Sommario

Núm. 14 (2014)

Contribuciones / Contribuções / Contributi

Los nuevos retratos de América
Ronald Campos López

Tópicos de leyenda: lectura de una variante de La Torre de la Cautiva a la luz de la lógica aristotélica
Lorena Valera Villalba

El tedio en la literatura mexicana (1910-1930)
Juan Pascual Gay

Declinazioni della memoria nei racconti di Cristina Fernández Cubas
Paolo Caboni

La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez
Juan Ramón Muñoz Sánchez

Navegando las románticas aguas del Río de la Plata: El Corsario (Montevideo, 1840)
Luis Marcelo Martino

Los gauchos judíos, de Alberto Gerchunoff: el gaucho como herencia simbólica nacionalizadora en la Argentina del Centenario
Jesús Peris Llorca

Marginalia

Angelo Morino e il romanzo
Alex Borio

Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga Turia Revista Cultural n° 109-110, Marzo – Mayo 2014
Carla Maria Cogotti

Marisa Martínez Pérsico, Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange
José Manuel González Álvarez

Provinciana, caduca y con prejuicios: retrato en “óleo sobre lienzo” de la sociedad chilena
Giuseppe Gatti

David González Ramírez, Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo
Diego Medina Poveda

Nicolás Fernández de Moratín, Arte de las putas, Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e note a cura di Veronica Orazi
Barbara Greco

Los nuevos retratos de América: El *Diario de navegación* de Cristóbal Colón y las cartas de viajes y documentos de Américo Vespucio como intertextos de los primeros mapas americanos

RONALD CAMPOS LÓPEZ
Universidad de Costa Rica
Universidad de Valladolid

Resumen
Se analizan, desde la relación texto literario-texto cartográfico, los rasgos simbólicos, representativos e ideológicos inscritos por los cosmógrafos europeos de los siglos XVI Y XVII, en los primeros mapas de América, según su lectura del *Diario de navegación* de Cristóbal Colón, y las cartas de viajes y *documentos* de Américo Vespucio.
Palabras clave: Literatura latinoamericana, relatos de viajes, Cristóbal Colón, Américo Vespucio, intertextualidad, cartografía crítica

Abstract
Symbolic, representative and ideological features, registered in the first maps of America by European Cosmographers of the sixteenth and seventeenth centuries, are analyzed from the literary and the cartographic text, by reading Christopher Columbus's logbook, letters from his trips and Amerigo Vespucci's documents.
Keywords: Latin American literature, travel stories, Christopher Columbus, Amerigo Vespucci, intertextuality, critical cartography

1. LAS DIRECCIONES DEL ENCUENTRO

Al llegar Cristóbal Colón, Américo Vespucio y otros conquistadores a las Indias occidentales-tierras americanas, la sensación ominosa los sedujo y les generó angustias. Lo extremadamente *otro* había sido *hallado*: era esta una región deseada antes que encontrada. Por eso:

> En los momentos que el Nuevo Mundo se dejaba ver, y aún sin identidad propia, fue cubierto de inmediato por gran cantidad de contenidos mitológicos y literarios que en Europa esperaban el encuentro para pasar a investir a la novel tierra; tal fue el acto de bautizo. Lo mejor de la imaginación del Viejo Continente se puso al servicio de una tarea sin precedentes (Luzio, 1979: 13).

En su *Diario de navegación*, así como en la *Carta del descubrimiento* (1493), Colón construye un modelo imaginario del Nuevo Mundo, producto más de la expresión simbólica del proyecto comercial de un mercader, que de las divagaciones de un soñador (Luzio, 1979). Al identificar las tierras e islas occidentales con el extremo oriental de Asia, el Almirante, por un lado, valida sus teorías cosmográficas y se confirma como *elegido de Dios*. Por otra parte, justifica positivamente su empresa comercial, consagra su prestigio ante Luis de Santángel, sus inversores y su compromiso financiero con ellos. Por último, divulga la susodicha *Carta*, con tal de obtener posterior reconocimiento.

Recibido el 09/12/2013 · Publicado el 23/02/2014

Lo fundamental de sus textos es la primera representación del ser americano con los atributos: desnudos, pobres, inermes, generosos, pacíficos, mansos, cobardes… Según Luzio (1979), Colón agrupa rasgos negativos y constituye un tipo de *humano*, el cual revela más la propia ideología de aquel, antes que la verdadera identidad de los pueblos *occidentales*. Las tres primeras características susodichas invierten las cualidades que Marco Polo (2008) enumera en sus relatos sobre los habitantes de Asia oriental. Con estas, el Almirante concluye, el 12 de octubre, su percepción sobre el indio en términos de "buenos servidores" (1962: 50). Además los cataloga de incivilizados y poco agresivos. La aparente incapacidad del indio o falta de deseo por comerciar equivale, dentro del contexto del discurso colombino, a la pérdida de humanidad: el hombre no comerciante se homologa a una bestia (Luzio, 1979). Igualmente, el Almirante asocia la agresividad con el ingenio. Por ello, manifiesta la carencia de esta *virtud* en los habitantes de las Indias, cuando atacaron a los habitantes de la isla de Bohío: "debian tener mas astucia y mejor ingenio los de aquella isla […] para los captivar aquellos, porque eran muy flacos de corazon [sic]" (Colón, 1962: 116); o cuando describe su ausencia de armas y razón: "mas que pues eran armados seria gente de razón [sic]" (Colón, 1962: 99).

Colón evidencia además en su diario refracciones mitológicas en torno a los habitantes de las Indias. Había leído los relatos de Marco Polo (2008) o Juan de Mandeville (2009), los cuales proferían sobre seres fantásticos, que *se hallaban* en las lindes del mundo. Por esto, durante sus labores de conquista, fuerza su mirada y busca a aquellas criaturas. En consecuencia, los antípodas pasarán a ubicarse gráfica e imaginariamente en América, gracias a los posteriores manuscritos, libros de viaje o discursos narrativos y mapas (Luzio, 1979; Pastor, 1983; Fonseca, 1997; Calderón de Cuervo, 2002; Roa de la Carrera, 2002).

Poco a poco, en fin, comienza a construirse en el discurso colombino una equivalencia entre el ser americano y el salvaje, cuyo elemento más significativo resulta la eliminación del componente humano: se comienza a definir al indio como una categoría intermedia entre objetos y animales (Luzio, 1979; Pastor, 1983; Fonseca, 1997).

Por otra parte, mientras el diario del Almirante conmovió el mundo científico, Vespucio, con sus cartas de viajes y documentos, primero, revocó la tesis de aquel al proponer empíricamente que las tierras e islas adonde llegó Colón no eran Asia, sino un continente distinto; y, en segundo lugar, compuso una metatextualidad colonial que funda los textos más representativos y significativos de este período histórico, con base en las "formas discursivas surgidas por los requerimientos de un público en una convergencia histórico-cultural especialísima" (Calderón de Cuervo, 1992: 93), donde el narrador *Vespucio* se posiciona como un ser modesto, aunque su testimonio es la verdad incuestionable y que se convierte en referencialidad para la literatura y teoría cosmográfica de la época. En fin, con sus textos, *Vespucio* se torna autoridad de un marco objetivo-oficial sobre América, aunque recurra a otra ficción literaria, el *Diario de navegación* del Almirante, o a una estructura narrativa (diégesis, canciones, figuras y parlamentos) similar a la del *Libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo (Calderón de Cuervo, 1992).

A fin de cuentas, los *leitmotive* de las cartas de Vespucio son la noción de Paraíso terrenal y el tópico del *locus amoenus* centrados en América, el buen salvaje, anotaciones comerciales, lo exótico y lo fabuloso. Tales temas permitieron la articulación de narraciones y paisaje que configuraron las percepciones ideológicas logocéntricas y palimpsésticas en prácticas significantes posteriores (Calderón de Cuervo, 1992, 2002).

Con este breve panorama, obsérvese que las relaciones intertextuales entre los textos culturales medievales, el diario de Colón y las cartas de viajes y navegación de Vespucio configuran un discurso sobre el Nuevo Mundo, no como norma de estilo, sino como un modo particular de posicionarse ante lo desconocido y una literatura sobre el continente americano. Refractando vestigios mitológicos, religiosos, políticos y cosmográficos medievales-re-

ISSN: 1594-378X

nacentistas, el imaginario colombino y los aportes metatextuales de Vespucio nutrieron las producciones cartográfica y alegórica de América de los siglos XVI y XVII, ricas en signos palimptextuales. Dicha hipótesis se justifica en que Colón, Vespucio y los cartógrafos europeos actúan como sujetos culturales, cuya

> carencia de deslinde entre la ficción y la nueva geografía tampoco significó mayor confusión entre los lectores […Por eso se puede afirmar que…] en el principio mismo del continente, Colón escribe las palabras que iban a crear una leyenda y una literatura[, en] el momento en que se buscaban nuevos territorios para viajes, en que el Paraíso era intuido por los cartógrafos (Luzio, 1979: 17 y 19).

Por ende, sirva este análisis exploratorio para identificar algunos textos cartográficos previos y posteriores a la llegada de los españoles a las Indias-América; destacar algunos rasgos ideológicos (concepciones míticas y cristianas, discursos épicos y eurocéntricos, representaciones hiperbólicas, entre otros) respecto de los nuevos espacios, riquezas y pobladores que articulan los textos de ambos navegantes; y comparar los alcances de tales referencias literarias en las producciones culturales, simbólicas y representativas de América: sus primeros retratos o mapas trazados por cartógrafos, que jamás visitaron el continente, sino que se basaron en sus lecturas sobre las lecturas de Colón y Vespucio. Para ello se tomarán en cuenta producciones cartográficas de Juan de la Cosa (1500), Martín Waldseemüller (1507), Battista Agnese (1520, 1553), Johannes Schöner (1515, 1520), Sebastián Münster (1546), Gerard Mercator (1538, 1569), Abraham Ortelius (1602), entre otros.

2. LAS TRES CARABELAS CONCEPTUALES

2.1. "Ideología" según Mijaíl Bajtín

Bajtín considera todo signo lingüístico como ideologema o signo ideológico, es decir, un juego abierto de enunciaciones y voces; por ende, resulta dialógico ya que, motivado por las fronteras dialécticas de lo social y lo individual, gesta y expresa su dialogía en un texto literario o cultural. Esta capacidad del signo lingüístico le permite trascender permanentemente desde el *ser* hasta el *otro*, hasta otras conciencias: la palabra ajena dentro de nuevos contextos autoriales. En consecuencia, toda forma de enunciado permite pensar, sentir y vivir la realidad. Así, la palabra está viva, nace en el interior del diálogo como respuesta, réplica, reflexión y refracción ideológica. Dicha interacción dialógica se da entre las palabras ajenas en el interior de los enunciados.

Todo signo verbal, pues, se comporta como campo de luchas de los lenguajes, porque el ámbito de los lenguajes es un espacio social. La ley del lenguaje es la lucha por el signo que representa y comprime puntos de vista sobre el mundo, formas de conceptualizar las experiencias sociales, cada una marcada por tonalidades, entonaciones, valores, verdades y significados diferentes. La lucha sígnica es el enfrentamiento de fuerzas sociales. De ahí que:

> todos los productos de creatividad ideológica —obras de arte, trabajos científicos, símbolos y ritos religiosos— representan objetos materiales, partes de la realidad que circundan al hombre […] no tienen existencia concreta sino mediante el trabajo sobre algún tipo de material […] únicamente llegan a ser una realidad ideológica al plasmarse mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los

ISSN: 1594-378X

> hombres y de las cosas, en una palabra mediante un material sígnico determinado (Bajtín, 1994: 46).

Dicho de otra manera, todo material ideológico debe materializarse, dado que expresa y condensa a los seres culturales que lo han producido. Adquiere y posee significación, sentido y valor intrínseco "en la relación social de la comprensión, esto es, en la unión y en la coordinación recíproca de la colectividad ante un signo determinado" (Bajtín, 1994: 48). Por esto, ningún material ideológico puede estudiarse fuera de su proceso social de producción (y de recepción) que le aporta su sentido de totalidad. En fin, un discurso cultural vive en contacto con otros textos o más bien se desata en otras modalidades textuales.

Con base en lo anterior, se puede afirmar que toda forma literaria constituye un fenómeno social ideológico; lo medular es la *comprensión* del conjunto en su misma diversidad, su heteroglosia. Dicha expresión se articula en zonas de creatividad ideológica, las cuales evidencian su horizonte ideológico o totalidad axiológica. Por ello, todos los factores culturales y sociales están en juego; todo es reflejado y refractado en las respectivas modalidades textuales pertenecientes a específicos horizontes ideológicos:

> en realidad, toda obra artística, lo mismo que cualquier producto ideológico, es resultado de la comunicación. Lo importante en este producto no son los estados individuales psíquicamente subjetivos que origina, sino los vínculos sociales, la interacción de muchas personas que establece […] el medio ideológico siempre se da en un vivo devenir ideológico; en él siempre existen contradicciones que se superan y vuelven a surgir. Empero, para cada colectividad determinada y en cada época de su desarrollo histórico, ese medio representa una singular y unificada totalidad concreta, abarcando en una síntesis viviente e inmediata a la ciencia, el arte, la moral, así como otras ideologías (Bajtín, 1994: 51 y 55).

En conclusión, para los intereses intertextuales del presente estudio, el *Diario de navegación*, las cartas de navegación y documentos, los primeros mapas sobre América y la inflexión de la interpretación de los discursos culturales medievales-renacentistas navegarán entre los horizontes ideológicos de cada ideologema de la época y las resonancias de los textos literarios y cartográficos con su axiología de referencia. La compresión del material sígnico-ideológico solo es posible por medio de otros signos-ideológicos en el territorio interindividual de significación y valoración. Por consiguiente, el signo aparece como una capacidad neutral de acumulación de los procesos sociales y, así, se convierte en signo social: "la palabra acompaña como un ingrediente necesario, a toda la creación ideológica en general" (Bajtín, 1992: 39). Todo acto discursivo (diarios, cartas y documentos de navegación, mapas) se expresa en el exterior, en el intercambio, que responde a específicas formas de interacción y fuerzas sociales (discursivas, dialógicas, ideológicas), las cuales lo sostienen. Todo signo ideológico es contradictorio, mas su polisemia se pluriacentúa acorde con el horizonte axiológico correspondido.

2.2. Intertextualidad

Se comprenderá el término *texto* como "codificación plural (equivalente a la polifonía textual bajtiniana) […] como creador de mundos" (Martínez, 2001: 20). Debido a que cada discurso genera su enunciación y contexto propios (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1982), cada texto puede identificarse estructural y funcionalmente con el discurso desde donde se enuncia. De ahí que el "intercambio, la interacción, da al texto el carácter dialógico que propuso Bajtín y del que deriva el concepto mismo de «intertextualidad»" (Martínez, 1982: 21).

ISSN: 1594-378X

Abórdese, a continuación, este concepto desde el punto de vista de Kristeva (1969, 1978), Sarduy (1977), Todorov (1981) y Amoretti (1996).

Kristeva retoma la noción dialógica de Bajtín, sustituyendo el término *dialogismo* por *intertextualidad* y lo define como: "Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*" (1969: 145-146). Apoyado en dicho aserto, Sarduy dirá que se trata de "la incorporación de un texto extranjero al texto, es *collage* o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifiquen, sin que su voz se altere" (1977: 177).

Kristeva considera asimismo que la palabra no es un punto fijo, "sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual" (1978: 188). Para ella, por consiguiente: "la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)" (1978: 190).

A partir de su lectura de estos principios, Amoretti propone que la intertextualidad es la base de la generación del texto en que se implica la superposición y la intersección de un material textual al mismo tiempo leído y escrito y, por lo tanto, reescrito. De este modo, el trabajo de producción textual disloca la lengua y propone un orden móvil y combinatorio. Ello es lo observable entre el material textual del diario, las cartas y documentos de navegación respecto de los primeros mapas de América. Dice Amoretti: "Así, la intertextualidad es un discurso a dos voces: las del antes y el ahora, las del tú y del yo, la del aquel y de este, la de allá y aquí, la de tu verdad y la mía" (1996: 10).

Todorov sintetiza la noción del dialogismo bajtiniano como: "Dos obras verbales, dos enunciados, yuxtapuestos el uno al otro entran en una especie particular de relaciones semánticas que nosotros llamamos dialógicas" (1981: 7). Se basa principalmente en el hecho de que un ser no puede concebirse a sí mismo sin las relaciones que mantendría con el otro. Este último juega un papel preponderante en la formación de la conciencia individual, pues completa la visión y concepción del ser. De ahí "se refiere al hecho de que todo texto es una conjunción de voces. Coincide también con la idea de la interacción de los diversos discursos que conforman un texto" (Amoretti, 1992: 34). Por tanto, se establece que: "El enunciado presente es percibido como la manifestación de una concepción del mundo; el enunciado ausente, como la manifestación de otra; es entre aquellos que se establece de hecho el diálogo" (Montanaro, 1988: 12).

En fin, como afirma Todorov (1981), la relación dialógica es fundamental en todo acto de habla cotidiano; por ende, la doctrina bajtiniana trasciende el análisis del discurso literario. Aquel defiende que este dialogismo puede aplicarse a cualquier manifestación cultural o práctica significante (mapas, diario, cartas o documentos de navegación), pues permite establecer una epistemología de las ciencias humanas, la teoría del lenguaje, la historia de la literatura y la interpretación de la cultura.

2.3. Cartografía crítica

Los mapas son creaciones artísticas, pero al mismo tiempo documentos históricos y sociológicos (Raisz, 1974; Granados y Bedoya, 1998). La cartografía se ha entendido como el arte-ciencia del trazado de tales documentos, tramitados como programadores de lectura del mundo concreto circundante (Raisz, 1974).

Durante la década de 1970, la cartografía crítica apareció y estudia los rastros ideológicos de todos aquellos elementos (símbolos, técnicas y diseños, líneas y colores, entre otros) que por años se pensó eran simple ornamentación en estos textos simbólicos. Se encar-

ISSN: 1594-378X

ga, pues, de decodificar estos rasgos axiológicos e interpretar la visión de la realidad de quienes los confeccionaron, así como la visión (grecorromana, eurocéntrica, cristiana, mitológica, monstruosa, siniestra…) que desearon transmitir consciente o inconscientemente.

De acuerdo con el concepto de dialogismo bajtiniano, se puede asegurar que un mapa se asume como un texto cultural donde se cruzan diversos ideologemas, los cuales expresan y condensan un horizonte axiológico de producción, que responde a las fuerzas sociales en competencia. En otras palabras, un mapa es un programador de lectura en tanto ostenta y oculta una cosmovisión específica del mundo que se desea aprehender. Al respecto enuncian Granados y Bedoya:

> el mapa es, simultáneamente, representación y ocultamiento. Es una lectura selectiva del entorno, que da cabida en el papel solo a los elementos relevantes de la realidad. ¿Relevantes para quién?, cabría preguntarse. Para el cartógrafo por supuesto, pero más frecuentemente para aquellos que disponen de los recursos para contratar los servicios del cartógrafo. El mapa, por lo tanto, a despecho de su pretendida neutralidad, es un ejercicio del poder: el poder de representar; el poder de ocultar, el poder de contratar […] como lectura selectiva. El mapa es al mismo tiempo, representación y creación de la realidad, verdad y fantasía. Ora más realidad, ora más fantasía. Pero hasta las fantasías más vehementes parecen ciertas en el mapa (1998: 3).

Siguiendo este derrotero, sintetícese que todo mapa determina qué *existe*, cómo *es* y dónde *está*. Siempre sujeto a intenciones, nunca desprovisto de valores, un texto-mapa inventa mundos, materializa y cautiva la imaginación.

Por su parte, la producción cartográfica sobre América habla de un plural. Cada representación cartográfica del continente es distinta, es una América vista y deseada por otra mirada. Sobre esto llama la atención Fonseca:

> el bautismo de nuestro continente nos lleva a enfrentar, por una parte, el hecho de que no tenemos existencia como totalidad, sino desde la mirada y el deseo del otro y por otra, que el decir América es un decir condenado por la presencia ausente de la alteridad. Decir América es decir el otro, el ojo que la ve, decir América es decir "tierra de". En consecuencia, decir América es no decirla, es negarla en una situación de poder que se manifiesta como un sentido de pertenencia del veedor en relación con el mirado (1997: 9).

En síntesis, el diario de Colón, las cartas y documentos de Vespucio son escrituras-lecturas intertextuales del conquistador, del ser hegemónico desde afuera, desde su imaginario cultural; de su mirada que encuentra y oculta, y se remirará en los símbolos, colores, diseños y ornamentos: las materialidades textuales de los primeros mapas de América.

3. ¡HABEMUS MUNDUS!

3.1. Sobre algunas manifestaciones cartográficas previas y posteriores a la llegada de los españoles a las Indias occidentales

Durante la Edad Media el cartógrafo, siempre con un sentido cristiano de lo sobrenatural, representó el mundo mientras lo interpretaba, concentrado en una idea expresionista y simbólica de profundo significado artístico.

El contenido ecuménico grecorromano fue representado en el mapamundi circular *Orbis terrarum* de Marco Agrippa, trazado por encargo del emperador Octavio Augusto, entre

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

27 y 12 a.C. (Montaña, 2005). Dicho texto origina más esquemáticamente el *Mapa de la rueda* o *Mapa de la T en la O*, de San Isidoro de Sevilla. En este, Asia ocupa la mitad superior de la O; Europa y África, las partes inferiores. La repartición de los continentes se delimitó según la referencia bíblica de la maldición de Noé, cuando exilió a sus tres hijos hacia tres direcciones: con rumbo a Asia marchó Sem; a Europa, Lafeth; y a África, Cham. El criterio distributivo no exonera que Asia sea representada proporcionalmente a su tamaño real, ya que este continente aparece en posición de mayor importancia —leyendo el mapa de arriba abajo— por ser el principal exportador de especias, telas y minerales; poseedor de rutas comerciales y botines de la época. No en vano el objetivo de Colón era llegar a las Indias.

Figura 1. *Orbis terrarum*, siglo I a.C.

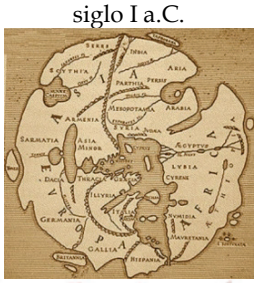
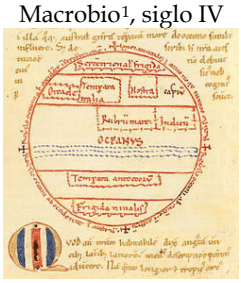


Figura 2. *Mapa de T en O*, siglo XV

Figura 3. Ejemplo de cartograma de Macrobio[1], siglo IV



Revista de lenguas y literaturas Iberias y latinoamericanas

Existió otro tipo de mapa fundado en la esfericidad de la Tierra. Aunque estos textos se conservaron como cartogramas simplificados (los llamados mapas de Macrobio), mantuvieron el conocimiento de la superficie terrestre y la división clásica de las zonas ideadas por los griegos. Se produjeron aproximadamente 600 entre el siglo VII y mediados del XV. En su mayoría son sencillos y siguen la estructura del *Mapa de T en O*.

Hay, empero, mapas medievales que, aunque adscritos al susodicho diseño clásico, se distinguen por su riqueza de detalles; verbigracia: los de Hereford y de Ebstorf. Ambos tienen amplias dimensiones (el de Hereford mide 1,5 m de diámetro; y el de Ebstorf, 4 m) y están confeccionados con base en iconografías y simbolismos cristianos. El primero posee dibujos del arca de Noé, la torre de Babel; así como ilustraciones no bíblicas: una tira estrecha de tierra alrededor del borde meridional de África, llena de sátiros, grifos y antípodas. Se observa la figura de Jesucristo pantocrátor en la parte superior del disco, quien muestra majestuosidad en el día del Juicio. El Paraíso terrenal se ubica en Asia; Europa y África aparecen apartadas por las míticas columnas de Hércules. Jerusalén se encuentra en el centro del círculo, pues corresponde al *omphalos* del mundo según el texto bíblico. Como particularidad, este mapa patrocina la forma del mundo como una pera (visto desde arriba), donde en la parte alta y angosta que la sostiene al árbol se ubica Jerusalén, mientras las lindes o final del mundo corresponden a aquellas tierras más cercanas a la circunferencia mayor, lugares donde se encontraban los antípodas[2]. En el mapa de Ebstorf varía el simbolismo general. El mundo es-

[1] Macrobio (1952) muestra en este cartograma el norte como la zona habitada de la Tierra, apartada del sur —por un océano imaginario ecuatorial—, donde habitan, según la cultura medieval, los antípodas.

[2] El término *antípoda*, procedente de la voz griega ἀντίποδες, denota, en el discurso geográfico, a cualquier sitio o habitante del globo terrestre con respecto a otro que se ubique o more en un punto de la superficie diametralmente opuesto (RAE, 2001); *id est*, contrario a la ecúmene: Europa, Asia y África (véanse figuras 1, 2 y 3), cuando prima la noción de la esfericidad de la Tierra, y el cristianismo toma la geografía grecorromana y sintetiza la cultura pagana y la tradición judeocristiana (Vignolo, s.f.). Desde los escritos de Plinio el Viejo llega hasta la Edad Media la noción de *razas plinianas*: "La etnografía mítica cumulaba los nombres de gente exótica, abandonándose casi sin reservas a la magia del catálogo, a una taxonomía fantástica próxima al delirio nominalístico —de los sciapodas a los megacephalos, de los monóculos a los steganopodes, de los pigmeos a los cinocephalos— y se difundía en detalles sobre las curiosidades de su conformación física, de sus sociedades y de sus costumbres" (Moretti, 1994, citado en Vignolo, s.f.: 4). El término denotará a *seres monstruosos* con mucha mayor fuerza semántica, desde

ISSN: 1594-378X

tá representado como el cuerpo de Cristo: la cabeza (se ubica el Paraíso, sitiado por una muralla de fuego), las manos con llagas (apuntan al norte y sur) y los pies (próximos a las míticas columnas de Hércules) sobresalen fuera del marco circular del mapa.

Figura 4. Mapa de Hereford, salterio del siglo XIV

Figura 5. Detalle de antípodas en el mapa de Hereford

Figura 6. Los antípodas según las *Crónicas de Nuremberg*, de Schedel (1493)

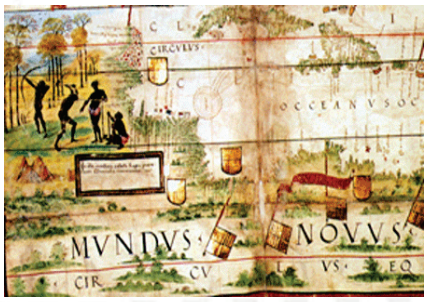
Figura 7. Mapa de Ebstorf, siglo XIV

También se produjeron las cartas portulanas, ideadas por almirantes y capitanes de la flota genovesa en la segunda mitad del siglo XIII. Dichas cartas fueron un nuevo tipo de mapa con mejor exactitud que los anteriores textos. Se caracterizan por el minucioso sistema de rosas de los vientos y rumbos entremezclados. Su rotulación se reduce a los puertos, cabos y detalles de costas. Las superficies continentales aparecen en blanco o adornadas con escudos de armas, banderas y retratos de reyes. A veces muestran algunos ríos y ciertas ciudades. Un ejemplo significativo de estas cartas medievales es el *Atlas* de Cresques (1375). Asimismo, se confeccionaron y utilizaron durante la Edad Moderna; un ejemplo de ellas es la *Carta de navegación* de Reis (1502).

Figura 8. Detalle del Mediterráneo en el *Atlas* de Cresques (1375)

Figura 9. *Carta de navegación* de Piri Reis (1502)

Figura 10. Detalle de una carta portulana sobre el *Mundus Novus* (1519)



La cartografía del Renacimiento se distingue, primero, por el hallazgo de la *Geographia* de Ptolomeo, con la cual los cartógrafos desearon cohonestar los descubrimientos del momento; segundo, la invención de la imprenta y el grabado, pues con estas se reprodujeron copias de una sola plancha y el precio de los mapas bajó; y, tercero, la creación de la brújula, el perfeccionamiento de los barcos de vela, sobre todo el *karak* flamenco y la carabela portuguesa.

el momento cuando San Agustín, asombrado, describa a los habitantes de Cartago. Tal acepción llegará hasta el siglo XV, e incluirá a entes extraordinarios y aquellos con malformaciones físicas (Vignolo, s.f.).

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

En el mapamundi de Schedel (1493), la repartición representativa de los continentes aparece proporcionalmente más verosímil respecto de las dimensiones reales, aunque todavía no existe para el hombre medieval-moderno la noción de las tierras americanas. Uno de los rasgos ideológicos llamativos de este mapa es la representación de los vientos, pues para la época resultaba necesario conocer sus direcciones en el plano de los mares, con tal de alcanzar navegaciones exitosas y aprovechar las rutas comerciales marítimas hacia cualquier punto específico, en especial a Asia.

Figura 11. Mapamundi de Schedel[3] (1493)

En 1492, Behaim da a conocer su *Erdapfel*: un globo terráqueo cuya idea del mundo se acerca a la imaginada por el papa Sixto IV en 1475. Aquel se basa también en las narraciones de Marco Polo (2008). No obstante, su globo presenta mediciones incorrectas, de modo que África occidental, por ejemplo, dista de su ubicación real; Cabo Verde, más al norte; Cipango (nombre de Japón durante las edades Media y Moderna), a 1500 kilómetros de la costa asiática; asimismo se visualizan múltiples islas, inclusive mitológicas, en el Atlántico de Asia, las cuales son las llamadas Indias occidentales de Colón.

Figura 12. Hemisferio oriental del *Erdapfel* de Behaim (1492)

Figura 13. Representación del hemisferio oriental del *Erdapfel* de Behaim (1492)

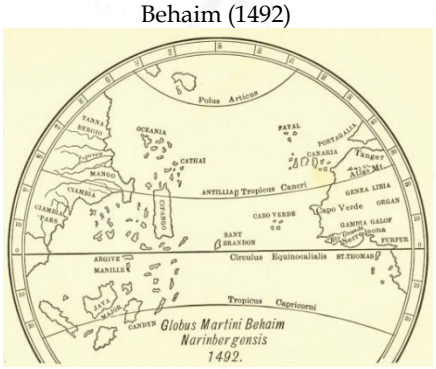


Figura 14. Hemisferio occidental del *Erdapfel* de Behaim (1492)

¿Pero cuándo llega a tener un lugar América en los mapas de esta época?

América, esa *Quarta Orbis Pars*, aparece por primera vez en el mapamundi confeccionado por Juan de la Cosa en 1500, *a posteriori* de acompañar a Colón en su primer viaje. Con base en sus observaciones producto de su participación en viajes (dos o tres con Colón y dos con Ojeda), los descubrimientos de Vespucio y Sebastián Caboto, y datos de Marco Polo y cartas portulanas (Museo Naval, s.f.), por encargo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, trazó en dos pergaminos para los Reyes Católicos las masas americanas del norte (faltan la península de la Florida y Yucatán, así como el golfo de México) y sur, unidas por un posible paso marítimo en América Central (sugiere tal hecho al entrecubrir dichas tierras con una efigie de san Cristóbal), idea expresa por Colón; define accidentes costeros y las Antillas, aun Cuba, a pesar de la creencia de Colón; incorpora topónimos de ciudades y puertos, indica la red de rumbos como guía para la navegación con brújula; como en el mapa de Schedel (1493), representa los vientos de manera antropomórfica. América aparece en color verde en

[3] Obsérvense además en este mapa detalles de los antípodas.

ISSN: 1594-378X

el extremo superior, de modo que sugiere la posibilidad de que un continente. Los bordes de Europa, África y Asia aparecen bien delineados; usa motivos religiosos y mitológicos.

No obstante, en esta carta no aparece el nombre *América*, neologismo femenino (como *Europa* y *Asia* son sustantivos propios femeninos, también *América* debía serlo) que le otorga el descubrimiento del continente a Vespucio. Dicho nombre no fue aceptado durante mucho tiempo, hasta que Marcador (1569) llamó así la parte septentrional del continente.

En el mapamundi de Waldseemüller (1507), por otra parte, aparece sobre América la leyenda: "Tota ista provincia inventa est per mandatum regis Castelle". En latín, el infinitivo *invenire* denota dos acepciones: *descubrir* e *inventar*. Ambas pueden ser leídas en el contexto de la Conquista, en tanto América *es descubierta* —resáltese el valor de la voz pasiva en la perífrasis verbal "inventa est"— físicamente por los peninsulares e *inventada*, asimismo, con base en los discursos religiosos, políticos, económicos, jurídicos, literarios y míticos, hasta el punto de convertirse en el espacio de materialización y ficción de las grandes ideas y valores épicos, las ambiciones, temores y evolución del pensamiento del ser humano occidental.

Figura 15. Mapamundi de la Cosa (1500)

Figura 16. Mapamundi de Waldseemüller (1507)

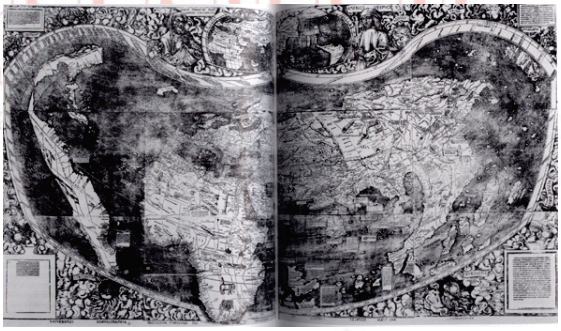
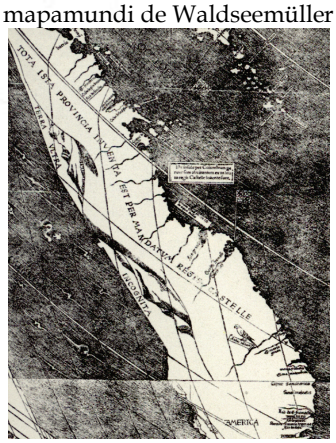


Figura 17. Detalle de la inscripción sobre América en el mapamundi de Waldseemüller



Schöner fue el constructor de globos terráqueos por excelencia de la época. En uno de 1515 y otro de 1520 se observa un estrecho mínimo entre Sudamérica y la Antártica, antes de que Magallanes compruebe lo contrario. Su mapa de América se encuentra decorados con iconografías referentes a aves, carabelas, canoas, utensilios de cocina, plumajes, vestuarios, peces y monstruos marinos. La diferenciación de las tierras por colores, posiblemente, obedece a la segmentación política inicial, en donde el color verde remite a la Capitanía General de Guatemala o Nueva España; el rojo, al sur de las tierras cedidas a la Corona portuguesa y al norte a las incipientes Trece Colonias y comunidades francesas; mientras el amarillo demarca potencialmente la capitanía General de Nueva Granada.

Figura 18. *América* de Schöner (1515-1517)

Figura 19. Detalle de aves en el mapa de Schöner

Figura 20. Criaturas marinas y embarcaciones, mapa de Schöner

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

Figura 21. Detalle de *modus vivendi* de los americanos, en el mapa de Schöner

En el detalle de su *Atlas*, Miller (1519) presenta iconografías relativas al *modus vivendi* de los americanos brasileños (vestuario, armas, herramientas cotidianas) y patagones, los árboles como metonimia de las extensas selvas de esta zona, ríos, animales terrestres (inclusive con rostro humano, véase el mamífero sito a la derecha del ave azul), pájaros y monstruos como dragones (en la parte inferior izquierda de la figura 14). Estas tierras aparecen como parte de la Corona portuguesa.

Figura 22. Detalle del *Atlas* de Miller (1519)

Figura 23. Detalle de animales en el *Atlas* de Miller

Figura 24. Detalle de labores cotidianas y vestuario de los americanos en el *Atlas* de Miller

Agnese (1520) fue de los primeros en dibujar correctamente el contorno de Baja California y trazar claramente la ruta de Magallanes a través de la Tierra de Fuego y otras latitudes. Su mapa presenta íconos de los diferentes vientos al igual que Schedel (1493), pero más amplio en su repertorio, adjuntando el motivo del color blanco para aquellos vientos nórdicos, menos claros a los tropicales, hasta representar los australes con color negro; ello conlleva una lectura de los estratos de dominación social, política, étnica y económica de la época tanto en Europa como en las nuevas tierras conquistadas. Otro de sus aciertos es la precisión con que traza el relieve montañoso americano y la ubicación geográfica de razas como los patagones (1553).

Figura 25. Mapamundi de Agnese (1520)

Figura 26. Detalle del mapamundi de Agnese (1520)

Figura 27. *América del Sur* de Agnese (1553)

Figura 28. Detalles del mapa de Agnese (1553)

El mapamundi de Huttich y Grynaeus (1537) es uno de los más ideológicamente cargados. En este se caracteriza cada uno de los cuatro puntos cardinales del orbe y se destacan elementos representativos de cada continente. En el caso americano, se eligen los motivos del canibalismo y lo monstruoso; el contorno de América aparece irregularmente trazado, considerando las previas elaboraciones cartográficas de la época.

Figura 29. Mapamundi de Huttich y Grynaeus (1537)

Figura 30. Detalle del canibalismo americano en el mapamundi de Huttich y Grynaeus

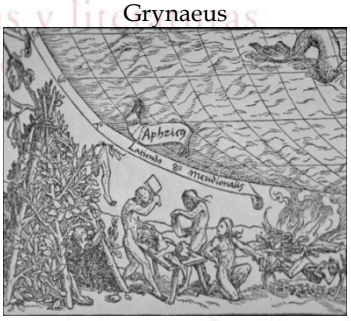


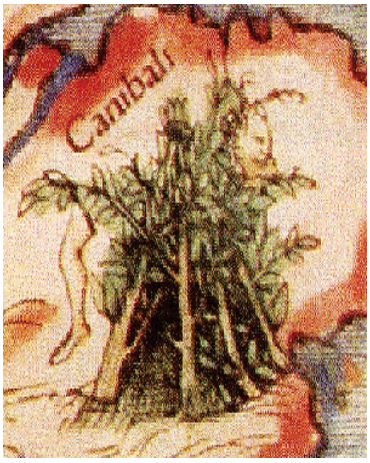
Figura 31. Detalle de monstruo marino en el mapamundi de Huttich y Grynaeus

Münster (1546) conformó la *Cosmografía* más voluminosa, la fuente capital de información durante medio siglo. Sus mapas están grabados en madera y los textos, abundantes, son leyendas fabulosas, las cuales difundieron los conocimientos geográficos y étnicos de los lugares de donde procedían; por ejemplo: las zonas septentrionales, centrales y australes, los motivos sobre las selvas y riquezas minerales o el canibalismo en América.

Figura 32. *Novae insulae* de Münster (1546)

Figura 33. Detalle de zonas boscosas y áureas en el mapa de Münster

Figura 34. Detalle del canibalismo en América del Sur (Münster, 1546)



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

Varia de la información de Colón, Vespucio y otros europeos, así como de los mapas de América esbozados hasta el momento, sirvió de fuentes para historiadores e ilustradores. Sirvan los casos de Lorenz Fries y Teodoro de Bry; ellos enfatizan uno de los motivos más reiterados en los textos de Huttich y Grynaeus (1537) y Münster (1546): el canibalismo.

Figura 35. Ilustración sobre el canibalismo americano, de Teodoro de Bry (siglo XVI)

Figura 36. Ilustración de Lorenz Fries sobre el canibalismo para una carta portulana (siglo XVI)

Mercator, padre de la cartografía holandesa, construyó globos terráqueos e instrumentos en la misma época en la que esbozó mapas. Liberó la cosmografía de la influencia de Ptolomeo e ideó una proyección de paralelos horizontales y meridianos verticales para su mapamundi en 1569. En este, se encuentran representaciones del relieve americano, armas y rasgos del *modus vivendi* de los habitantes, monstruos marinos, canoas y carabelas, animales terrestres, división por colores de las zonas políticas coloniales (similares al mapa de Schöner).

Figura 37. *America Meridionalis* de Mercator (1605)

Figura 38. Detallesobre Cuzco en el mapa de Mercator

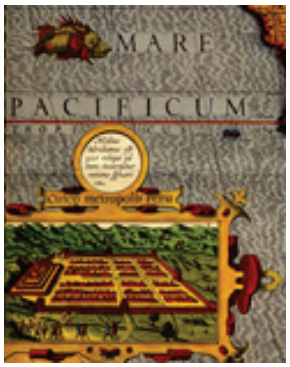


Figura 39. Detalle de América del Sur en un mapa de Mercator (1569)

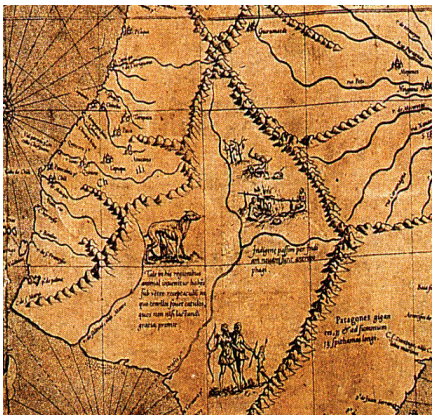
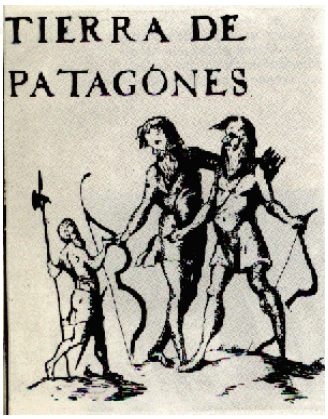


Figura 40. Ilustración de patagones según Mercator



En su *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*, Plancio (1594) representa un espacio físico natural americano particular, cargado de figuras, entre ellas la mujer desnuda y guerrera en primer plano, así como vivienda, productos alimenticios, armas, animales salvajes y otros particulares vistos desde referentes europeos. Destaca la cultura mexicana, peruana y magallánica.

Figura 41. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*, Plancio (1594)

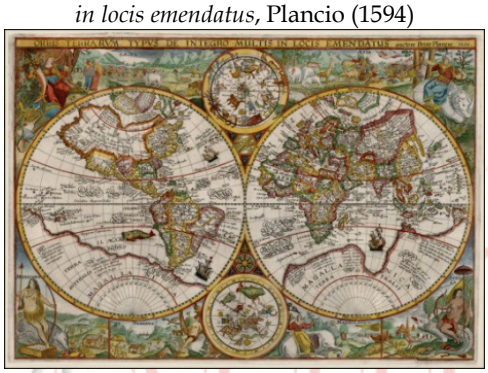


Figura 42. Detalle de alegoría de la cultura mexicana y peruana en el mapamundi de Plancio

Figura 43. Ilustración sobre la mujer americana, según Plancio (1594)

Figura 44. Detalle de alegoría de la cultura magallánica en el mapamundi de Plancio

Ortelius, por influencia de Mercator, publica en 1602 su *Theatrum Orbis Terrarum*, considerado el primer atlas moderno del mundo. Su alegoría propone el mundo como teatro, donde Europa ocupa el plano superior, pues es la voz portadora e iluminadora del *otro* en cuanto conocimiento, poder, civilización, modernidad y humanismo. En un mismo plano secundario se encuentran Asia y África, la primera vestida con trajes de telas exóticas y finas, mientras la segunda semidesnuda. En un plano inferior, tendida sobre el suelo, América aparece completamente desnuda, con un arco y una flecha, en pose guerrera, fuerte, sensual y activa. En 1607, Mercator presenta una alegoría de los continentes en su *Atlas*; en esta aparecen la América mexicana y África en la parte superior externa del frontispicio; mientras las Américas peruana y magallánica, en el sector inferior, por debajo de Europa y Asia. Se establece así una distinción de las culturas americanas, de modo que la mexicana resulta más imponente por su poderío bélico y agresividad, virtudes que Colón consideraba pertinentes del hombre civilizado.

Figura 45. *Theatrum Orbis Terrarum*, Ortelius (1570)

Figura 46. Alegoría de los continentes, *Atlas* de Mercator (1607)

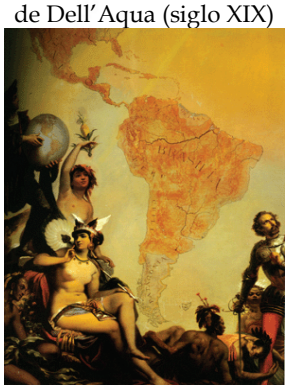
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Por último, en el mapamundi de Jansson (1647-1662) y la *Alegoría* de Blaue (1662), América es representada igualmente desnuda y guerrera, pero esta vez ya no solitaria en un plano inferior, sino en el mismo nivel que África, aunque siempre dominadas y esclavizadas por Europa; mientras Asia goza de su prestigio exótico, comercial y estético. El mapa de Jansson alcanza una presentación y expresión extravagantes y armoniosas respecto de las tierras, mares, rotulados y decoraciones. Asimismo, la *Alegoría de América* de Dell'Aqua del siglo XIX demuestra las proyecciones o perduración de los elementos más significativos de los discursos épicos, coloniales y cartográficos americanos. Entre tales se observan el sacerdote católico con el mundo en sus manos, como símbolo del triunfo del catolicismo en occidente; la América rica en especias y ofrecedora de uno de los mayores tesoros alimenticio, cultural y mitológico: el maíz; las plumas, la blanca mujer amazona, el varón de piel morena; el americano rendido a los pies del conquistador, quien sostiene la espada como símbolo de poder bélico y destructor-constructor (Chevalier y Gheerbrant, 1988) del paraíso americano. Para este momento, los contornos geográficos del continente se encuentran mayormente definidos en relación con las dimensiones reales.

Figura 47. Detalle del mapamundi de Jansson (1647-1662)

Figura 48. Alegoría de los continentes de Blaue (1662)

Figura 49. Alegoría de América de Dell'Aqua (siglo XIX)



3.2. Sobre algunos rasgos ideológicos presentes en los mapas americanos a partir de la lectura de los textos de Colón y Vespucio

Seguidamente, se identificarán y compararán algunos rastros ideológicos de los textos de los navegantes, inscritos en representaciones simbólico-cartográficas de América, pertenecientes a los períodos del Descubrimiento, Conquista y Colonización. Ha de seguirse el orden de los elementos descritos por Colón, a medida que se acerca a tierra firme durante sus cuatro viajes, y los hallazgos que Vespucio, *el* hombre empírico, seleccionará como los más valiosos y significativos, para crear *la* verdad sobre un ambiente panorámico narrado.

Comiéncese con la biodiversidad, pues el paradigma bestiario abarca criaturas marinas, aéreas, terrestres y míticas.

Primeramente, se escriben múltiples referencias sobre los pájaros marinos y costeros. Gracias a su presencia, Colón va calculando cuán cerca o lejos se encuentra de tierra firme. Él y Vespucio manifiestan una actitud contemplativa y de asombro frente a las muchas clases de aves, sobre todo sobre sus trinos y colores de sus plumajes (véase figura 23). Comprenden que estos animales son tesoros dentro de la cosmología mitológica de los americanos, o bien sus plumas sirven como ornamento social y religioso. En la parte inferior izquierda del mapa de Schöner (véase figura 19), se observan representaciones del loro, espécimen nativo de América, y la gaviota: estas fueron las primeras en atisbarse como parte exótica del nuevo paisaje narrado por Colón y Vespucio: "el cantar de los pajaritos que parece que el hombre nunca se querria partir de aquí, y las manadas de los papagayos que ascurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla" (Colón, 1962:

ISSN: 1594-378X

66-67); "Vieron aves de muchas maneras diversas de las de España, salvo perdices y ruiseñores que cantaban, y ánsares, y desto hay allí harto" (Colón, 1962: 85); "Es tan extraordinaria la abundancia de aves de diversas figuras, colores y plumas, que causa admiración verlas y contarlo" (Vespucio, 1923: 57); véase también:

> Tomaron un pájaro con la mano que era como un garjao; era pájaro de rio y no de mar, los pies tenia como gaviota: vinieron al navío en amanecido dos ó tres pajaritos de tierra cantando, y despues antes del sol salido desaparecieron; despues vino un alcatraz, venia del Ouesnorueste, iba al Sureste, que era señal que dejaba la tierra al Ouesnorueste, porque estas aves duermen en tierra y por la mañana van á la mar á buscar su vida, y no se alejan veinte leguas. (Colón, 1962: 37)

> Vieron un ave que se llama *rabiforcado*, que hace gomitar á los alcatrazes lo que comen para comerlo ella, y no se mantiene de otra cosa: es ave de mar, pero no posa en la mar ni se aparta de tierra veinte leguas, hay de estas muchas en las islas de Cabo Verde: despues vieron dos alcatraces: los aires eran muy dulces y sabrosos, que diz que no faltaban sino oir al ruiseñor, y la mar llana como un rio: parecieron despues en tres veces tres alcatrazes y un forcado […] (Colón, 1962: 41)

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Los íconos de los peces recogen aspectos de lo monstruoso y agresivo, aunque ninguno de los dos navegantes así haya descrito a estos animales. Sin embargo, nótese cómo los discursos dialogan y proponen una visión monstruosa de todo animal marino, vinculándolo con lo desconocido y lo pertinente a un ambiente turbio, violento y mortal como el mar, producto de una "exploitation littéraire […] d'un système symbolique hérité de la tradition gréco-latine" (Balavoine, 2009: 68), principalmente en zonas específicas del Atlántico (véanse figuras 20 y 31) y Pacífico sur (véanse figuras 20 y 38). En ocasiones, el tamaño hiperbólico de los peces podrían connotar la abundancia de especies y cantidad de cardúmenes (véase parte superior derecha de figura 37). También hay detalle escrito de avistamiento de ballenas, tortugas y tiburones. Escribe Colón (1962): "peces golondrinas volaron en la nao muchos" (44); "hallaron un pece [sic], entre otros muchos, que parecía propio puerco, no como tonina, el cual diz que era todo concha, muy tiesta y no tenia cosa blanda sino la cola y los ojos, y un agujero debajo della para expeler sus superfluidades" (94-95); "Pescaron muchos pescados como los de Castilla, albures, salmones, pijotas, gallos, pámpanos, lisas, corbinas, camarones y vieron sardinas" (126); "Mataron los marineros una tonina, y un grandísimo tiburon" (195); y:

> Aquí son los peces tan disformes de los nuestros ques maravilla. Hay algunos hechos como gallos de las mas finas colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todas colores, y otros pintados de mil maneras; y las colores son tan finas que no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso á verlos. Tambien hay ballenas (59-60)

En sus viajes Colón confirma la existencia de múltiples reptiles. Habla sobre una serpiente o iguana[4] que encontraron en un lago, detalle no identificado en ningún mapa. Aparecen en textos cartográficos, sin embargo, dos representaciones de reptiles. La primera es de un lagarto y se observa en un detalle de la alegoría de Plancio (véase figura 44), donde una indígena negra monta dicho reptil como símbolo de dominación; o bien de una relación semejante, para nada extraña, entre humanos y animales salvajes, puesto que al final para los

[4] En la nota al pie de la página 67 de la versión del diario con que se está trabajando, se especifica que Casas define esta sierpe más bien como una iguana.

ISSN: 1594-378X

europeos ambos son lo mismo. La segunda imagen (véase figura 20) sintetiza la carga de lo monstruoso, agresivo y fantástico, pues se trata de un dragón mítico, similar al de los antiguos chinos; quizá las voces ideológicas se conjugan en tal detalle para materializar la descripción de la iguana overa, típica del área del Amazonas. Este detalle sí se lee en los documentos de Vespucio, en los cuales se expresa una refracción ideológica de lo monstruoso asociado con los reptiles. Sobre esto, léase:

> vide […] papagayos y lagartos; un mozo me dijo que vido una grande culebra […] Andando así en cerco de una destas lagunas vide una sierpe, la cual matamos y traigo el cuero á vuestras Altezas. Ella como nos vido se echó en la laguna, y nos le seguimos dentro, porque no era muy fonda, fasta que con lanzas la matamos; es de siete palmos en largo; creo que destas semejantes hay aquí en esta laguna muchas. (Colón, 1962: 60 y 67)

> Nos llamó la atención un animal que estaban asando, muy semejante a una serpiente, solo que no tenía alas, y al parecer tan rústico y silvestre que causaba espanto. Caminando adelante, a lo largo de aquellas mismas barracas hallamos muchísimas de estas serpientes vivas, atados los pies, y con una especie de bozales a la boca para que no muerdan; pero es tan feroz el aspecto de semejantes serpientes, que teniéndolas por venenosas no nos atrevíamos a tocarlas: son tan grandes como un cabrito montés y de braza y media de longitud. Tienen los pies largos, muy fornidos y armados de fuertes uñas; la piel de diversísimos colores; el hocico y el aspecto de verdadera serpiente: desde las narices hasta la extremidad de la cola les corre por toda la espalda una especie de cerda o pelo grueso, en términos que parecen serpientes aquellos animales; y, sin embargo de eso, los comen aquellas gentes. (Vespucio, 1923: 49)

> [encontramos] lagartijas de dos colas, con algunas serpientes que también alcanzamos a ver. (Vespucio, 1923: 125)

Vespucio, a diferencia de Colón, quien divisa en la mayoría de los viajes, excepto en el cuarto, solo perros, menciona la existencia de muchos mamíferos (véanse figuras 39, 42 y 44), para los cuales a veces no posee un nombre sustantivo adecuado, de modo que los referentes verosímiles y lingüísticos resultan insuficientes para *decir* la realidad americana; de ahí que esta insuficiencia del lenguaje se convierta en productora de nuevos sentidos e interpretaciones sobre la realidad del *Mundus Novus*: "bestias de cuatro pies no vieron, salvo perros [mastines y branchestes] que no ladraban" (Colón, 1962: 85); "[halló] ratones grandes de los de India tambien"[5] (Colón, 1962: 95); "De muchas maneras de animalias se hubo, mas todas mueren de barra. Gallinas muy grandes y la pluma como lana vide hartas. Leones, ciervos, corzos y otro tanto y así aves" (Colón, 2002: 200); "No encontramos allí más animales que unos ratones grandísimos" (Vespucio, 1923: 125); "Toda aquella tierra esta pobladísima de gente y muy llena de diversos animales muy poco semejantes a los nuestros, excepto los leones, osos, ciervos, jabalíes, cabras y gamos, los cuales se diferencian también en algo a los nuestros" (Vespucio, 1923: 57).

En cuanto a los árboles y las zonas boscosas, se sitúan grandes áreas en la parte nórdica, central y sur del continente, en el mapa de Münster (véase figura 33), las cuales coinciden con zonas abundantes de selva en las llanuras del Mississippi o la Florida, la sierra Madre de México, la cordillera Centroamericana, las llanuras de Colombia y los bosques tropicales húmedos amazónicos. Asimismo, se encuentran referencias, por un lado, en el mapa de Schöner (véase figura 18), donde lo verde remite al istmo boscoso y rico en vida silvestre, lo

[5] Se refería a las hutías antillanas.

ISSN: 1594-378X

mismo que a la variada zona vegetal insular de Jamaica y Cuba, en el mapa de Agnese (véase figura 27) o de Münster (véanse figuras 32 y 33); por otra parte, en el de Miller (véanse figuras 22, 23 y 24), donde la reiteración del ícono hiperbólico del árbol representa la abundancia de zona selvática, signo que también se aprecia en el mapa de Agnese (véase figura 28), justamente con respecto a la ubicación precisa de la Amazonia. En el mapa de de la Cosa (véase figura 15), todo el continente aparece en verde, quizá señalando riquezas naturales doquiera que se llegue.

La intertextualidad sobre la variedad de cantidad y especies vegetales narrada por los navegantes es notoria en estos mapas. La fertilidad de las tierras americanas también es signo de admiración para los peninsulares, pues les permite traducir la abundancia de flora en la riqueza y el valor adquisitivo de los suelos. La grandiosidad de los bosques americanos también llega a traducirse metonímicamente para Colón y Vespucio como aire fresco, oloroso e incomparable. A los cartógrafos no les queda más que utilizar la hipérbole y el color verde en el decorado de este motivo pues, como establece Colón, preocupado por la descripción minuciosa, realista y falto de paradigmas para comparar, es tal su diversidad y cantidad, que la palabra queda pobre e imprecisa, mas no los dibujos y adornos en los mapas.

El Almirante, entre mucho, llega a referirse a una especie con atinada y particular exclusividad: la palma cubana, la cual comienza desde ese momento a dialogar simbólica e ideológicamente con la futura poesía latinoamericana del siglo XX; verbigracia: la de Martí y Guillén, y las divergentes realidades e identidades del continente. Por esto, léase: "Y llegando yo aquí á este cabo vino el olor tan bueno y suave de flores ó árboles de la tierra que era la cosa mas dulce del mundo" (Colón, 1962: 64); "habia gran cantidad de palmas de otra manera que las de Guinea y de las nuestras; de una estatura mediana y los pies sin aquella camisa, y las hojas muy grandes" (Colón, 1962: 72); "no pudo ver nada por las grandes arboledas, las cuales eran muy frescas, odoríferas, por lo cual dice no tener duda que no haya yerbas aromáticas" (Colón, 1962: 81); "Porque toda aquella región es muy amena y fructífera, y está llena de selvas y bosques muy grandes, que verdeguean en todo tiempo y nunca pierden la hoja" (Vespucio, 1923: 57); además:

> vide muchos árboles muy disformes de los nuestros, y dellos muchos que tenian los ramos de muchas maneras y todo en un pie, y un ramito es de una manera y otro de otra, y tan disforme que es la mayor maravilla del mundo cuanta es la diversidad de la una manera á la otra, verbi gracia, un ramo tenia las fojas á manera de cañas y otro de manera de lentisco; y así en un solo árbol de cinco ó seis de estas maneras; y todos tan diversos: ni estos son enjeridos, porque se pueda decir que el enjerto lo hace, antes son por los montes (Colón, 1962: 59)

Háblese ahora sobre los accidentes geográficos y la noción de continente.

La morfología geológica, en especial cordilleras, montañas y cerros, aparecerá representada por medio de relieves cortos, series de cumbres o promontorios sobre los llanos, en los mapas de Agnese (véanse figuras 26 y 28), Münster (véase figura 33) y Mercator (véase figura 39). Muchas de estas hileras conforman en la realidad la zona andina y otras alturas significativas del continente; así: la sierra Pacaraima, en Venezuela, o los macizos orientales de Brasil. No obstante, en los mapas estudiados, no se consideran las especificaciones de Colón sobre las cumbres llamativas de las islas; ni tampoco hay detalle de color o forma, que transcriba la fecundidad y belleza de estos suelos, según la expresa asimismo Colón, apoyándose siempre en los accidentes geográficos de localidades europeas. Al respecto, cítese del Almirante (1962): "La isla, dice, ques llena de montañas muy hermosas, aunque no son muy grandes en longura salvo altas, y todas la otra tierra es alta de la manera de Sicilia" (73); "*San Salvador* [sic], que tiene sus montañas hermosas y altas como la *peña de los enamorados*, y

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

una dellas tiene encima otro montecillo á manera de una hermosa mezquita. Este otro rio y puerto, en que agora estaba, tienen de la parte del Sueste dos montañas así redondas" (76); "Y así los valles como las montañas eran llenos de árboles altos y frescos, que era gloria mirarlos, y parecia que eran muchos pinales" (103); "es muy alta, y sobre el mayor monte podrian arar bueyes, y hecha toda á campiñas y valles. En toda Castilla no hay tierra que se pueda comparar a ella en hermosura y bondad" (133); "todo cercado de montañas altísimas que parece que llegan al cielo, y hermosísimas, llenas de árboles verdes, y sin duda que hay allí montañas mas altas que la isla de Tenerife en Canaria" (142).

Respecto de las islas, cabos, puertos (véase figura 15), valles, ríos y lagunas, Colón y Vespucio se detienen en describir su verdor, frondosidad, caudales y ubicación, más que todo de aquellas posibles vías de acceso a tierra dentro o navegación. Los valles se identifican en los mapas (véanse figuras 20, 22, 23, 26, 28, 32, 33, 37 y 39), sintetizando elementos ya mencionados (árboles, montañas, pájaros, animales y personas). Las afluentes e inclusive lagos *per se* son descritos como tesoros indiscutibles e inenarrables; su majestuosidad siempre se encuentra en fuga para los peninsulares ante la comparación fenomenológica y lingüística. Considérese en este sentido: "Aquí es unas grandes lagunas, y sobre ellas y á la rueda es el arboledo en maravilla" (Colón, 1962: 66); "Es tierra pantanosa y regada de grandes ríos, apareciendo siempre verde y poblada de altísimos árboles" (Vespucio, 1923: 75); así como:

> Dice que es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto, llena de muy buenos puertos y rios hondos, y la mar que parecia que nunca se debia de alzar […La isla de Cuba] llena es de muchas aguas […] hay diez rios grandes, y que con sus canoas no la pueden cercar en veinte dias. […] la parte del Oueste Norueste [de la isla *San Salvador* tiene] un hermoso cabo llano que sale fuera (Colón, 1962: 73 y 76)

> halló un agrezuela como la abertura de una montaña, por la cual descubrió un valle grandísimo, y vídolo todo sembrado como cebadas, y sintió que debia de haber en aquel valle grandes poblaciones, y á las espaldas dél habia grandes montañas y muy altas […] vido por la tierra dentro muy grandes valles y campiñas y montañas altísimas, todo á semejanza de Castilla (Colón, 1962: 122)

> Era la isla enteramente despoblada, abundantísima de agua fresca y dulce, llena de infinitos árboles y de innumerables pájaros marinos y terrestres, tan mansos, que sin recelo alguno se dejaban coger con la mano (Vespucio, 1923: 123 y 125)

Con el interés de esclarecer información pertinente a las rutas de navegación y destinos comerciales exóticos o zonas de extracción, Colón y Vespucio describen las condiciones eólicas de las zonas septentrional y meridional, algunas veces benéficas (por lo general los nórdicos) y otras caóticas (eventualmente los australes) para la navegación. Por ello, no es de extrañar la iconografía y el color blanco que Agnese (1520) emplea para los primeros y el color negro para los segundos (véase figura 25). Dice Colón (1962): "amaneciendo calmó el viento […] estuve así con poco viento fasta que pasaba de medio día y entonces tornó á ventar muy amoroso […] á un rato crecia mucho el viento y hacía mucho camino […] el viento que traian hasta allí [habría de] ser Levante y por eso cálido" (70, 71 y 75); "Así este puerto es muy bueno para todos los vientos que puedan ventar" (148); "Antes de salido el sol levantó las anchas con el viento terral" (153). Agrega Vespucio (1923): "Luego que dejamos aquella tierra comenzaron a navegar entre el levante y el jaloque […] volvimos a emprender de nuevo la navegación por el mismo viento leveche […] El leveche soplaba con grandísima

ISSN: 1594-378X

violencia, el mar hinchado y sumamente turbulenta la atmósfera" (107 y 111); "Empezando, pues, nuestra navegación por nornordeste, que es viento entre griego y tramontana" (127).

La diferencia mayor entre las narraciones de Colón y Vespucio radica en que el primero creyó llegar a las Indias occidentales ("Cuando yo descubrí las Indias, dije que era el mayor señorío rico que hay en el mundo" [1962: 201]), y más aún a Cipango; por ello, estaba convencido de que encontraría al Gran Kan, pues seguía fielmente el mapamundi de Behaim (véanse figuras 12, 13 y 14). El segundo, por las cualidades de las tierras y extensas playas, advierte que se trata de un continente: América[6]. Esto obligará a los cartógrafos a otorgarles un espacio significativo a las nuevas tierras en tanto extensa masa y no menudas islas. De ahí que la visión y construcción del continente se amplía cada vez más en los mapas posteriores al de de la Cosa —América no es una serie de islas (véase figura 15)— o el de Waldseemüller —América aparece como una provincia de Castilla (véanse figuras 16 y 17)—, en los cuales los contornos y dimensiones van evolucionando (véanse figuras 28, 31 y 40) hasta alcanzar niveles proporcionales con lo real (véanse figuras 18, 22, 25, 27, 37 y 49). Considérese de Colón (1962): "Entonces vieron tierra, y eran siete a ocho islas, en luengo todas de Norte á Sur: distaban de ellas cinco leguas […] cree que estas islas son aquellas innumerables que en los mapamundos en fin de Oriente se ponen" (71 y 92); "dice que había de trabajar de ir al Gran Can, que pensaba que estaba por allí ó la ciudad de Cathay[7] ques del Gran Can" (77); "Y es cierto dice el Almirante questa es la tierra firme, y que estoy, dice él, ante *Zayto* y *Guinsay*[8] [sic], cien leguas poco más ó poco menos lejos de lo uno y de lo otro" (79); mientras de Vespucio: "Allí conocimos que aquella tierra no era isla sino continente, porque se extiende en larguísimas playas que la circundan y de infinitos habitantes estaba repleta. (s.f., §3)". Súmese:

> después partir para otra isla grande mucho, que creo que debe ser *Cipango* [sic], según las señas que me dan estos indios que yo traigo, á la cual ellos llaman *Colba*[9], en la cual dicen que ha naos y mareantes muchos y muy grandes, y de esta isla otra que llaman *Bosio*[10] […] es la isla de *Cipango* de que se cuentan cosas maravillosas, y en las esferas que yo ví y en las pinturas de mapamundos es ella en esta comarca […] Concluye que Cipango estaba en aquella isla, y que hay mucho oro y especería y almaciga y ruibarbo (Colón, 1962: 68, 70 y 171)

Prosígase con la descripción física y conductual de los habitantes de las Indias occidentales-*Mundus Novus*.

Colón expresa constantemente un descontento sobre estos sujetos, pues ellos no concuerdan con su idea de *personas civilizadas y cultas*, las cuales le facilitarían el intercambio de riquezas. Aquel parece asombrarse de la desnudez de los pobladores, sus pocas vestimentas (bragas, taparrabos o telas liadas), sus conductas, ademanes, habilidades físicas y, sobre todo, el color de su piel, que en unos es moreno y en otros, blanco: rasgo que casi los podría definir como *europeos*. Por su parte, Vespucio también describe tales características fisonómicas. Este, teniendo aún presente su lectura sobre el Paraíso, considera que las multitudes llamativas por su desnudez necesitan una urgida organización cosmológica, pues su condición es

[6] Los geógrafos europeos y los poetas de Saint Dié impulsaron el hecho de nombrar el nuevo continente: *América*. Con este nombre, se llamó a Las Antillas, descubiertas por Colón y reclamadas en su nombre por el rey de Castilla, así como también los espacios actuales de Brasil, Venezuela, la Patagonia y las tierras de Norteamérica, exploradas posterior a 1538 (Arciniegas, 1955).

[7] Con el nombre de *gran reino de Cathey* llamó Marco Polo (2008) a China. Claramente, Colón lo ha leído.

[8] Colón estaba convencido de haber llegado al extremo de la India, a Quinsay o Fiunsay, por la descripción que había leído de estas ciudades en Marco Polo (2008).

[9] Refiérese a Cuba.

[10] Quiso decir *Bohio*.

ISSN: 1594-378X

prácticamente *escatológica*. La valoración sobre los americanos según ambos navegantes, en resolución, prima en el asombro que causan estos habitantes en tanto metonimias de un conjunto mayor: la tierra indomable a la que se enfrentan los peninsulares también *desnudamente*. Al respecto escriben Vespucio (1923): "Porque todos los que veíamos que andaban desnudos parecía que estaban también de gran manera asombrados de vernos, sin duda (a lo que yo entiendo) por vernos vestidos y de semblantes distintos de los suyos" (25); "Tanto los hombres como las mujeres son en extremo ligeros y veloces para andar y correr, en lo cual nos llevan a los cristianos grande ventaja, pues, como muchas veces lo experimentