos son utilizados por el encuestado, según sus propias afirmaciones.



	1. IIG	2. IIG	3. IIG	4. IIG	5. IIG	6. IIG	7. IIG	8. IIG	9. IIG	10. IIG
Cree que la conoce	101	104	87	60	79	89	82	80	72	63
La conoce realmente	87	96	73	53	72	82	77	66	68	59
La usa	55	79	78	39	57	70	46	37	34	26

Gráfico 1. Fuente: Elaboración propia

Observando el gráfico se percibe que el conocimiento real ha sido en todos los casos inferior al conocimiento hipotético, lo que lleva a dos ideas básicas:

1. Los encuestados suponen conocer más palabras de las que realmente conocen
2. Los encuestados atribuyen un significado equivocado a algunas palabras

Tomando la segunda generación como conjunto, sobre un total de 117 palabras analizadas, las personas encuestadas obtienen un índice de error de 7,8 vocablos; lo que significa que de media suponen conocer un 6% más respecto a los que realmente conocen. Sin embargo, en la gráfica se observan excepciones que merecen un estudio específico. En este sentido, se detectan dos casos de 14 equivocaciones (encuestado 1.IIG y 3.IIG) y dos casos de cuatro equivocaciones cada uno (encuestado 9.IIG y 10.IIG) (Véase Gráfico 1).

ISSN: 1594-378X

Con respecto a las palabras que realmente conocen los miembros de la segunda generación, los encuestados conocen mediamente unos 73,3 vocablos de un total de 117 términos (véase Gráfico 1). Este dato representa que, de media, conocen un 63% del total de las palabras (véase Gráfico 2). El encuestado 2.IIG destaca al encontrarse muy por encima de la media, mientras que los encuestados 4.IIG y 10.IIG se sitúan por debajo de la misma. Analizando los perfiles de estas personas, se puede comprender el porqué de la variación en ambos casos:

- Los padres del participante 2.IIG son agricultores, han trabajado toda su vida en el campo y continúan haciéndolo en la actualidad, por lo que se entiende que este participante tenga un mayor conocimiento del léxico agrícola que el resto de los integrantes de la segunda generación.
- Por su parte, los participantes 4.IIG y 10.IIG tienen respectivamente 31 y 32 años, siendo los más jóvenes de la segunda generación. Al encontrarse en el límite entre la segunda y tercera generación, parece lógico pensar que sus resultados sean similares a los de esta última y más bajos que los de su grupo de edad (entre 30 y 50 años).

Llegando a este punto de la investigación, se plantea la posibilidad de realizar un estudio *intrageneracional* comparado entre las tres variables: media de las palabras conocidas de la IIG, media de las palabras equivocadas de la IIG y, por último, media de los vocablos utilizados por los miembros de la IIG. Como se vislumbra en el Gráfico 2, la media de las palabras utilizadas por la segunda generación es muy inferior a las que conocen, el 63% de las palabras frente al 45% que utilizan.

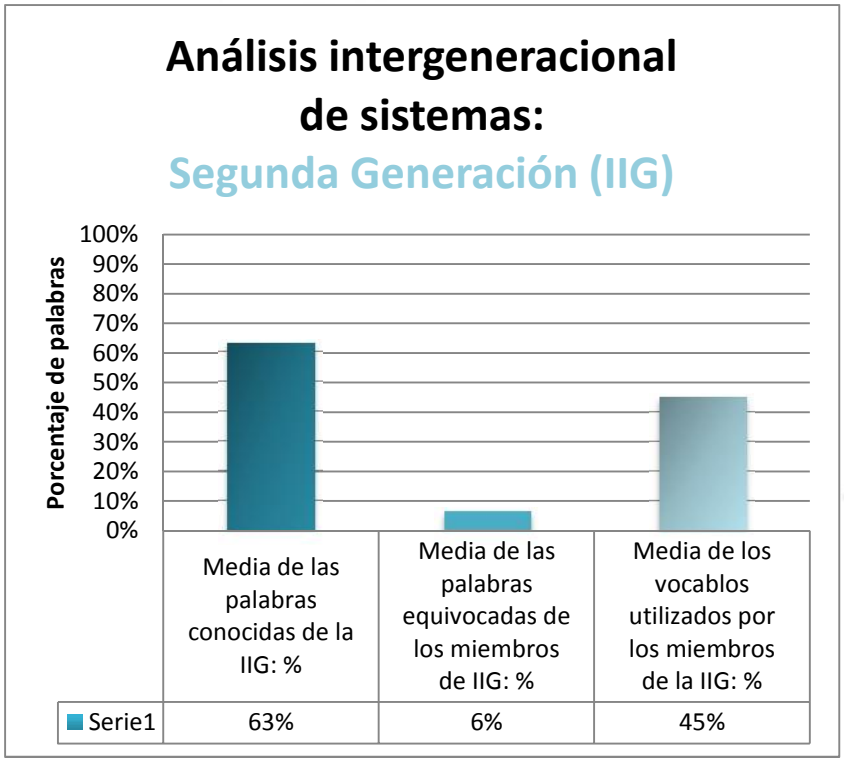


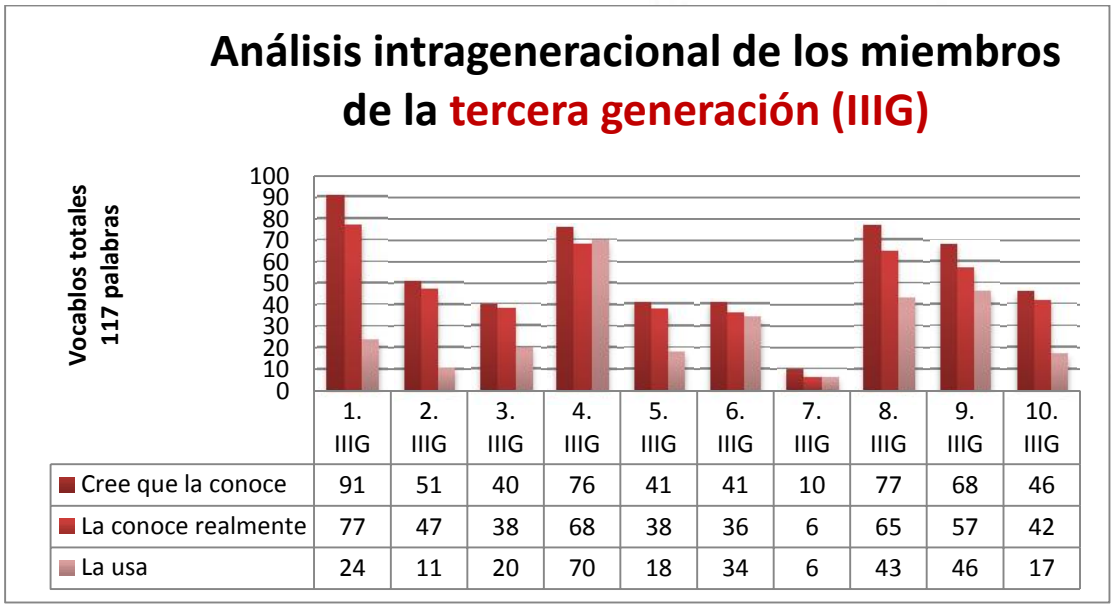
Gráfico 2. Fuente: Elaboración propia

Estos datos pueden justificarse al realizar una interpretación de sus causas. En primer lugar, el sector agrícola era mayoritario en la época de la primera generación, mientras que en la vida activa de la segunda generación prima el sector industrial y el de servicios. En este sentido, parece lógico pensar que los tecnicismos típicos de las tareas agrícolas son conocidos solo por las personas que tienen una relación directa con ellas, lo cual es minoritario para la mayor parte de la segunda generación (Ver perfiles de los entrevistados y de los encuestados).

En segundo lugar, estos porcentajes pueden ser debidos al cambio en el entorno socio-laboral de las personas de la segunda generación que, si bien han conocido las labores agrícolas de primera mano, han vivido el éxodo rural, introduciéndose en el sector industrial-urbano. Por tanto, es probable que los miembros de la segunda generación conozcan estas palabras al haberlas utilizado en su entorno familiar (hablando con sus padres, tíos, abuelos, etc.) pero posteriormente han dejado de utilizarlas al haber cambiado de entorno por motivos laborales.

Esta falta de uso puede haber generado modificaciones en el imaginario de la segunda generación, desvirtuando los significados de las palabras y, por tanto, provocando una equivocación en su uso. En este sentido, piensan que conocen estas palabras al haber crecido en un entorno en el cual se repetían frecuentemente, pero cuya falta de uso ha generado errores en sus significados. Esta interpretación justificaría el 6% de media de palabras equivocadas de la segunda generación.

Al igual que para la segunda generación, se ha realizado el mismo estudio para los componentes de la tercera generación. A continuación se expondrán solamente los gráficos más destacados para dicha franja de edad.



	1. IIIG	2. IIIG	3. IIIG	4. IIIG	5. IIIG	6. IIIG	7. IIIG	8. IIIG	9. IIIG	10. IIIG
Cree que la conoce	91	51	40	76	41	41	10	77	68	46
La conoce realmente	77	47	38	68	38	36	6	65	57	42
La usa	24	11	20	70	18	34	6	43	46	17

Gráfico 3. Fuente: Elaboración propia

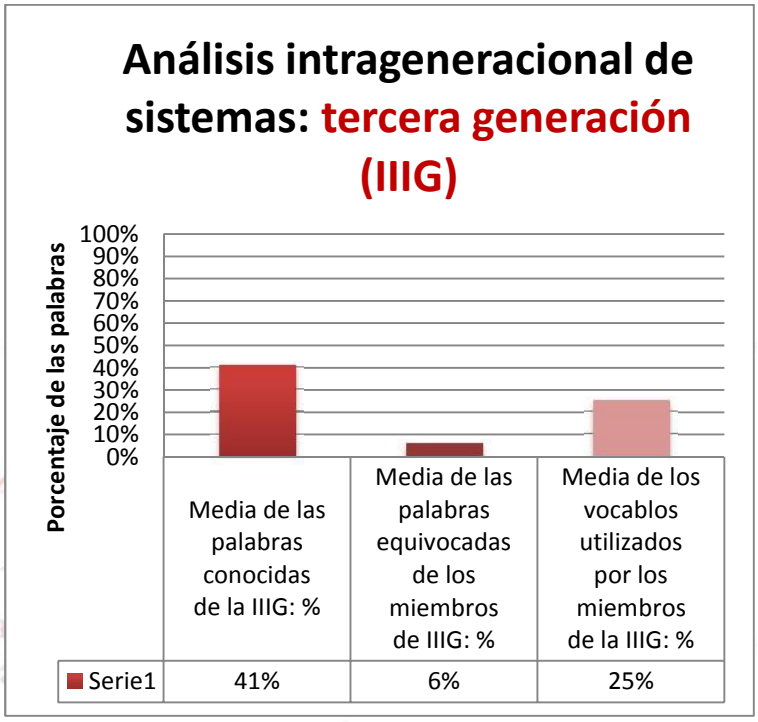


Gráfico 4. Fuente: Elaboración propia

3.2 El análisis intergeneracional

Una vez observadas las características lingüísticas específicas de las dos generaciones analizadas, esta fase pretende realizar un análisis intergeneracional. En este gran bloque de las conclusiones se comparan los resultados obtenidos por la segunda y la tercera generación con el fin de estudiar cómo se ha modificado el bagaje lingüístico con el paso del tiempo. Esta etapa ha sido divida en dos partes diferentes:

- Comparación del nivel de conocimiento de los vocablos agrícolas en la segunda y tercera generación
- Comparación del nivel de uso de los vocablos agrícolas en la segunda y tercera generación

3.2.1 Comparación del nivel de conocimiento

Observando el gráfico 5, parece evidente que el porcentaje de las palabras que la segunda generación conoce, el 63% del total, es superior al de la tercera, el 41%. Por ello, en una sola generación ha habido un decrecimiento del 35%, es decir, ha habido una pérdida de vocablos que asciende al 35% del total de 117 palabras estudiadas.

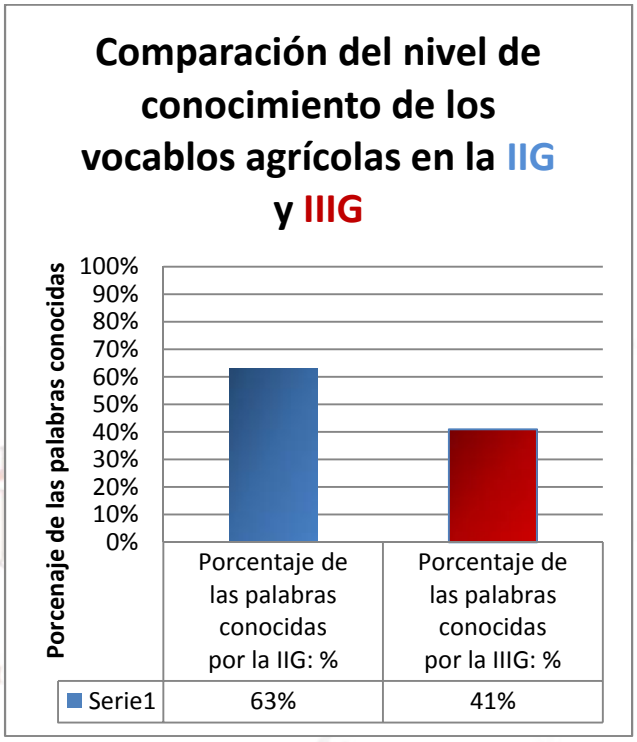


Gráfico 5. Fuente: Elaboración propia

Este es un dato significativo ya que al imaginar una hipotética investigación futura sobre la cuarta generación, esta pérdida de vocablos parece destinada a incrementarse aún más, siempre que no se produzca una inversión diacrónica en los acontecimientos futuros, como se ha apuntado en reiteradas ocasiones. Con dicha inversión diacrónica se quiere plantear algunas hipótesis sobre eventos históricos particularmente interesantes que modifiquen el curso de la historia actual.

Esta aseveración se puede constatar a través de todos los cambios sufridos en la cultura agraria española y mundial a lo largo del siglo XX. En esta línea escribía Barciela López cuando afirmaba que: "la penetración del capitalismo en el sector agrario originó notables cambios en su funcionamiento". (Barciela López *et al.*, 1996: 51)

En este sentido, la pérdida de vocablos podría justificarse insertando estas modificaciones lingüísticas en los numerosos cambios en la cultura agrícola. Así, el desplazamiento del campo a la ciudad, generando la llamada *crisis del campo*, y la revolución tecnológica, que modificó las formas de producción tradicionales lo que apartó a las herramientas del campo por nueva maquinaria, han influido en la modificación de las palabras de generación a generación.

3.2.2 Comparación del nivel de uso

Una vez analizado el nivel de conocimiento de las dos generaciones objeto de estudio y también su grado de error, parece evidente la conveniencia de constatar cuántas de estas palabras son utilizadas por los participantes de la investigación a diario. Este dato resulta útil con el fin de comprender en qué medida las respectivas

ISSN: 1594-378X

generaciones utilizan los vocablos estudiados y si, en este sentido, ha habido una modificación en la transmisión de las palabras desde la segunda a la tercera generación. La utilización de una palabra es el fenómeno que la hace viva puesto que el conocimiento de un vocablo sin su posterior uso no permite el traspaso del término entre las personas.

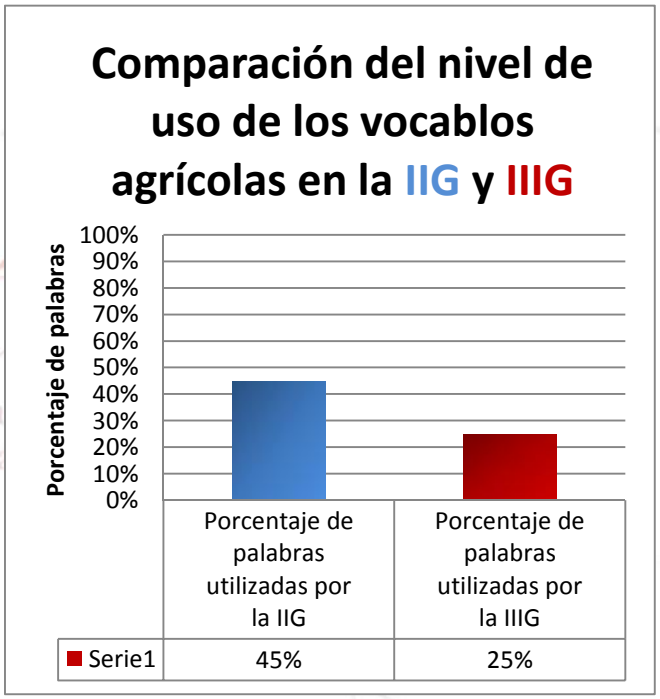


Gráfico 6. Fuente: Elaboración propia

Comparando los porcentajes del uso de vocablos agrícolas de las dos generaciones se puede observar un decrecimiento del 44% de la segunda a la tercera (véase gráfico 11). Este dato demuestra que, al producirse una disminución en el número de vocablos conocidos de una generación a otra, se produce simultáneamente una reducción en los porcentajes de palabras utilizadas.

Como cuando se introduce una reliquia en un museo y esta deja, por tanto, de servir para comer o albergar objetos de valor, las palabras que no se utilizan se convierten en meras unidades de bases de datos o catálogos.

4. CONCLUSIONES

El presente estudio ha permitido demostrar que:

1. Existe una pérdida en la riqueza léxica de vocablos agrícolas de la segunda a la tercera generación: los vocablos perdidos han sufrido un aumento del 59% en el paso de la segunda a la tercera generación. Mientras el porcentaje de palabras conocidas por la segunda generación era del 63% (una media de 73,3 vocablos por persona, de 117 términos totales), el de la tercera generación disminuía hasta el 41% (una media de 47,4 vocablos por persona, de 117 términos totales). Por tanto, se observa que la segunda generación ha perdido un 37% (una media de 43,7 términos por persona) de los vocablos totales y la se-

ISSN: 1594-378X

gunda del 59% (una media de 69,6 términos por persona), es decir, más de la mitad del corpus de vocablos objeto de estudio. Dicho proceso de pérdida de riqueza léxica tiene su origen en numerosos eventos históricos. En primer lugar, las tareas del campo eran, a comienzos del siglo XX, la fuente de riqueza mayoritaria del municipio de Portillo, ocupando gran parte de la mano de obra activa en el pueblo. Sin embargo, el llamado *éxodo rural* generó que muchas de las personas que participaban de las tareas agrarias se introdujeran en el sistema urbano-industrial, abandonando los oficios tradicionales del campo. En segundo lugar, la introducción de maquinaria moderna facilitó el trabajo agrario reduciendo el número de jornaleros y personas dependientes del sector primario. Evidentemente, todos estos fenómenos afectaron a la primacía del sector agrario, convirtiéndolo en un reducto minoritario para las siguientes generaciones.

2. Existe una ausencia de utilización de los vocablos agrícolas. Si bien los participantes de la investigación conocían un número determinado de palabras, esto no significaba que las utilizasen en su totalidad. Por este motivo era interesante considerar cuántos de dichos vocablos utilizaban habitualmente. En este sentido, el porcentaje de palabras utilizadas por la segunda generación era del 45% (una media de 52,2 vocablos de los 117 totales) mientras que la tercera generación utilizaba un 25% (una media de 28,9 vocablos, de los 117 totales). Estas cifras se pueden justificar por dos razones, principalmente. En primer lugar, la segunda generación ha tenido una relación más cercana a las tareas agrícolas tradicionales, habiendo trabajado en el campo o bien a través de sus relaciones personales. Sin embargo, la tercera generación casi no ha tenido relación con los oficios tradicionales del pueblo.
3. No existe una relación directa entre el desuso de los términos y su desconocimiento. Esta conclusión se refiere a aquel bagaje lingüístico que es propio de los participantes pero que no se utiliza en su vida diaria. Esto no quiere decir que el individuo en cuestión no conozca dichos vocablos, sino que no los utiliza. En la presente investigación se ha constatado que los miembros de la segunda generación conocen realmente 73,3 términos de media por persona, de los cuales utilizan 52,2 de media por persona. Por tanto, hay 21,1 vocablos que no utilizan pero que forman parte de su bagaje lingüístico. Por su parte, los miembros de la tercera generación conocen de media 47,4 vocablos y utilizan 28,9 palabras de media. Por tanto, tienen de media 18,5 vocablos que conocen y no usan. Cabe destacar que la cifra de los términos empleados por los informantes contiene tanto aquellos vocablos que usan correctamente como los que utilizan con un significado incorrecto.

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ECONOMÍA Y SOCIOLOGÍA AGRARIAS (1975) *La agricultura española ante los nuevo problemas planteados a la agricultura mundial,* Madrid, Instituto de Estudios Agro-Sociales.

BARCIELA LÓPEZ, Carlos Fernando (1996) "La intervención del Estado en la agricultura durante el siglo XX", *Ayer*, 21.

VERGARA, Mª Rosa y José RUIZ SAN ROMÁN (2005) *Investigar en Comunicación: Guía Práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación,* Madrid, Mc Graw Hill.

BRÈAL, Michel (1897) *Essai de sémantique: science des significations*, Paris, Hachette.

CALERO, Jogue Luis (2000) "Investigación cualitativa y cuantitativa. Problemas No resueltos en los debates actuales", en *Revista Cubana Endocrinol,* pp. 192 - 198. http://www.pmfs.edu.co/new/images/Biblioteca/librosescuelas/salud/documento%20de%20investigacion%20cuba.pdf

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (1993) *Estudio edáfico de la provincia de Valladolid*, Salamanca, Instituto De Recursos Naturales y Agro-biología.

COSERIU, Eugenio (1986) *Introducción a la lingüística,* Madrid, Gredos.

CASTAÑER MARTÍN, Rosa (1990) *Estudio del léxico en la casa de Aragón, Navarra y Rioja,* Zaragoza, Diputación General de Aragón.

DIPUTACIÓN DE VALLADOLID, *Turismo provincia de Valladolid.* http://www.diputaciondevalladolid.es/turismo/municipio/portillo y http://www.diputaciondevalladolid.es/nuestros_pueblos/nuestros_pueblos.shtml?idmuni=122http://www.portillo.es/ (15 julio 2012).

HYMAN, Herbert (1984) *Diseño y análisis de las encuestas sociales*, Buenos Aires, Amorrortu.

FERRANDO, Manuel y Jesús IBÁÑEZ (2000) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Alianza Editorial.

JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix (2002) *Creatividad en el léxico agrícola andaluz. Estudio lingüístico del vocabulario delos cultivos subtropicales,* Textos Mínimos, Málaga, Universidad de Málaga.

LAPESA, Rafael (1981) *Historia de la lengua española,* Madrid, Gredos.

MONZÓN ARRIBAS, Cándido, *La opinión pública: Teoría, concepto y métodos*, Madrid, Tecnos.

NEUBAUER, Kai *Semantica storica*. http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/semantica_storica_body.html (27 julio 2012)

ORTÌ, Alfonso (1994) "La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo", en M. GARCÍA FERRANDO, J. IBÁÑEZ, F. ALVIRA MARTÍN y F. ALVIRA, *El análisis de la realidad social*, Madrid, Alianza Universidad Textos, pp. 189 - 221.

RAE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (2010) Vigésimo segunda edición http://www.rae.es/rae.html (2 septiembre 2012)

SALAMANCA MARTÍN, Jesús (2009) *Antaño. Oficios, juegos y costumbres de Portillo,* Valladolid, Castilla Ediciones.

SALVADOR, Gregorio (1987) *Lengua española y lenguas de España,* Barcelona, Ariel.

TAYLOR, Steven y Robert BOGDAN (2008) "La entrevista en profundidad" en *Métodos cuantitativos Aplicados 2,* Chihuahua, pp. 194 - 216.

UNESCO: *Atlas de las lenguas del mundo en Peligro* (2011) http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/en/atlasmap.html (20 agosto 2012)

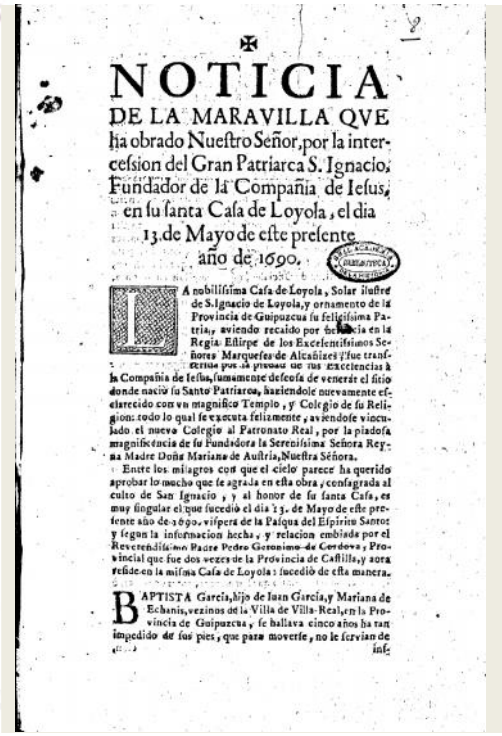
VARA THORBECK, Carlos (2005) "Historia Medieval de la Villa de Portillo" en *Arbor,* 714, pp. 163 - 169.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Deformaciones y exorcismos a través de las Relaciones de sucesos del Siglo de Oro

Alicia Sánchez Iglesias

En la páginas que siguen me centraré en tres relaciones de sucesos del Siglo de Oro que tratan de un tema que relaciona medicina, literatura y religión católica. Todas ellas pertenecen a la colección de jesuitas sita en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid), que posee un rico fondo de estos documentos y con cuya amable autorización se reproducen algunas páginas de los volúmenes estudiados.


NOTICIA
DE LA MARAVILLA QVE
ha obrado Nuestro Señor, por la intercession del Gran Patriarca S. Ignacio, Fundador de la Compañia de Iesus, en su santa Casa de Loyola, el dia 13. de Mayo de este presente año de 1690.

LA nobilissima Casa de Loyola, Solar ilustre de S. Ignacio de Loyola, y ornamento de la Provincia de Guipuzcua su felicissima Patria, aviendo recaido por herencia en la Regia Estirpe de los Excelentissimos Señores Marqueses de Alcañices, y fue transferida por la piedad de sus Excelencias à la Compañia de Iesus, sumamente deseosa de venerar el sitio donde nació su Santo Patriarca, haziendole nuevamente esclarecido con vn magnifico Templo, y Colegio de su Religion: todo lo qual se executa felizmente, aviendose vinculado el nuevo Colegio al Patronato Real, por la piadosa magnificencia de su Fundadora la Serenissima Señora Reyna Madre Doña Mariana de Austria, Nuestra Señora.

Entre los milagros con que el cielo parece ha querido aprobar lo mucho que le agrada esta obra, consagrada al culto de San Ignacio, y al honor de su santa Casa, es muy singular el que sucedió el dia 13. de Mayo de este presente año de 1690. víspera de la Pasqua del Espiritu Santo: y segun la informacion hecha, y relacion embiada por el Reverendissimo Padre Pedro Geronimo de Cordova, Provincial que fue dos vezes de la Provincia de Castilla, y aora reside en la misma Casa de Loyola: sucedió de esta manera.

BAPTISTA Garcia, hijo de Iuan Garcia, y Mariana de Echanis, vezinos de la Villa de Villa-Real, en la Provincia de Guipuzcua, se hallava cinco años ha tan impedido de sus pies, que para moverse, no le servian de

Las relaciones de sucesos suelen considerarse precedentes del periodismo actual. Incluso se dice de ellas que son la *literatura* más popular en el siglo XVII[1] ya que estaban destinadas a todos los públicos (manejaron, leyeron y/o escribieron Relaciones personas muy cultas, como Quevedo, y también el pueblo cercano al analfabetismo). Eran un medio de difusión de noticias a través de un soporte físico generalmente bastante precario.

Los títulos de las relaciones de las que me ocupo aquí son:

-La *Relación de un caso raro en que fueron expelidos de una mujer casada muchos demonios, en la villa de Madrilejos, a los 14 días del mes de octubre de este año pasado 1607 por el padre Luis de la Torre, de la Compañía de Jesús* [2], [s.l., s.i., s.a.].

-*Noticia de la maravilla que ha obrado Nuestro*

[1] Para más información véase el *Boletín informativo de relaciones de sucesos,* realizado bajo la dirección de Sagrario López Poza. http://www.bidiso.es/boresu/Introduccion.html

[2] Se conserva 1 edición y solo un ejemplar en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (en adelante BRAH), con signatura 9-03675/12, que es el que manejo.

Publicado el 15/03/2013

Señor, por la intercesión del gran patriarca San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, en su santa casa de Loyola, el día 13 de mayo de este presente año de 1690 [3] [s.l., s.i., s.a., pero 1690].

-La *Relación de otros milagros que nuestro Señor ha obrado en Gandía por intercesión del bendito padre Ignacio. Enviada por el padre Miguel Juliano, rector del colegio de la Compañía de Jesús de aquella villa, al padre Pedro de Ribadeneira de la misma Compañía* [4].

Pocos más sabemos acerca de la producción de estos textos: nada, o muy poco, sabemos de sus autores (atribuidas las tres a padres jesuitas) y tampoco podemos fiarnos de sus datos de impresión, pues todos son impresos *sine notis*, aunque hemos podido averiguar que la *Relación de Madrilejos* fue impresa en 1608; la *Noticia de la maravilla* se imprimió en 1690 y de la *Relación de los milagros* sucedió "este año pasado de 1601".

Las tres Relaciones de sucesos que se analizan en este trabajo comparten una serie de características comunes. Además del tema y el soporte (el pliego suelto), las tres obritas estan escritas en prosa. Pero, además, las Relaciones 1 y 3 (la de Madrilejos y la enviada al padre Ribadeneira en 1601) comparten otros elementos:

- Ofrecen los datos completos de los enfermos.
- Refieren sus males y enfermedades.
- Señalan la desconfianza respecto a la Medicina.
- Muestran una misma manera de sanación.
- Proclaman la autenticidad de los milagros.
- Publicitan una figura religiosa o varias.

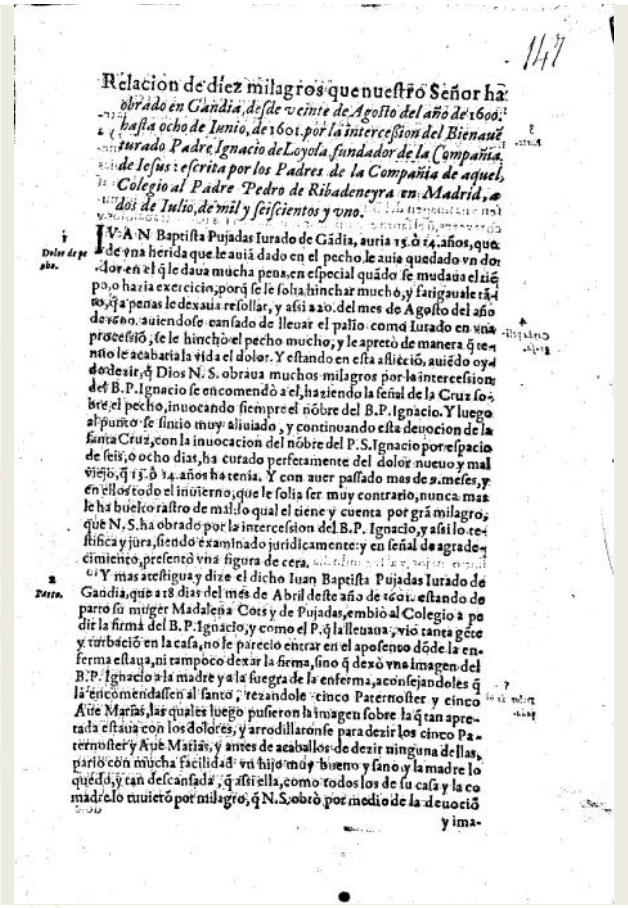
En la primera de ellas, *La relación de un caso raro en que fueron expelidos de una mujer casada,* el suceso ocurre "en la villa de Madrilejos a los 14 días del mes de octubre deste año pasado de 1607". Se trata de una Relación que ocupa 11 hojas. Ya en el título se hace referencia a la figura central de la noticia: el padre Luis de la Torre de la Compañía de Jesús (recordemos que estas Relaciones que nos ocupan se conservan en la colección de jesuitas de la BRAH). A lo largo de ella se ofrecen detalles de la posesión de varios demonios sobre el cuerpo de María García, de 43 años, casada con Matías Rodríguez de Gutierre el 14 de octubre en la villa de Madrilejos en el priorato de San Juan, partido de Castilla y arzobispado de Toledo, así como de la persona que padece de este mal. La importancia de estas referencias es fundamental como recurso narrativo que aportan verosimilitud a la noticia.

---

[3]. Se conservan 2 ejemplares de 2 ediciones de Salamanca y Cádiz en BRAH, con signaturas: 9-03796/8d y 9/3796(8). Se conocenotras ediciones: impresa en Cádiz, hay un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla; impresa en Salamanca, hay ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Santiago.

[4] De esta relación se conservan también dos ejemplares en BRAH con signaturas: 9-03621/147 9/3690(58).

ISSN: 1594-378X



147

Relacion de diez milagros que nuestro Señor ha obrado en Gandia, desde veinte de Agosto del año de 1600. hasta ocho de Iunio, de 1601. por la intercession del Bienauenturado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Compañia de Iesus: escrita por los Padres de la Compañia de aquel Colegio al Padre Pedro de Ribadeneyra en Madrid, a dos de Iulio, de mil y seiscientos y vno.

1 Dolor de pecho. IVAN Baptista Pujadas Iurado de Gadia, auia 15. ò 14. años, que de vna herida que le auia dado en el pecho, le auia quedado vn dolor en el q̃ le daua mucha pena, en especial quãdo se mudaua el tiempo, o hazia exercicio, porq̃ se le solia hinchar mucho, y fatigaualo tãto, q̃ a penas le dexaua resollar, y assi a 20. del mes de Agosto del año de 1600. auiendose cansado de lleuar el palio como Iurado en vna procession, se le hinchò el pecho mucho, y le apretò de manera q̃ tenia le acabaria la vida el dolor. Y estando en esta afliccio, auiẽdo oydo dezir, q̃ Dios N. S. obraua muchos milagros por la intercession del B. P. Ignacio se encomendò a el, haziendo la señal de la Cruz sobre el pecho, inuocando siempre el nõbre del B. P. Ignacio. Y luego al punto se sintio muy aliuiado, y continuando esta deuocion de la santa Cruz, con la inuocacion del nõbre del P. S. Ignacio por espacio de seis, o ocho dias, ha curado perfetamente del dolor nueuo y mal viejo, q̃ 15. ò 14. años ha tenia. Y con auer passado mas de 9. meses, y en ellos todo el inuierno, que le solia ser muy contrario, nunca mas le ha buelto rastro de mal: lo qual el tiene y cuenta por grã milagro, que N. S. ha obrado por la intercession del B. P. Ignacio, y assi lo testifica y jura, siendo examinado juridicamente: y en señal de agradecimiento, presentò vna figura de cera.

2 Parto. Y mas atestigua y dize el dicho Iuan Baptista Pujadas Iurado de Gandia, que a 18 dias del mes de Abril deste año de 1601. estando de parto su muger Madalena Cots y de Pujadas, embiò al Colegio a pedir la firma del B. P. Ignacio, y como el P. q̃ la lleuaua, vio tanta gẽte y turbaciõ en la casa, no se pareciò entrar en el aposento dõde la enferma estaua, ni tampoco dexar la firma, sino q̃ dexò vna imagen del B. P. Ignacio a la madre y a la suegra de la enferma, aconsejandoles q̃ la encomendassen al santo, rezandole cinco Paternoster y cinco Aue Marias, las quales luego pusieron la imagen sobre la q̃ tan apretada estaua con los dolores, y arrodillaronse para dezir los cinco Paternoster y Aue Marias, y antes de acaballos de dezir ninguna dellas, pariò con mucha facilidad vn hijo muy bueno y sano, y la madre lo quedò, y tan descansada, q̃ assi ella, como todos los de su casa y la comadre lo tuuieron por milagro, q̃ N. S. obrò por medio de la deuociõ y ima-

Esta característica destaca, asimismo, en la *Relación de otros milagros que nuestro Señor*… Pese a ello no escatima el autor de la Relación indicaciones tales como: "Tomasa Bayona doncella, de edad de 17 años, hija de Margarita Vayona, criada de Nicolas Ferrandiz notario vecino de Gandía". Como esta Relación recoge no solo una noticia de padecimientos, sino nueve, podemos hablar también de otros casos sucedidos en diferentes fechas concretas. Por ejemplo el "dos de agosto, 1601, le dio a mosén Luis Antequera, presbítero beneficiado de la Iglesia mayor de Gandía…"; "Ana Moro, mujer de Jaime Talavera vecina de Gandía…"; o "Beatriz Ana Cullay de Morales viuda, de edad de 70 años, a los venideros días del mes de enero"; "Antonio Monllor, de edad de 52 años, vecino de Gandía"; "Catalina Alfonsa doncella habitante en Gandía, hija de Nofre Alfonso vecino de Puzol…"; "Luisa Eufraso doncella habitante en Gandía, hija de Pedro Luis Eufraso vecino de Oliva, a 26 de abril de 1601…"; "Josefa Borja mujer de Gaspar Herrera vecino de Gandía…" y por último "Úrsula Ferrandiz y de Mesa, doncella recogida, de edad de 70 años, el primero día de junio de 1601…" y "Luisa Ferrandiz de Mesa y Culli viuda, a 8 de junio de 1601". Debemos anotar que, debido a los numerosos casos que aquí se recogen en estas cuatro hojas, hay glosas impresas en los márgenes laterales izquierdos que párrafo a párrafo, apuntan unas líneas resumidas sobre las enfermedades de las que se da noticia en la Relación.

El mismo patrón sigue la *Noticia maravillosa que ha obrado nuestro Señor* (fechada en 1690): "Baptista García, hijo de Juan García y Mariana de Echanis, vecinos de la Villa de Villa Real, en la provincia de Guipuzcua, se hallaba cinco años ha tan impedido de sus pies…".

De los **males** que aquejan a las personas protagonistas de las Relaciones podemos ofrecer la descripción a partir de la lectura de las páginas de las mismas, pues el modo de contar este tipo de noticias sigue siempre el mismo esquema narrativo: tras presentar a los afectados, aportando los datos biográficos y de localización a los que ya nos hemos referido, se procede a analizar la enfermedad de todos y cada uno de ellos.

ISSN: 1594-378X

Por ejemplo, en la Relación de 1607, María García "se hallaba poseída y gravemente afligida de unos demonios, los cuales le entraron en el cuerpo por un hechizo que le dio otra mujer en una naranja". Con esto, se alecciona al lector de que el mal está al acecho en cualquier parte, incluso en objetos cotidianos e inofensivos. Esta imagen ha perdurado a través de los tiempos, pues la naranja recuerda a la tentación de la manzana de Adán y Eva o más recientemente, hallamos reminiscencias en la más actual Blancanieves. Como dice Zamora Calvo (2003:213):

> Durante los siglos XVI y XVII, a medida que Europa va despertando hacia una nueva mentalidad más racional y científica, se va llenando de dudas y temores al ser consciente de sus propias limitaciones, desembocando todo ello en un cúmulo de miedos donde el Diablo se erige como centro indiscutible […] Los habitantes de la Europa Moderna creen en Satanás como un ser real, al que acusan de todos los males, las dolencias, las enfermedades, los infortunios, en definitiva, de las crisis que padecen (…) la imprenta, no se dedicaran a difundir tanto el pánico como la atracción hacia lo satánico.

María García sufrió este padecimiento siete años. En este tiempo "ni su marido ni las demás personas que la trataban conocieron que estuviese endemoniada pues nunca faltaba a las cosas necesarias, uso y obligaciones del matrimonio, educación de sus hijos". Sin embargo era "mujer bulliciosa, entrometida y trapacista hacía muchos tratos y contratos, compras y ventas a escondidas de su marido, con grande pérdida de su hacienda".

Desde una perspectiva actual podríamos concluir que el posible diagnóstico aplicable a este comportamiento de una duración de siete años sería el de padecer fases de hiperactividad y depresión. Pero en esto no nos centraremos, ya que son meras hipótesis.

En la *Relación de los milagros* donde se exponen diversos casos, hallamos un caso de dolor de corazón y palpitaciones de una paciente a la cual los médicos "la habían dejado por incurable". Así pues, la **incredulidad y desconfianza** que despierta la acción de la Medicina deja paso a una exacerbada fe. Respecto a este punto, Lisón Tolosana (1990: 31) asevera: "hasta los galenos más doctos y celebrados en la época creían en las causaciones mágicas de la enfermedad (el mal de ojo, por ejemplo), en patogenias mágicas (hechizos), en fuerzas ocultas, poderes demoníacos y agencias malignas que herían el cuerpo y el alma". Y lo que opina Campagne (2000: 417-456) es que "las limitaciones de la medicina de la época contribuían a adjudicar el origen de las dolencias tanto a las causas de orden natural, como al castigo divino, al demonio, a maleficios y hechicerías, a influjos astrales" (421).

Aparte del hecho irrefutable y evidente de que, en el siglo XVII, la Medicina no se definiera por avances tales como los que hay hoy en día, en estas Relaciones se

ISSN: 1594-378X

pretende hacer propaganda de la fe católica como recurso y salvación no solo espiritual sino también físico. Como dice Campagne (2000: 421):

> La sanación por vía sobrenatural estaba representada por los santuarios milagrosos de la Virgen y los santos, por los sacerdotes sanadores, por los reyes taumaturgos. El desprestigio y la minusvaloración social de la profesión médica era el problema que debía enfrentar la disciplina.

También se registra el caso de un dolor de estómago, desmayos y trasudores de muerte, "con tanto rigor que pedía confesión". Y se señala además, en la línea totalmente detractora de la Medicina, que "no hallando alivios en los remedios que le aplicaba" acabó encontrándolo al colocarse la imagen de san Ignacio en su cuerpo. También se patenta en otro caso de la Relación, cómo "habiendo probado por espacio de 12 ó 15 días poco más o menos muchos remedios y medicinas y no hallando alivio alguno…" la enferma se encomendó a la figura de cera del padre san Ignacio y al segundo día se encontró mucho mejor y, al tercero, "se sintió perfectamente y buena y así pudo hacer una hacienda de trabajo de lo cual se maravillaba su hermana".

Y hay también un caso de cálculo renal, ya que se expulsó del cuerpo del enfermo, tras encomendarse al bendito padre san Ignacio, "una piedra del tamaño de una aceituna", "sin haber jamás hallado alivio en las muchas medicinas y remedios, antes hallándose peor". Y un enfermo que sufría de dolor de cabeza, que "no habiendo aprovechado ninguno de los muchos remedios que había probado" acabó "rezándole cinco *pater noster* y cinco Ave Marías" a la figura de cera del padre san Ignacio. Hecho esto, la jaqueca despareció.

Una vez más, Luisa Eufraso "muy enferma de calenturas y esquinencia en la garganta" (posibles placas) a los 15 minutos, tras encomendarse al ya mencionado santo, empezó a sentirse mejor y, al día siguiente, "se halló libre de calentura y perfectamente sana". Por último, dos casos de dolores de dientes y muelas, uno de ellos "agudo dolor que no la dejaba comer ni reposar, habiéndole hinchado deformemente el carrillo" y tampoco "hallando alivio en los remedios que había probado". La enferma toma la imagen del santo y la posa sobre la mejilla, al instante, cesa este dolor. Así como en otros momentos puntuales pudo haberse tratado de una casualidad, resulta imposible creer que una muela picada encuentre alivio instantáneo tras depositar la imagen del santo sobre ella.

En la tercera y última Relación el enfermo llevaba un total de cinco años impedido de sus pies: "torcidas las piernas, parecía estar pegadas a los muslos, y así no teniendo uso alguno de ellas, solo podía moverse arrastrando por el suelo, estrivando con el cuerpo y forcejeando con las manos". Se nos presenta aquí una imagen típica del tullido, abandonado por todos, que lucha por sobrevivir, pues "aquel pobre tullido, arrastrándose por el suelo llegaba al altar del santo, invocando su poder". El patetismo se hace notar a lo largo de la Relación.

ISSN: 1594-378X

En todos estos casos que conocemos a través de las Relaciones estudiadas, el mal del que padecen los enfermos acaba siendo erradicado por medio de una figura santa, ya sea la del bendito padre san Ignacio de Loyola (en dos de ellas, pues él es el fundador de la Compañía de Jesús), ya sea por medio de la intervención de toda una serie de figuras religiosas, como en el caso del exorcismo de María García (el licenciado Juan García, clérigo, el padre Luis de la Torre, del cual además se indica que estaba escribiendo un libro sobre esta materia, entre otros nombres). A este respecto dice Lisón Tolosana (1990: 83):

> El punto crítico de partida fue la conjunción de tardíos valores medievales con una situación objetiva política de enfrentamiento y arrolladora expansión: el Islam, el protestantismo, el Imperio, América, el judío, el morisco, el hereje, el turco, etc. son ideas, fuerzas y símbolos que provocan y tensan a inquisidores, misioneros, teólogos, beatas y místicos.

Para la gente común ciudadana, el pueblo, la península estaba plagada de espíritus malignos y era escenario donde sucedían todo tipo de milagros y prodigios, según el folclore popular.

Otro punto que tienen en común estos textos es que todos proceden a verificar la **autenticidad** de dichos milagros. Y esto siempre sucede en el último tramo de la Relación, hacia el final de la misma.

Por ejemplo, en la *Noticia de la maravilla*, de 1690, se señala: "Después de autenticado el prodigio con los testigos oculares de la dilatada enfermedad, y repentina salud, extendiéndose su fama por la tres provincias de Guipúzcua (…) han concurrido los pueblos a venerar al santo" (en este caso, san Ignacio de Loyola). La importancia de la expansión, ya sea por vía oral o por vía escrita, de la noticia de este milagro es notable. La propaganda religiosa y el aumento del número de adeptos en peregrinaje forman parte de los objetivos que persiguen este tipo de Relaciones de sucesos.

En la Relación del exorcismo de 1607, se apunta en el texto una serie de nombres de personas vinculadas al oficio religioso y también de notarios, para verificar la legitimidad del suceso:

> …del cual [caso] se hizo información jurídica, para que a todos contase la verdad. Hízola el licenciado fray Pedro de Salazar Treviño, prior de la parroquia de santa María de la villa de Madrilejos, en virtud de una comisión del prior fray Gabriel de Cabras, teniente de vicario en la villa de Consuegra del priorato de san Juan, dada a petición de la villa de Madrilejos, y de las tres órdenes, de santo Domingo, san Francisco y de la Compañía de Jesús. Pasó ante los notarios Pero López de Cervantes y Juan Cepecedo (…) y notarios del santo oficio de la Inquisición de Toledo (…). Dispusieron en ella doce testigos

ISSN: 1594-378X

> calificados de las mismas tres religiones y clérigos, alcaldes y personas de mucho crédito con juramento afirmaron ser verdad.

Se le pone incluso voz al demonio, el cual con su discurso ocupa casi todas las hojas de la relación, por ejemplo, al referirse a Jesucristo: "El/ niño, que le llaman niño, y es mayor que todos los diablos: porque ha seis/ mil y seiscientos y mas años que nos crio a nosotros, y el era antes, y todavía le llaman niño".

En cuanto a la Relación en la que se recogen diez casos de enfermedades, en todos y cada uno de ellos se recalca la certeza de la curación milagrosa de las mismas, casi siempre con la misma frase: "teniéndolo todos por milagro, que nuestro Señor obró mediante la devoción de la imagen de san Ignacio, y así lo han testificado y jurado jurídicamente". O bien "así lo han testificado y jurado jurídicamente, y en señal de agradecimiento envió la figura de cera".

Dice Lisón Tolosana: "la literatura de la época es un buen exponente de la voracidad de los lectores –y autores- por todo lo preternatural; lo inaudito, el prodigio, el asombro y la maravilla alimentan la fantasía y espolean la imaginación de letrados e indoctos".

En refrendo de esta afirmación, es oportuno incluir una cita del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (20), que parece que incopora una Relación a su relato (sería la cuarta relación de nuestro trabajo), pues aporta un ejemplo más de cómo la población europea del Siglo de Oro había asumido la relación entre acontecimientos extraordinarios, enfermedades, monstruos y anuncios relativos a la moral y la fe.

> El año de mil y quinientos y doce, en Ravena, poco antes que fuese saqueada, hubo en Italia crueles guerras, y en esta ciudad nació un monstruo muy estraño, que puso grandísima admiración. Tenía de la cintura para arriba todo su cuerpo, cabeza y rostro de criatura humana, pero un cuerno en la frente. Faltábanle los brazos, y diole naturaleza por ellos en su lugar dos alas de murciélago. Tenía en el pecho figurado la Y pitagórica, y en el estómago, hacia el vientre, una cruz bien formada. Era hermafrodito y muy formados los dos naturales sexos. No tenía más de un muslo y en él una pierna con su pie de milano y las garras de la misma forma. En el ñudo de la rodilla tenía un ojo solo. De aquestas monstruosidades tenían todos muy gran admiración; y considerando personas muy doctas que siempre semejantes monstruos suelen ser prodigiosos, pusiéronse a especular su significación. (…) la cruz y la Y eran señales buenas y dichosas, porque la Y en el pecho significaba virtud; la cruz en el vientre, que si, reprimiendo las torpes carnalidades, abrazasen en su pecho la virtud, les daría Dios paz y ablandaría su ira.

ISSN: 1594-378X

CONCLUSIONES

Las Relaciones de sucesos cuya temática alude a sucesos milagrosos, enfermedad, etc., en su mayor parte son anónimas y de pocas hojas. Estos impresos noticieros circulan por la España del Siglo de Oro y cuentan desgracias con el fin, o por lo menos probablemente con el resultado, de atemorizar, apiadar al pueblo, fomentar la fe católica e instaurar el miedo a lo extraño. En aquellos que presentan las enfermedades que han padecido ciertas personas (como por ejemplo el caso del cálculo renal, las diversas jaquecas, dolores profundos de dientes y de muelas…) los escrúpulos que existen frente a la medicina se hacen patentes. No había respuesta para todos los males en aquella época (como tampoco ahora) y a ello se suma además el carácter religioso de estas noticias. En lugar de acudir a medicinas, dada la ineficacia de estas, se aconseja que se acuda a los santos, porque quizás ellos sí puedan enmendar esos daños para los que la medicina no tiene respuesta.

Los autores emplean diversos recursos retóricos en la redacción de la noticia para, a través de la palabra, incidir en el mensaje y convencer. En el caso del exorcismo –que es la más larga, ocupa 10 hojas-, prácticamente está ocupada por el discurso del demonio a través de la mujer. Esto puede ejemplificar bien cómo las relaciones de sucesos eran productos de consumo bien recibidos por el público: el autor de la relación redactaba un texto sabiendo que determinados temas iban a tener una fuerte repercusión (así, por ejemplo, un exorcismo, la lucha directa con seres endemoniados, los milagros etc.).

Estos pliegos impresos que hoy se conservan en bibliotecas históricas y que pocos manejamos, recorrían las ciudades y eran manoseados por una población ávida de novedades, sobre todo las relacionadas con aspectos relativos a temas escabrosos y sensacionalistas, entre el espíritu y el cuerpo, entre la salud y la fe. En estos textos podemos ver el interés que despertaban en el público estas enfermedades y los resultados de la intervención de alguien que producía efectos milagrosos.

Bibliografía

CAMPAGNE, Alejandro (2000) "Medicina y religión en el discurso antisupersticioso español de los siglos XVI a XVIII: un combate por la hegemonía", *Dynamis 20*, pp. 417-456.

ETTINGHAUSSEN, Henry (1995) *Noticias del siglo XVII: Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Barcelona, Puvill.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José (1991) "Monstruos, imaginación e historia. A propósito de un romance", Universidad de Granada, *Gazeta de Antropología*, nº 8.

ISSN: 1594-378X

INFANTES, Víctor (1995) "¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)". En M.ª Cruz García de Enterría *et al.*, eds. *Las Relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Alcalá de Henares, p. 211

LISÓN TOLOSANA, C. (1990) *La España mental: el problema del mal. Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal Básica de Bolsillo.

MOLL, Jaime (1979) "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro"en *Boletín de la Real Academia Española,* tomo 59, cuaderno 216, enero-abril, Madrid, Imprenta Aguirre, pp. 49-107.

PENA SUEIRO, Nieves (1999) "El título de las *Relaciones de sucesos*" en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos* (*A Coruña, 13-15 de julio de 1998*), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 293-302.

----- (2001) "Estado de la cuestión", Madrid, *Pliegos de bibliofilia* nº 13, 1º trimestre, pp. 43-66.

RÍO PARRA, Elena del (2003) *Una era de monstruos, representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Universidad de Navarra.

SÁNCHEZ PÉREZ, María (2012), "Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)", *e-Humanista*, vol. 21, pp. 336-368.

ZAMORA CALVO, María Jesús (2003) "Posesiones y exorcismos en la Europa Barroca", Albacete, Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, nº3, p. 213.

ISSN: 1594-378X

Marginalia

Lazarillo de Tormes, edición, estudio y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

La revisión y acomodo actual al estado de la cuestión de la conocida y antigua edición preparada por el profesor Rico, auspiciada ahora por la Real Academia Española, es una nueva e interesante aportación al conjunto de estudios que, desde el descubrimiento de la edición de Medina del Campo en Barcarrota, han ampliado nuestro conocimiento del conjunto de problemas críticos en torno al *Lazarillo*. Esta renovada edición del profesor Rico aborda tanto los espinosos problemas de fijación del texto como los que atañen a la autoría, a la fecha de composición y a las interpretaciones que la obra ha generado. Digamos, de entrada, que la abundancia de notas a pie de página, tanto al texto (pp.3-80) como al estudio y anejos (pp. 91-217), así como al aparato crítico posterior (pp. 219-297) proporcionan una documentación exhaustiva y satisfactoria para aclarar y ahondar algunas cuestiones de carácter cultural y erudito. En este sentido la edición es, sin duda, valiosa.

En cuanto a la fijación del texto, a las propuestas ecdóticas y a las conjeturas del profesor Rico sobre los distintos problemas relacionados con esta obra, convendría detenerse algo más, para tratar de aquilatar el interés que puedan tener sus planteamientos y su contribución para desbrozar los distintos puntos del debate. Un problema central, que atañe ya a la perspectiva con que se aborda esta edición, nos lo da la primera nota a pie de página (Nota al título, p. 2), en donde el editor afirma: "La redacción paralela de los restantes epígrafes («cuenta Lázaro…y cúyo hijo fue», «cómo Lázaro… y de las cosas…», etc.) indica que tanto éstos como el título general los puso quien preparara el manuscrito para la edición *princeps* y son sin duda ajenos al novelista anónimo."

Lo cierto es que no hay ninguna prueba objetiva que apoye esta afirmación inicial, que sólo se basa en la convicción personal del profesor Rico, apoyada, sin duda, por su relevante cargo académico. Desconociendo la identidad del autor y, en consecuencia, la intención crítica con que la obra se ha escrito, no hay ningún dato, ni documental ni teórico, que pueda sustentar esta conjetura y proponerla como hipótesis contrastable. Tal vez se trate de una conjetura certera, pero hoy por hoy no

Recibido el 28/04/2012; publicado el 30/04/2012

está, en modo alguno, demostrada. El profesor Rico la presenta casi como dato irrebatible, y no como una mera hipótesis verificable o refutable conforme a los procedimientos científicos habituales. Una posible refutación de esta propuesta consiste en hacer ver que el supuesto preparador del manuscrito de la *princeps* (sobre cuya fecha y lugar de impresión tampoco sabemos nada) habría cometido la incongruencia de otorgar categoría de capítulos autónomos, con título propio, a dos secuencias (las historias del fraile mercedario y del maestro de pintar panderos) que abarcan muy pocas líneas en el texto y carecen de desarrollo, frente a la consistencia (varias páginas) del resto de los episodios de la obra. ¿Para qué poner titulillo a un brevísimo pasaje sin desarrollar? La evidencia de que la obra esté realmente dividida en siete capítulos tiene, en cambio, el soporte documental de la coincidencia de todas las ediciones y admite una hipótesis complementaria que habría que considerar: que los dos capítulos truncados sean el resultado de haber sido adelgazados por la censura eclesiástica.

Esta convicción inicial no demostrada y ajena a planteamientos críticos solventes, lleva al editor a proponer un texto en donde se omiten los siete títulos de cada uno de los capítulos, constantes en todas las ediciones de 1554. Desde el punto de vista crítico se trata de una convicción apoyada por una conjetura, pero no de una propuesta basada en el rigor y el análisis. Obviamente, a partir de este planteamiento, el profesor Rico sustenta el texto de su edición en un minucioso planteamiento erudito, lo que sin duda es coherente desde el punto de vista editorial, pero resulta poco satisfactorio como vía de análisis de los problemas que la obra sigue suscitando y que esta edición no despeja.

El primero de los problemas, sin duda, atañe a la fijación del texto de acuerdo con las cuatro ediciones de 1554. Estamos ahí en el terreno ecdótico, en donde no es difícil detectar la importancia de la edición de Medina del Campo, que para muchos estudiosos demuestra que la de Burgos está alejada de la *princeps* en lo que atañe al *stemma*, al recoger variantes específicas de la de Medina. Como es sabido, la antigua edición de F. Rico había defendido la prioridad de la edición de Burgos frente a las de Amberes y Alcalá. Esta nueva revisión del texto trata de minimizar las evidencias de esa filiación entre Medina y Burgos por el procedimiento de sugerir que diferentes variantes aisladas pueden deberse a intervenciones de cajistas o correctores hipotéticos. Sin duda esto puede ser defendible y no debería descartarse, pero resulta muy arriesgado sostenerlo como una prueba satisfactoria (se trata de una mera conjetura *ad hoc*) para seguir defendiendo que la edición de Burgos está más cercana a la desconocida *princeps*. La reflexión que se hace en la página 217 resulta, en este sentido, interesante: "No me duele ahora aprovechar lo aprendido para rechazar opiniones que en otros momentos sostuve con mejores o peores argumentos. Lo que sí me duele es que en la edición de 1987 no me fuera dado recurrir a los dos niveles de anotación (vid. Allí, pág. 135*) y la hojarasca erudita a pie de página haya probablemente alejado del *Lazarillo* y otros grandes del Siglo de Oro a no sé cuántos bachilleres de buena voluntad. IV Kal. Maii MMXI, anno LXX aetatis suae."

ISSN: 1594-378X

En realidad, la hojarasca erudita de la edición de 1987 reverdece en esta nueva con notable vigor. A cambio, la forma de abordar las propuestas críticas que no coinciden con las convicciones de F. Rico resulta de discutible eficacia en lo que atañe a las condiciones del debate. Veamos algunos ejemplos de interés.

Como se sabe, la cuestión crítica más importante es la que atañe a la autoría de la obra, puesto que afecta al mismo tiempo a la fecha de composición. Está claro que no se puede proponer la atribución de la obra a Alfonso de Valdés sin circunscribirla al período cercano a 1527 y en consecuencia asumir que las Cortes de Toledo mencionadas en la obra han de ser las de 1525, puesto que Valdés muere en 1531. Esta conjetura propuesta por Rosa Navarro Durán no está, ni mucho menos, probada, pero tampoco está refutada, aunque los argumentos objetivos apunten a que se trata de una hipótesis de consistencia relativa o endeble. Otro tanto sucede con la propuesta, hecha por F. Calero, que apunta a Juan Luis Vives, muerto en 1542. La forma de abordar este problema desde un punto de vista crítico basado en la objetividad debería contemplar los puntos concretos que sostienen dichas propuestas y la consistencia o falta de consistencia teórica que las sustentan. En vez de esto, F. Rico acude a otros modos de pensamiento, más basados en la adjetivación o en el uso de los adverbios malignos que en el rigor científico: "*Típico* el descuido de Rosa Navarro..." (pág. 105, n. 8); "*nada provechoso* parece aportar el estudio de la lengua. D. G. Pattison [2001] repasa *superficialmente* unos pocos aspectos" (p. 112, n. 25) o bien "*Pintorescas* las caracterizaciones lingüísticas de A. Ruffinatto" (112, n. 25). De vez en cuando el editor esmalta su prosa con observaciones no siempre rigurosas: "Las *vagas* indicaciones de Brunet (1820) y otros autores sobre ejemplares de supuestas ediciones de 1553, 1550 y aun 1538 o 1539 no sólo no han podido comprobarse nunca, sino que son errores o tienen todo el aspecto de supercherías" (p. 99, n.12). Redactado de esta forma el lector puede suponer que Brunet ha sostenido la existencia de ediciones en 1538 o 1539, cuando sólo ha documentado y descrito una edición de Amberes de 1553, que concuerda con los análisis ecdóticos de la edición C. A. Aribau. En este sentido F. Rico presenta esos análisis como una *opinión*, sin especificar los fundamentos teóricos de dichos análisis, contrarios a la conjetura Cavaliere-Blecua-Rico y, a cambio, convergentes con las propuestas de A. Ruffinatto. De esta forma al lector se le escamotea el debate crítico a favor de la imposición erudita. Tampoco parece completamente objetiva la frase siguiente: "R. Navarro Durán [2003] *jura* por una princeps italiana" (p. 99).

A cambio el modelo argumentativo de Rico se sustenta en dar por bueno lo que el propio editor tiene que asumir como una mera conjetura, reforzada por una probabilidad *ad hoc* y el recurso a prácticas "chapuceras", como aparece en el siguiente párrafo: "Cabe *conjeturar* que la numeración de los capítulos se decidió después de la segmentación del texto, *quizá* sólo en el momento de componerlo en el taller. *Más probable* aún es que la estimación del papel que iba a necesitarse para imprimir el libro fuera *harto chapucera*" (p. 98). El subrayado, naturalmente es mío: esta conjetura quizá probable que presupone hábitos chapuceros resulta un aval poco

ISSN: 1594-378X

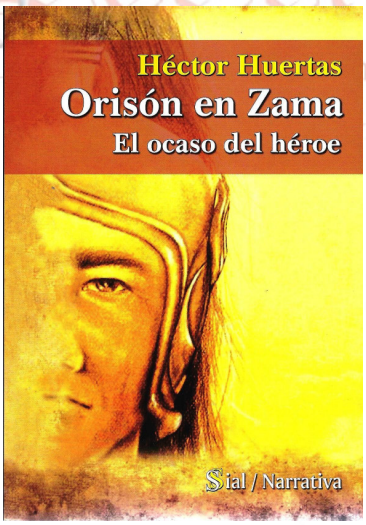
solvente para abordar la fijación del texto. No es de extrañar que algunas decisiones de fijación textual se apoyen en meras suposiciones del editor, que no siempre parece haber verificado las alternativas a sus propuestas personales. Pondré sólo un ejemplo entre los varios que se podrían espigar. En el pasaje inicial, cuando se habla del negrito que la madre de Lázaro tiene del moreno Zaide, hay una importante discrepancia textual, entre la forma 'callentar', en la que coinciden las ediciones de Alcalá, Amberes y Medina del Campo, frente a la lectura 'calentar' que sólo aparece en la edición de Burgos. De esta forma, Rico edita "un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar" (p. 8). Llama la atención que Rico asuma una variante de Burgos frente a la lectura común de las otras tres ediciones. Pero sucede además que la edición de López de Velasco, que tal vez haya utilizado la *princeps* perdida, ofrece la lectura "ayudaba a acallar", lo que encaja muy bien con la idea de que al recién nacido había que 'acallarlo'. Parecería razonable considerar que si 'callentar' o su posible variante 'acallantar' encaja en el sentido y tiene el aval de Velasco, tal vez la edición de Burgos esté aquí incurriendo en un error frente a todas las demás. En todo caso lo que es difícilmente justificable es el párrafo que Rico introduce para descartar esta propuesta alternativa: "Inadmisible la propuesta de A. Ruffinatto [2005-6: 533-535] de un arquetipo que decía a *acallantar*, con un verbo inexistente en la época" (p. 222, n. 8-5). Esto es simplemente una suposición sin fundamento, ya que una simple consulta al CORDE confirma la existencia de dicho verbo desde, al menos 1450: "E de aquí viene oblecto, oblectas, que es 'acallantar engaño". El verbo, pues, sí existe y su significado es compatible con el pasaje del *Lazarillo*. La calificación de "inadmisible" para una propuesta textual alternativa es un ejemplo de abuso crítico. Y probablemente, una evidencia de que no todas las notas de esta edición proceden de un escrutinio esmerado de variantes.

La edición que nos ocupa tiene, en todo caso, un interesante número de aportaciones, entre las que creo que podemos destacar el detallamiento con que se pone de manifiesto, por vía de erudición, que el texto original ha tenido que ser escrito hacia 1550, lo que concuerda, como hace ver F. Rico, con la evidencia de que la continuación de la obra en 1555, el llamado *Lazarillo de Amberes* comienza la historia de Lázaro en compañía de los soldados tudescos que acompañaban al César Carlos en Toledo en 1539. Lo cual contribuye a descartar algunas de las propuestas de autoría, como es el caso de la de Alfonso de Valdés, bajo cuyo nombre se ha editado en algún momento el *Lazarillo*.

ISSN: 1594-378X

Un médico entre los héroes iberos: *Orisón en Zama* de Héctor Huertas (Madrid, Sial Ediciones, 2012; Sial Narrativa)

Aldo Ruffinatto
Università degli Studi di Torino



Para hablar de esta segunda novela de Héctor Huertas[1], más que en las competencias de un crítico literario, haría falta apoyarse en la sabiduría de un historiador (de historia antigua) y también en la experiencia de un arqueólogo. No casualmente, antes bien, muy acertadamente la parte prologal del primero de los dos Orisón (*Orisón de Oreto, el héroe ibero*)[2] fue encomendada a una experta (Eloísa García Verdejo) que reúne en sí profundos conocimientos arqueológicos y comprobada pericia histórica además de geográfica en tierras manchegas. Gracias a sus sugerentes palabras sabemos que la "fértil mente" de Héctor Huertas supo hacer germinar de algunas semillas históricas, fruto de la investigación, un fabuloso mundo posible que nos ayuda a abrir una ventana al pasado y descubrir la parte más humana de la historia[3].

Lo que puede comprobarse fácilmente también en esta segunda experiencia narrativa de Huertas (*Orisón en Zama, el ocaso de los héroes*), donde los acontecimientos históricos siempre bien documentados (a menudo con el auxilio de los más esmerados instrumentos filológicos en lo referente a nombres propios, topónimos, objetos de la vida cotidiana, etc.) se combinan con la ficción narrativa para crear un universo sumamente atractivo y cautivador. Un universo que comprende tres

[1] Héctor Huertas Camacho (Valdepeñas, Ciudad Real 1942) es Doctor en Medicina por la Universidad Complutense de Madrid. Su producción literaria es muy variada y comprende, además de la novela que reseñamos aquí, otras dos novelas publicadas en Sial Ediciones: *El húsar de la Mancha: Francisco Abad Chaleco* (retrato de un famoso guerrillero de la Guerra de la Independencia Española) y *Orisón de Oreto* (la primera parte de las hazañas de Orisón, héroe ibero). Huertas es también periodista y autor de obras dramáticas (*La divina tragicomedia*) y de poesía (*Onyr y otros poemas*).
[2] SIAL Ediciones, Madrid, 2010.
[3] Héctor Huertas, *Orisón de Oreto. El héroe ibero*, Prólogo de Eloísa García Verdejo, pp. 7-12

Recibido el 15/05/2012; publicado el 19/06/2012

dimensiones: la de los oretanos (cuyas escasas referencias históricas encuentran una especie de compensación en la búsqueda apasionada de las raíces ancestrales llevada a cabo por el novelista); la de los cartagineses en la época de la segunda guerra púnica (218-201 a.C.); la de los romanos, en la misma época y con su mayor representante Escipión el Africano, comprometidos primeramente en la "reconquista" de España y en un segundo momento en el triunfo final de Zama.

En efecto, dibujan el telón de fondo de esta novela los tres espacios geográficos que corresponden a las tres dimensiones evidenciadas, es decir, España (la España de las tribus manchego-oretanas), Italia (cuando Escipión, después de las campañas de Hispania regresa a Roma para convertirse en candidato al consulado), África (teatro de la invasión romana y del triunfo final de Escipión en Zama). Dos de estos espacios (Italia y Africa) pretenden ser rigurosamente históricos, mientras que el primero, la España de los Oretanos, en sintonía con sus difuminadas huellas, aspira a ser preferentemente mítico. Lo demuestran, en mi opinión, los primeros capítulos de *Orisón en Zama* que contemplan la aparición de un bardo cuyo nombre (Balder) no deja lugar a dudas y cuya actuación en su papel específico de poeta ambulante que canta versos de la *Edda* poética (con todo su atavío de deidades femininas –las valquirias-, héroes que las valquirias acompañan al Walhalla, Odín, etc.) sirve principalmente para establecer un elemento de conexión entre las leyendas nórdicas y las celtíberas.

De ahí que este segundo *Orisón*, diferenciándose del primero que tenía todas las características de un poema épico (homérico en lo referente a las batallas, virgiliano en los aspectos humanos), se acerque más bien, por lo menos en su comienzo, al género literario denominado *saga* y adquiera coherentemente el aspecto de una epopeya familiar que puede extenderse a varias generaciones. Pero, si por un lado, la conexión entre la mitología nórdica y la celtíbera queda aquí sellada por la unión entre Balder y la oretana Similke, por otro, Orisón nos advierte que los dos mundos mantienen cada uno su especificidad, cuando, tras la muerte de Balder afirma: «Adiós para siempre, Balder, al lugar al que vas no podré ir yo jamás, pues cada hombre tiene su propio paraíso y el mío es de los oretanos».

Un paraíso, el oretano, que se está acercando a los modelos de la cultura latina, pues Orisón en esta novela no duda en ponerse al servicio de los romanos (mientras que en el primero actuaba como mercenario de los púnicos sin perder, claro está, su independencia y su carácterística de héroe ibero), y demuestra conformarse con los principios básicos que regían en aquel entonces la civilización y las ideologías del mundo romano.

A partir de este momento es lícito hablar de Orisón como de un héroe celtíbero tirando a romano que, paulatinamente, deja espacios de protagonismo a sus hijos (el natural, Ausa, y el adoptivo Culkas), al antihéroe por antonomasia de esta epopeya que se llama Cerdubelo (el ilturen o regulus de Cástulo), y, sobre, todo a Escipión. De hecho, tras una serie de aventuras bélicas (alternándose con episodios más propiamente domésticos) que ven implicados a Cerdubelo, a Orisón, a sus hijos

ISSN: 1594-378X

aliados con los dos Escipiones, padre y tío del Africano, tras todo esto hace su aparición en tierra hispana el joven Publio Cornelio Escipión y se apodera de la escena relegando a Orisón en la sombra ficcional y colocando a los demás en el papel de personajes secundarios.

Al héroe romano, efectivamente, están dedicados los capítulos centrales de la novela, donde actúa como brillante estratega en la toma de Cartago Nova (actual Cartagena) aprovechando que los cartagineses estaban diseminados por toda la zona sudoriental de Hispania; y donde procede como capitán magnánimo y sumamente moderado al prohibir el saqueo de la ciudad y al respetar la vida de sus ciudadanos. Pero Huertas no se limita a ilustrar este aspecto de la figura de Escipión, aspecto por lo demás bien conocido, sino que logra transformar al romano en galán enamorado y examina en todos los detalles su relación con Kanine, la viuda de Hasdrubal Jano; una mujer mayor que él, pero dotada de una belleza principesca y cautivadora. Describe Huertas, con gran sabiduría, las distintas fases del enamoramiento, la unión de los dos en una "cálida y mágica noche de otoño de Cartago Nova", los demás encuentros entre una y otra empresa militar, la primera riña y la reacción ofendida de Escipión que se marcha sin despedirse de ella. Finalmente, la desesperación de la mujer y el firme propósito de poner término a su vida que confluye en una de las páginas más emotivas de toda la novela, cuando Kanine se acerca a la orilla del mar para desaparecer sumida en el eterno azul:

> Cuando el sol aparecía por encima del horizonte, llegó Kanine a la orilla del mar. La luz del amanecer le tiñó de rosa las mejillas y el escote, y la brisa que traía la mañana ondulaba sus cabellos, jugándole las ondas con el aire. Hacía fresco, pero ella no lo acusó. Cuando pisó la playa, se descalzó, dejando las sandalias muy juntas sobre la arena, apuntando al mar, y se fue hacia las ondas marinas, dejando sus huellas impresas sobre el espejo azulado que le regalaba el Mediterráneo a la arena cuando volvía el agua a su lar. Al dejar la tierra firme y entrar en el agua, sintió frío en sus tobillos, pero siguió caminando. Cuanto más se alejaba de la orilla entrando en el agua, más lejos veía la imagen de Escipión, que parecía decirle adiós desde la orilla; cada vez más lejos, cada vez más desvaída la figura. Y cuanto más se alejaba aquella imagen, otra iba cobrando nitidez ante ella. Era la de su esposo, el hermoso Jano, que la esperaba allí donde batían las olas con más fuerza, como si se hallase de pie sobre la espuma.
>
> —Allá voy, Jano, querido, perdona mis errores —iba pensando Kanine, con el agua cubriéndole el pecho, cuando una ola enorme que no se sabe de dónde salía, la cubrió por completo, sumiéndola en el azul. En el eterno azul. (p. 223)

ISSN: 1594-378X

Después de este triste acontecimiento, Escipión pierde en gran parte su protagonismo en favor de los otros héroes de la novela: en favor de Culkas, el hijo adoptivo de Orisón, que, empujado por las circunstancias, se pone al lado de los indígenas contra los romanos y, por consiguiente, contra su padre y su hermano Ausa (aliados de Escipión); y en favor, incluso, del traidor Cerdubelo a quien le corresponde un camino de expiación de sus muchos pecados en el papel de un mendigo obsesionado por los sentidos de culpa y deseoso de poner término a su vida para acabar con sus terribles sufrimientos, aunque en balde.

Seguidamente, al trasladarse la acción desde las tierras de Hispania a la mismísima Roma (acompañando la vuelta de Escipión a la ciudad eterna con sus legionarios y su primo Ausa), este último se convierte en personaje principal y a través de sus ojos podemos asistir al espectáculo fantástico que hubiera podido ofrecer el mundo romano en el segundo siglo a.C. Con Ausa entramos en el variopinto foro de Ostia, nos acomodamos en uno de los asientos de un retrete común (con todos sus servicios, incluyendo a un esclavo que con esponjas y paños no muy limpios procede a secar las posaderas de los usuarios), viajamos a Roma con una buena biga (a pesar del frío) y quedamos nosotros también con la boca abierta al ver el espectáculo del contorno urbano "ondulándose sobre el horizonte como un mar de casas orillando el Tíber que, a su izquierda, se hallaba atestado de embarcaciones de todo tipo".

En Roma, Ausa patea sus calles, acompañado primeramente por un centurión romano que desempeña el papel de cicerone y después, subido a una litera y revestido con una toga, y de camino hacia el Foro romano, contempla los montes y monumentos de la ciudad, asiste al desfile de la clientela de Escipión, y admira desde lo alto de una cuesta el espectáculo que ofrece la ciudad entera: «¡Contempla Roma –le dice Escipión- e inclínate ante tanta grandeza!».

Un breve paréntesis que introduce el autor para describir la muerte del traidor Cerdubelo, preludia la entrada de Ausa en la domus de Escipión donde recibe todo tipo de atención incluyendo a una joven esclava de los ojos verdes que se acerca a su cama "ondulando cadenciosamente caderas y cintura como las olas de un mar en calma". Pero también este amor, como el de Escipión por Kanine, acaba trágicamente pues los celos de un triste personaje, Lucio, el hermano de Publio, determinan el asesinato de la joven que ya llevaba en su vientre el fruto de su relación con Ausa.

Tras un intento fracasado del traidor Lucio que pretende achacar al mismo Ausas la culpa del crimen, las aventuras de los héroes se trasladan nuevamente al campo de batalla: al de los Grandes Campos cerca de Útica que culminó con la victoria romana y la expulsión de Syphax del trono de Numidia, y, finalmente, al enfrentamiento entre los ejércitos de Aníbal y Escipión en la Batalla de Zama, donde al lado de Escipión luchan victoriosamente Ausa y el recuperado Orisón.

Sin embargo, para ver a Orisón totalmente recuperado en su protagonismo hay que esperar el último capítulo de la novela, cuando el héroe oretano con su hijo Ausa regresa a su aldea después de la batalla de Zama y se reúne con toda su familia,

ISSN: 1594-378X

Culkas incluido. Allí Orisón siente acercarse la muerte y expresando sus últimas voluntades se encamina, con toda su gente, hacia Oreto o, mejor dicho, hacia las ruinas de Oreto en las que, sentado frente a una abertura del muro de la ciudadela por donde entran los rayos del sol invernal, dirige su mirada hacia el infinito: «Entonces (Culkas y Ausa) se inclinaron con respeto y le cerraron los ojos».

Me he limitado a indicar aquí las líneas principales de la segunda novela de Héctor Huertas en cuanto que no podía y no debía hacer más. "No podía" porque la tarea de describir todos los componentes de este imponente y admirable palacio, cuyos cimientos se hunden en la fantasia de un autor sobremanera ingenioso, se tilda fácilmente de titánica y de todas formas sobresale con creces las fronteras de una simple presentación. "No debía" porque el intento de abarcarlo todo en una síntesis descriptiva podría quitarle al lector el placer del descubrimiento y el encanto que supone navegar en un mar de gustosas e inteligentes invenciones como lo son las que habitan este deleitable y curioso espacio narrativo.

Tan solo quiero añadir que con la muerte del héroe ibero al final del último capítulo se cierra esta segunda novela o saga de los oretanos y, al parecer, todo el universo literario correspondiente. De hecho, como don Miguel de Cervantes nos enseñó hace siglos, la muerte acertada del héroe determina la desaparición definitiva del mundo posible que lo rodea. Sin embargo, *mutatis mutandis*, ¿estamos realmente seguros de que el mundo posible de los oretanos termina aquí?

Queda una guerra, la tercera guerra púnica, sobreviven Culkas y Ausa, los hijos de Orisón, la romanización de Hispania aún no ha llegado a su punto final, es decir que queda abundante material para un tercer ejercicio narrativo que, entre otras cosas, le proporcionaría a la saga de los oretanos el aspecto de una perfecta trilogía.

Apuesto que en un lugar de la Mancha, muy cerca del Cerro de las Cabezas, un brillante escritor, tal vez un médico, está llevando a cabo esta empresa. Y cuando tengamos la trilogía de los oretanos, también tendremos a un escritor completo, eufórico, hábil, informado, con temple de historiador y de arqueólogo, recreador de un mundo que tal vez nunca existió pero que cobra su vida merced a la fuerza creadora y vital de la palabra narrativa.

ISSN: 1594-378X

Omaggio ad Angela Bianchini

a cura di G. Carrascón

Lo scorso 12 maggio il Salone del Libro di Torino, che nella sua edizione 2012 aveva come paese ospite la Spagna, dedicò un meritato omaggio alla scrittrice Angela Bianchini, soprattutto nella sua veste di critica letteraria da sempre attenta alle letterature ispaniche e introduttrice in Italia di alcuni dei nomi più prestigiosi del XX secolo. Coordinato da Francisco Martín Cabrero, professore di letteratura spagnola all'Università di Torino, all'omaggio parteciparono Víctor Andresco, allora direttore del Centro Cervantes di Milano (oggi dirige quello di Atene), il giornalista Luciano Genta, responsabile per molti anni dell'inserto *Tuttolibri* del giornale torinese *La Stampa*, nel quale ebbe modo di collaborare da vicino con la stessa Angela Bianchini, e Aldo Ruffinatto, ispanista, presidente dell'Asociación Internacional de Hispanistas, Professore Emerito di Letteratura spagnola all'ateneo di Torino nonché direttore di questa rivista.

Angela Bianchini, giovanissima, incominciò il suo avvicinamento alle letterature ispaniche (poi mantenuto durante tutta la sua carriera), sotto la guida di maestri insigni come Leo Spitzer e Pedro Salinas. Ciò avvenne quando, in conseguenza delle leggi razziali, fu costretta ad abbandonare l'Italia per raggiungere gli Sati Uniti dove riuscì ad ottenere il Ph.D. alla Johns Hopkins University di Baltimora; qui la accolsero figure importanti come, oltre ai già menzionati Spitzer e Salinas, Charles S. Singleton e Henry Lancaster. In ricordo di quei tempi, la signora Bianchini ci ha generosamente ceduto il diritto di pubblicare l'interessantissima fotografia (*recto* e *verso*) che apre queste pagine, sulla quale si possono vedere le immagini e in alcuni casi leggere le firme di personaggi tanto significativi per un ispanista quali, tra gli altri, Pilar de Madariaga, Germaine [Cahen de] Guillén, Jorge Guillén, Pedro Salinas o José López Rey, che il 6 agosto 1943 vergava sul retro della foto una lunga dedica alla "positivistizzata" studentessa e "potenziale sua discepola"; mentre, nel fondo, quasi illegibile, appare quella che sembra essere la firma di Joaquín Casalduero, in quegli anni professore a Middlebury College. Si tratta di una foto inedita, preziosissima testimonianza degli anni in cui il franchismo, il fascismo e la II guerra mondiale avevano propiziato il raduno in terre statunitensi, negli idilliaci campus americani, di una significativa rappresentanza dei più importanti intellettuali europei.

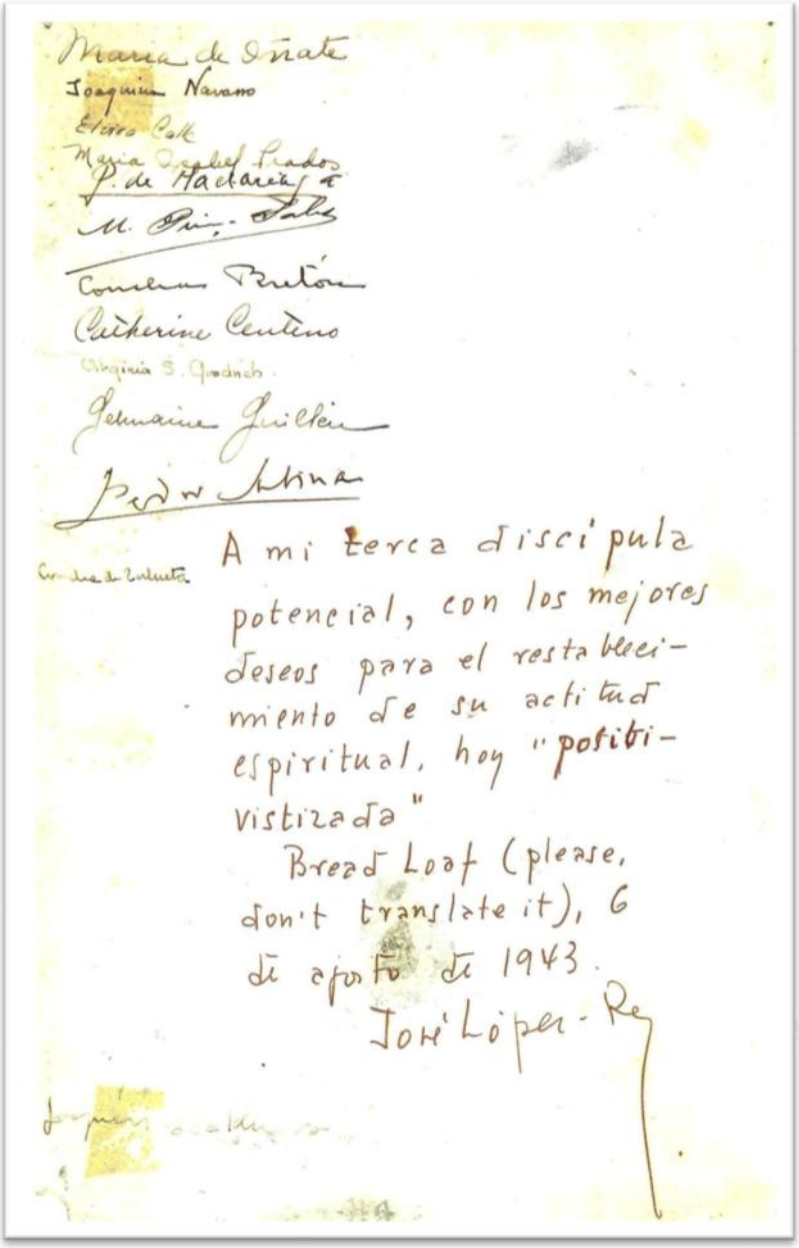
Accompagnano sulle pagine virtuali di **Artifara** questo documento grafico (generosamente offerto da Angela Bianchini) i testi che furono letti in occasione del menzionato omaggio; nell'ordine, i contributi di Genta, Ruffinatto e Martín Cabrero.

Publicado el 31/12/2012

Agosto 1943, Summer Spanish School di Middlebury College (Vermont); quell'anno la Summer School "si teneva, per via della guerra, nel vicino paesino di Bread Loaf", ci scrive la Sig.ra Bianchini, che continua: "Middlebury College ha una lunga tradizione, attiva tuttora, di scuole estive, che durano sei settimane, in lingue diverse: francese, italiano, spagnolo, tedesco. […] Si trattava quell'anno di un'occasione straordinaria per la Spagna esule di riunirsi, parlare spagnolo, cantare insieme le canzoni repubblicane, ecc. Io ero quell'anno allieva di Middlebury Summer School e intanto stavo studiando alla Johns Hopkins University di Baltimora per il mio Ph.D. e già avevo come maestro Pedro Salinas."

Dalle indicazioni della Sig.ra Bianchini è possibile identificare in prima linea, seduti, 3ª e 4º cominciando da sinistra, Germaine Cahen de Guillén accanto a Pedro Salinas, la cui figlia Solita è la 3ª persona, sempre da sinistra, della terza fila; 12º e ultimo della prima fila, Jorge Guillén; mentre la signora seduta in posizione 9ª, sempre cominciando da sinistra, potrebbe essere Pilar de Madariaga (1903-1995; ma potrebbe anche essere la 8ª donna dell'ultima fila) che allora studiava per il Ph.D. proprio a Middlebury, dove era professore di Letteratura Spagnola Joaquín Casalduero, che potrebbe essere il 2º della prima fila. I quasi settanta anni trascorsi da quell'estate hanno resa difficile riconoscere le altre persone presenti.

ISSN: 1594-378X


María de Oñate
Joaquín Navarro
Elvira Calle
María Isabel Prados
P. de Madariaga
M. Ruiz- Salas
Concha Bretón
Catherine Centeno
Virginia S. Goodrich
Germaine Guillén
Pedro Salinas
Concha de Zulueta
A mi terca discípula potencial, con los mejores deseos para el restablecimiento de su actitud espiritual, hoy "positivistizada"
Bread Loaf (please, don't translate it), 6 di agosto di 1943.
José López Rey

María de Oñate
Joaquín Navarro
Elvira Calle
María Isabel Prados
P. de Madariaga
M. Ruiz- Salas?
Concha Bretón
Catherine Centeno
Virginia S. Goodrich
Germaine Guillén
Pedro Salinas
Concha de Zulueta /
A mi terca discípula potencial, con los mejores deseos para el restablecimiento de su actitud espiritual, hoy "positivistizada"
Bread Loaf (please, don't translate it), 6 de agosto de 1943.
José López Rey
Joaquín Casalduero

ISSN: 1594-378X

Angela Bianchini a Tuttolibri
(al Salone del libro di Torino, per i suoi 90 anni, maggio 2012)

Luciano Genta
Giornalista, redattore di *Tuttolibri* dal 1978 al 2011

Per un redattore di Tuttolibri Angela Bianchini è da sempre la signora Angela. Così me la presentò il mio primo capo e gran maestro di bottega Giorgio Calcagno: non una giornalista – intendendo con ciò che nulla concedeva alla superficiale sbrigatività tipica del nostro mestiere - , né una professoressa – perché mai peccava di gergale accademia -, ma una signora delle "lettere", per eleganza e sensibilità, per stile e professionalità. E così l'ho conosciuta e frequentata, via via titolando e impaginando le sue recensioni. La prima, dedicata a Machado, apparve su *La Stampa* del 21 gennaio 1972. Poi la sua presenza si intensificò da quando, nel novembre 1975, fu varato *Tuttolibri*, per 5 anni tabloid autonomo, poi supplemento del quotidiano: finora se ne contano oltre 400 e tutti ci auguriamo che ancora molte altre seguiranno.

In questi 40 anni di collaborazione la signora Angela ha offerto un osservatorio sulla letteratura ispanoamericana, sempre in spirito di servizio al lettore: puntuale, equilibrata, rigorosa, senza cedimenti né agli snobismi dello specialismo, né alle mode e infatuazioni del mercato. E sempre con un occhio attento e partecipe al contesto storico e sociale, avendo come baricentro della storia di Spagna la cesura della guerra civile, il prima, durante e dopo Franco, tragedie e speranze di quel secolo breve in cui si è forgiata, costretta dalle leggi razziali del fascismo all'esilio americano, dove maturò la sua vocazione di "ispanista", nel solco del magistero di Spitzer e attraverso l'incontro con Salinas.

Basta l'indice degli autori recensiti, per avere conferma del suo completo giro d'orizzonte, dai classici ai bestsellers, dai venerati maestri alle giovani promesse. Ci sono naturalmente i "grandi", a cominciare da Cervantes, in compagnia di "minori", per il grande pubblico, di "irregolari" come Suor Juana o Baltasar Gracián. E nel '900 scorrono in pagina, alla rinfusa, García Lorca, Neruda, Jorge de la Serna, Borges, Bioy Casares, Onetti, Ocampo, Asturias, Arguedas, Guimaraes Rosa, Amado, Cabrera Infante, Cortázar, Goytisolo, Scorza, Puig, García Márquez, Vargas Llosa, Soriano, Lobo Antunes, fino al Nobel Saramago. Negli ultimi vent'anni soppiantati da esordienti presto affermatisi anche come star mediatiche: da Sepúlveda e Skármeta ad Isabel Allende e Almudena Grandes, Montalbán e Alicia Giménez Bartlett, Pérez Reverte e Ruiz Zafón, tutti campioni di alte tirature seriali. Che però non hanno impedito l'illuminarsi di nicchie elitarie, ma tutt'altro che minime, come mostrano i casi letterari di Vila Matas e soprattutto di Bolaño.

ISSN: 1594-378X

Ebbene, la signora Angela, pur mantenendo ferme ed esplicite le sue preferenze per il primato del testo, la qualità della lingua, la coerenza del progetto d'autore, li ha seguiti ad uno ad uno, anche i più commerciali, per non dire corrivi, cercando sempre di porre in luce le ragioni del successo, i pregi di alta leggibilità. Confermando così il suo spirito di servizio al lettore, che nel supplemento di un quotidiano a larga diffusione cerca, prima ancora del giudizio critico, l'informazione essenziale per definire una propria scelta di acquisto e di lettura. Dunque, un micro ritratto d'autore e la trama dell'opera. In apparenza, la cosa più semplice: ma è una semplicità, che per essere veritiera ed efficace, richiede la difficile abilità di fondere comprensione, valutazione e divulgazione in una sintesi concentrata in uno spazio – la misura è tiranna in un giornale – tra le 50 e le 80/90 righe di 60 battute (almeno fino a ieri: oggi e domani ancor meno…).

La signora Angela ha coltivato questa abilità come dote naturale, maturandola nell'esercizio, nel fare periodico e metodico, con l'animo dell'artigiano che ogni volta si applica al proprio capo d'opera. E questa abilità ha mostrato non solo in veste di ispanista. Perché per *Tuttolibri* e *La Stampa* si è manifestato l'altro suo fulcro di interesse e creatività, forse per lei, specie con il passar degli anni, il più importante: la raffinata, colta, tenace attenzione alla scrittura femminile, alle donne che leggono e alle donne che scrivono. Basti ricordare i suoi studi sul romanzo popolare (ad es. "La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento").

Tra le sue recensioni, anche qui citando alla rinfusa, si incontrano Madame de La Fayette e Madame du Deffand, Gorge Sand e Colette, Virginia Woolf e Vita Sackille West, Lilion Hellman, Willa Cather, Karen Blixen, Anais Nin, Barbara Pym, Antonia Frazer. E tra le italiane: la contessa di Castiglione, Cristina di Belgioioso, Carolina Invernizio, la De Cespedes, Elena Croce, Iris Origo, Levi Rosa Pisetzky, Elena Gianini Belotti, Vittoria Ronchey, Gaia Servadio, Elisabetta Rasy, Isabella Fedrigotti, Grazia Livi. Ci sarebbe materia per farne un libro non superfluo.

Ma i libri che la signora Angela ha scritto vanno ben oltre una raccolta di articoli per giornale: sono romanzi, storie d'invenzione, sempre al femminile – e prima del femminismo - filtrate da finezza psicologica e spesso in parallelo alla sua itinerante biografia, una decina di titoli fino al più recente *Le labbra tue sincere*. Un titolo che ben si addice alla sua scrittura e che, nel suo réfrain popolar melodico, ne rivela anche il distacco, l'autoironia, la malinconica coerenza verso un passato che resiste. Come resiste e resisterà, oltre l'effimero della carta stampata, la sua laboriosità di lettrice e scrittrice. Anche se, guarda un po', non esiste una voce "angela bianchini" nella wikipedia italiana. Ma è un'assenza determinata solo dal nostro provincialismo. Perché la voce c'è, ampia e documentata, nella wikipedia angloamericana, vita e opere, formazione e maestri. A conferma che non è il mezzo ma la cultura a fare la differenza: la cultura italiana faccia presto a trovare il posto che merita la signora Angela.

ISSN: 1594-378X

I caffé letterari di Angela Bianchini (tra filologia e memoria)

Aldo Ruffinatto
Università degli Studi di Torino

Confesso che fino a poco tempo fa non conoscevo a fondo il profilo di Angela Bianchini, salvo in quegli aspetti che s'incrociavano con la mia specifica attività professionale, quella dell'ispanista. Conoscevo, cioè, i suoi saggi critici su Benavente, sui poeti della generazione del 27, sui narratori spagnoli moderni, e seguivo con grande attenzione e profitto le sue recensioni ai romanzi spagnoli contemporanei (quelle che facevano regolarmente la loro comparsa in *Tuttolibri*) apprezzandone le scelte, assolutamente puntuali e aggiornate, i confini, sempre rigorosamente disegnati, gli scandagli critici, profondi, precisi e illuminanti. Da questi pezzi emergeva una competenza ben superiore a quella che normalmente si richiedeva a un recensore di cose letterarie, perché al di là delle osservazioni di carattere didascalico ed ermeneutico le sue parole denunciavano altri percorsi più strettamente collegati all'attività creativa e al mestiere di scrivere. Per questo motivo, molti anni fa io avevo tentato di stabilire un contatto diretto con lei, approfittando di un suo viaggio a Torino, ma le circostanze a volte opprimenti del lavoro accademico mi avevano portato fuori Italia proprio nei giorni in cui l'incontro avrebbe dovuto avvenire. Me ne scusai, ma temo di averlo fatto in modo non del tutto corretto suscitando forse l'impressione di indifferenza se non di presunzione. Sicuramente, Angela Bianchini non ricorderà questo piccolo particolare, ma io vorrei comunque porre rimedio a quella che un tempo fu una mia indubbia negligenza.

E lo faccio ora approfittando dell'occasione che mi è stata generosamente offerta da Ernesto Ferrero e da Francisco Martín: quella di tracciare un rapido profilo di questo straordinario personaggio approdato al mondo della comunicazione letteraria non attraverso la comoda via della carriera universitaria, ma seguendo il ben più difficile percorso della scrittura "militante" sia nel suo aspetto creativo sia nel suo versante ermeneutico, quello della saggistica. Tutto ciò, nonostante che gli inizi della sua attività intellettuale recassero una forte impronta accademica: infatti, era stata allieva di Leo Spitzer nella prestigiosa Johns Hopkins di Baltimora ed aveva elaborato con lui una tesi di dottorato dal titolo: *L'ennui*: *le mot et l'idée*, un affascinante percorso semantico e semiologico tracciato dall'evoluzione della parola *ennui* dall'antichità classica, al medioevo e all'epoca moderna.

Ma alla Johns Hopkins insegnava anche un grande poeta spagnolo, esiliato, della generazione del '27, Pedro Salinas, che sicuramente offrì ad Angela la possibilità di aprire fin da allora una finestra verso il mondo culturale spagnolo, la cui lingua andò ad arricchire il suo già corposo patrimonio linguistico (italiano, francese,

ISSN: 1594-378X

inglese, oltre alle lingue classiche latino e greco). Non è certo casuale il fatto che il primo articolo scritto da Angela sulla rivista *Mondo* (alcuni anni dopo la sua esperienza americana) riguardasse proprio la poesia di Salinas e, in particolare, il tema delle finestre, ricorrente e simbolico nel poeta de *La voz a ti debida*: per la Bianchini, infatti, quella fu la finestra aperta verso la letteratura spagnola, favorita anche dal contatto con Jorge Guillén e con i figli di entrambi. Di qui i suoi preziosi articoli sui classici, come Jacinto Benavente, sul romanzo spagnolo dal 1868 al 1962, e le sue recensioni in Tuttolibri (su le quali si è soffermato già Luciano Genta). Di qui il titolo di ispanista, di eccellente ispanista (aggiungo io) che le compete. Ma vorrei anche aggiungere, se mi è concesso, di ispanista "malgré lui".

Trovandosi al bivio, tra la scientificità delle proposte semio-filologiche di Spitzer e l'esuberanza del vissuto poetico di Salinas, Angela Bianchini sceglie la prima via, senza per questo rinunciare alla sua innata vocazione creativa. E lo fa muovendosi ancora una volta sul versante della letteratura francese medievale con un volume di saggi dal titolo *Romanzi medievali d'amore e di avventura*, dove la materia cortese suggerisce, tra l'altro, alla studiosa interessanti considerazioni sul ruolo della donna sia come personaggio di romanzo sia come lettrice e fruitrice di letteratura. Considerazioni che trovano poi una sapiente rielaborazione nel volume *Voce donna*, nato da una serie di programmi sulle donne organizzati e trasmessi dalla Radio svizzera. Si tratta, in ogni caso, di valutazioni ancorate sempre a criteri rigorosamente scientifici (in particolare, alla teoria della ricezione), ed estranee comunque al fascino e alla tentazione delle ideologie (nella fattispecie, il femminismo). Come candidamente confessa la stessa Bianchini: «Il mio femminismo, se esiste, non è stato mai in antitesi con lo *status quo*, è stato piuttosto un esplorare dietro alle apparenze per recuperare quello che già c'era ma era stato in qualche modo velato».

Nessuna rivendicazione, quindi, ma semmai recupero di un'identità a volte trascurata o nascosta sotto qualche morbido velo. Nasce di qui la vocazione, per così dire, "esplorativa" che caratterizza tutti gli esercizi narrativi di Angela Bianchini, una sorta di "recherche" non proustianamente rivolta verso il tempo perduto ma verso la scoperta di vari orizzonti esistenziali. Ben visibili nel suo secondo romanzo *Le nostre distanze* (1965), là dove sotto la figura del professor Lowemberg si nasconde lo stesso Leo Spitzer che, secondo il suo naturale ruolo, si erge a maestro e modello di perfezione in quanto depositario di una esistenza isolata dedicata per intero alla scienza. Ma che non può sfuggire alla sconfitta, dettata proprio dall'esclusività della sua scelta. Se per un verso egli è padrone di immolare se stesso sull'altare della conoscenza, per altro verso, non è in grado di coinvolgere altri a lui vicini in un progetto di solitudine che a lui solo appartiene. Così, la protagonista femminile del romanzo, che è alla disperata ricerca di un equilibrio capace di risolvere i suoi dubbi esistenziali, troverà sulla sua strada soltanto delle contraddizioni sia nel maestro sia in un compagno americano di nome Ted, cattolico e omosessuale, votato per definizione al fallimento.

ISSN: 1594-378X

D'altronde, già il precedente *Lungo equinozio* (1962) composto da tre racconti che in sequenza esprimono le angosce degli anni Trenta (*Gli oleandri*), il dolore e l'offesa sullo sfondo americano del decennio successivo (*Festa dell'indipendenza*), e il passaggio dall'infanzia all'età adulta in terra di Versilia (*Lungo equinozio*, appunto), già il precedente *Lungo equinozio*, dicevo, prospettava situazioni e atmosfere cariche di mistero, di segreti nascosti e mai risolti, di ostacoli da parte di chi ama manipolare i destini, di contrasti tra il paesaggio seducente dell'infanzia e quello infído dell'età adulta. Percorsi quanto meno problematici che richiedono intense pause di riflessione e che gettano sulla *recherche* le ombre lunghe dell'infelicità. Tant'è che tra il suo secondo romanzo (*Le nostre distanze* del 1965) e il romanzo successivo (*La ragazza in nero*, del 1990) trascorre un lungo intervallo di tempo, un tempo nel quale Angela Bianchini affida per intero ai suoi leggendari blocchi a un rigo, varie stesure o differenti versioni di nuovi esercizi narrativi che non la convincono del tutto.

Finalmente, con la *Ragazza in nero* la scrittrice troverà una formula vincente perché strettamente legata a una sorta di viaggio nel tempo. L'abisso che separa gli anni quaranta (gli anni della sua giovinezza) dagli anni settanta/ottanta (gli anni della ribellione, delle rivoluzioni studentesche, delle occupazioni che fanno da sfondo a *Ragazza in nero*), quest'abisso, dicevo, viene colmato con una trasposizione del punto di vista da una giovinezza all'altra. A proposito della protagonista, infatti, Angela Bianchini scrive: «alcuni tratti potrebbero essere i miei, se fossi nata in quel periodo; alcuni tratti sono invece dei giovani che ho veduto crescere, con i loro tormenti politici, umani, culturali e storici, problemi che sono stati propri dei giovani dal '68 agli anni ottanta quando si è ricaduti in una situazione di stagnazione». Ma non soltanto i tempi, anche le dimensioni geografiche (quella italiana e quella americana) si fondono in un nuovo mondo possibile, abitato quasi per intero da donne, e depositario di tematiche profondamente femminili, come la maternità (esplorata in tutti i suoi dettagli psico-somatici) e il rapporto madre-figlia, qui complicato o facilitato dall'intervento di una nonna con la quale la nipote stringe un rapporto di complicità. Sarà, infatti, proprio la morte della nonna a suggerire alla ragazza una riconciliazione con la vita e una prospettiva di rinnovamento segnata dall'acquisto di abiti nuovi ed estivi e dal transfert dell'immagine della nonna nell'immagine della mamma.

Ed è proprio questa riconciliazione con la vita, espressa dalla *Ragazza in nero*, ad aprire la strada all'ultimo esperimento narrativo della Bianchini, *Le labbra tue sincere*, pubblicato da Frassinelli nel 1995 e riproposto ora in versione tascabile. Qui il mondo antico del 1910 (in gran parte autobiografico, come confessa la stessa narratrice), viene osservato da un personaggio apparentemente neutrale, un viaggiatore americano giunto a Roma alla vigilia delle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia. L'incrociarsi del suo percorso con quello di una irrequieta signora torinese che ha portato le sue due figlie a Roma per perfezionare la loro vocazione artistica, determina un vortice di avventure umane e sentimentali sullo sfondo di una città che si avvia verso una progressiva scomparsa dei suoi tratti antichi.

ISSN: 1594-378X

Ma la grandissima virtù di Angela Bianchini, in quanto narratrice, è proprio quella di garantire a questi mondi del passato, tragicamente destinati all'oblio, una vita nuova, perennemente ancorata alle pagine dei suoi mondi possibili, come quelle due ragazze molto belle ed eleganti che la scrittrice, bambina, vide un giorno d'estate in un caffè dell'aeroporto Littorio, sulla via Salaria, e da allora rimasero per sempre impresse nella sua memoria e nella sua scrittura. Nulla risulta essere più illuminante a questo proposito, delle sue stesse parole: «Era un bisogno di esprimere ogni esperienza perché non mi sfuggisse». Si tratta, com'è ovvio, di un'ambizione massima che non risiede soltanto nell'impresa di fermare il tempo, ma anche e soprattutto nella capacità di far rivivere esperienze e sensazioni di quel tempo come se il passato fosse ancora presente e vivo e ancora si facesse sentire il suono delle morte stagioni.

Questa straordinaria virtù è percepibile non soltanto nell'attività creativa di Angela Bianchini, ma si riflette in modo del tutto positivo anche nei suoi percorsi critici, quelli che abbiamo indicato all'inizio di questa piccola scheda. E se, nel caso della produzione narrativa, avevamo messo in evidenza le valenze simboliche di un caffè, quello dell'aeroporto Littorio sulla via Salaria, ora, per ciò che concerne la saggistica, possiamo opportunamente entrare nel déhors di un altro locale, il caffè Italia di Forte dei Marmi sotto il cui quarto platano si ritrovavano Montale e la Marangoni, Giovan Battista Angioletti ed Enrico Pea, Roberto Longhi con Anna Banti e molti altri intellettuali di allora. Qui, come in un sogno, insieme ad Angela Bianchini e all'immenso Leo Spitzer che proprio a Forte dei Marmi approdò nel suo ultimo viaggio, vorremmo respirare anche noi quell'atmosfera fatta di arte, di letteratura, di comunicazione intelligente capace di produrre, come diceva Maria Corti, l'intera "felicità mentale". La presenza di Angela oggi, tra noi, ci consente di trasformare questo sogno in meravigliosa realtà.

ISSN: 1594-378X

Angela Bianchini: l'ispanismo come impegno

Francisco José Martín
Università degli Studi di Torino

Devo iniziare confessando la mia allegria per quest'atto che ci vede oggi riuniti a festeggiare Angela Bianchini. Farlo qui, circondati dai libri, dalla produzione libraria del presente, era decisamente la cosa più opportuna: il luogo più adeguato e al contempo il più discreto. Considero questa iniziativa del Salone del Libro un'idea felicissima, ma anche un atto dovuto. Un'idea felice perché inquadrata all'interno di un Salone che vede la Spagna ospite d'onore; un atto dovuto perché in questa cornice non poteva mancare il riconoscimento del lavoro svolto da Angela Bianchini nel campo della cultura italiana in favore delle lettere ispaniche, in favore della varia letteratura in lingua spagnola.

Angela Bianchini è tante cose, è saggista, romanziera, autrice di finissime biografie e di interessantissimi studi d'epoca, penso, ad esempio, a *Alessandra e Lucrezia*, quel magnifico affresco sui «destini femminili» nella Firenze del Quattrocento; o agli *Spiriti costretti*, quelle biografie dell'intimità e dell'anima che lei traccia con «esemplarità» cervantina; oppure ai romanzi *Capo d'Europa* e *Le labbra tue sincere* (quest'ultimo recentemente ripubblicato); o alla raccolta *Lungo equinozio* e altre raccolte ancora, senza tralasciare i suoi lavori in Rai, dove ha collaborato a vari programmi culturali, dove si è anche rivelata abile sceneggiatrice, e tanto, tanto altro ancora. Ma senza voler dimenticare nulla di tutto ciò, nulla di quanto è lei, qui – dicevo – rendiamo omaggio al suo lavoro di ispanista e di critico letterario. In questo Salone si rende oggi omaggio a una vera colonna portante della diffusione in Italia della cultura spagnola contemporanea.

Angela Bianchini, dicevamo, è tante cose perché ha fatto tante cose, ma il punto da tenere fermo è che in tutto quel che ha fatto è sempre stata se stessa, che tutta questa varia attività si riconduce sempre a una stessa e perfettamente identificabile personalità creativa. Anche il suo versante critico nasce da qui, dal suo modo di intendere la creazione artistica in rapporto al campo della cultura.

Dirò che si tratta di un lavoro eccellente quello della Bianchini, ispanista *sui generis* e critico letterario di riferimento in Italia della cultura ispanica, ma si tratta anche di un lavoro che è andato a confondersi con la vita, trattandosi, come si tratta, del lavoro di una vita. O detto altrimenti: la sua è una vita offerta in dono alla causa della letteratura spagnola. Tornerò su questo punto, perché cogliere il nesso biografico che vincola Angela in modo così essenziale alla letteratura spagnola mi sembra un nodo decisivo per capire la portata del suo lavoro critico.

Ora parlerò brevemente di questo suo lavoro critico, o meglio: della modalità critica che lei ha messo in atto lungo gli anni di una vita dedicata alla cultura. E la prima cosa che mi sovviene, poiché quando arrivai in Italia, da giovane, fu la prima cosa a colpirmi delle sue recensioni su *TuttoLibri*, è quella di essersi sempre mossa al

ISSN: 1594-378X

di fuori di una certa consuetudine, forse controcorrente, ma in modo personale, senza stridori, senza mai alzare la voce, senza mai rinunciare ad alcuni principi che ha sempre tenuto ben fermi. Principi squisitamente formali, quali sono la discrezione, la cortesia, l'eleganza nel dire e nel pensare le cose. E in un tempo in cui, in Italia come nel resto del modo, si affermava progressivamente la divisione prima e la separazione poi tra la letteratura spagnola e quella ispanoamericana, Angela Bianchini si è mantenuta fedele a una comprensione olistica della cultura spagnola, considerando, nei fatti, che la vera patria di uno scrittore è la sua lingua, e, di conseguenza, che le cosiddette letterature spagnola e ispanoamericana dovevano intendersi come parti diverse di un medesimo campo culturale, di uno stesso spazio intellettuale, quello appunto che noi oggi denominiamo il "territorio della lingua". E cioè, che in proprietà, ciò che c'era – ciò che c'è – è una letteratura in lingua spagnola. Una letteratura in cui coesistono molteplici differenze, va da sé, ma queste differenze non possono impedirci di scorgere l'elemento comune, non possono farci dimenticare il carattere fondativo della lingua. Le sue recensioni hanno sempre parlato di un vasto spazio in cui Vargas Llosa e Sánchez Ferlosio, o Goytisolo e Fuentes, o García Márquez e Benet, o, più vicini ai nostri giorni, Bolaño e Marías, stanno naturalmente insieme. E voglio sottolineare la naturalità di quello stare insieme che si respira nelle recensioni della Bianchini. Ho ben presente con quanta naturalezza mi disse un giorno nella sua casa di Cetona: «ma l'aggettivo appartiene alla lingua» (magari altri vi avrebbero scritto sopra una monografia, invece lei lo diceva con semplicità e convinzione mentre ritirava i piatti da tavola). Voleva dire che l'aggettivo 'spagnola' quando si accompagna al termine 'letteratura' rinvia alla lingua e non alla nazione.

Anche per questo, l'omaggio odierno, che si inserisce all'interno delle attività del Salone dedicato alla Spagna, è così importante. È vero, qui c'è un paese invitato, una nazione, la Spagna, ma non ci si può dimenticare che la letteratura spagnola è parte sostanziale di un ambito culturale molto più vasto e molto più rilevante, la letteratura in lingua spagnola, la letteratura propria della lingua spagnola.

Angela Bianchini l'ha ricordato sempre, e l'ha fatto nel modo in cui si ricordano le cose importanti: dandole per scontate. E quello che vorrei segnalare ora – e con questo vengo a quel nesso essenziale che la lega alla letteratura spagnola – è che il suo modo ampio d'intendere la letteratura spagnola non è mai stato in lei un motivo di erudizione o il risultato di un percorso di studi, ma piuttosto una forma di corrispondere a un'esigenza intima e propria, di corrispondere alla parte più vera di sé. Perché il destino di Angela e quello della Spagna son sempre stati in un certo modo convergenti e in profonda sintonia. Svelare tutto questo non è semplice, anche perché avrei bisogno di altri spazi, ma mi ci provo ugualmente.

Nella narrativa di Angela Bianchini vi è una costante, o, più che una costante, un campo di intrecci dell'immaginario-simbolico che si ripropone con frequenza e che ha a che fare con l'idea del viaggio. I suoi racconti e i suoi romanzi sono pieni di gente che viaggia; sono popolati da persone in viaggio, immerse nell'articolato processo di un transito esistenziale. Questo ovviamente ha molto di autobiografico,

ISSN: 1594-378X

ha a che vedere col suo essere e con la sua verità, con il suo esilio. È la sua personale esperienza dell'esilio, infatti, che si riflette nella natura diasporica di molti dei suoi personaggi. Ma quel che conta qui è che tutti gli esili, in fondo, altro non sono che uno stesso esilio, nel quale tutti gli esuli, per una sorta di comune fratellanza, si riconoscono.

Nel suo esilio americano, Angela Bianchini si riconobbe nel legame fraterno con la cosiddetta «España peregrina», in quella diaspora che fu l'esilio dei repubblicani spagnoli usciti sconfitti dalla guerra civile. Pedro Salinas fu per Angela Bianchini la porta d'ingresso per la letteratura spagnola. Salinas fu suo maestro in America, insieme a Leo Spitzer e a un altro grande poeta spagnolo, Jorge Guillén. In quella sorta di «comunità dell'esilio» che la giovane Bianchini trovò a Baltimora, la «España peregrina» aveva un posto di rilievo e, oserei dire, anche un'indiscussa centralità. Dal magistero di Salinas Angela Bianchini imparò che la cultura spagnola era molto più vasta di quanto la cultura ufficiale del regime franchista non volesse riconoscere. Imparò che c'era una cultura spagnola costretta all'esilio, e che veniva negata dal potere centrale. Imparò che c'era tutta una produzione letteraria che, per il fatto di essere prodotta al di fuori degli spazi nazionali spagnoli, non poteva per questo essere privata del suo carattere ispanico. La patria era la lingua, e c'era di conseguenza una letteratura spagnola al di là delle frontiere nazionali. Il passo successivo è stato quello di riconoscere la letteratura dell'America latina nella comune appartenenza alla lingua spagnola. Ma il punto più importante allora era l'altro, cioè quella sua convergenza con il destino culturale della «España peregrina».

In quella «comunità dell'esilio» antifascismo e antifranchismo erano una sola cosa. Lì non c'erano i distinguo che le potenze alleate introdussero nel 1945 per arrestare la II Guerra mondiale e lasciare al suo posto la Spagna franchista. E al ritorno in Italia Angela Bianchini ha un dolore vivo quando parla della Spagna, ed è quella «España peregrina» che lei sente più vera e più autentica della Spagna ufficiale del franchismo. Così in quegli anni, quando si occupa della cultura spagnola, la Bianchini combatte – esponendosi in prima persona – contro i diversi tentativi di silenziare quella «España peregrina» che aveva fatto sua nell'esilio americano.

Se l'attuale democrazia spagnola è anche un tentativo di ricomporre il disordine provocato dalla guerra civile, credo che, in questo senso, la Spagna odierna sia in debito con Angela Bianchini. Principalmente perché il lavoro critico di Angela ha contribuito a diffondere in Italia un'immagine della cultura spagnola più corrispondente al vero rispetto ai soliti stereotipi diffusi dal franchismo e dalla transizione alla democrazia. Io, in questo senso, da spagnolo, non posso che esserle grato. E sono qui per testimoniare pubblicamente questa mia gratitudine.

Avrei voluto parlare anche del magistero di Spitzer, di come la stilistica spitzeriana sia in parte alla base dell'approccio della Bianchini alla letteratura, quel misto di critica letteraria e analisi linguistica delle opere che è in grado di svelare metodicamente l'anima degli autori. Avrei voluto parlare delle sue traduzioni, di Galdós e di Carmen Laforet, per esempio, o di quel fortunato libricino del 1973 *Cent'anni di*

ISSN: 1594-378X

romanzo spagnolo che, essendo ormai da tempo fuori catalogo, varrebbe forse la pena di ripubblicare, ed è questa la sede appropriata per ricordarlo.

Non vorrei concludere, però, senza segnalare un'altra costante dell'attività critica di Angela Bianchini, quella sorta di forte volontà spesa nel dare senso a quanto giunto in Italia dalla Spagna, a volte smascherando interessi di parte e a volte mostrando senza esitazioni un suo ben definito impegno in relazione alla cultura spagnola. Nel suo caso credo infatti che si debba parlare d'impegno, o meglio, di un ispanismo configurato e definito come impegno. Un impegno esemplare, soprattutto se lo si compara con i soliti conflitti d'interesse che ruotano oggigiorno intorno all'esercizio critico, rivelando spesso anche una chiara mancanza di competenze. Questo lei non l'avrebbe mai detto. Ma io sì, soprattutto perché credo che all'Italia di oggi manca quella «rivoluzione della competenza» che Ortega y Gasset chiedeva per la Spagna, giusto cent'anni (di solitudine) fa.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas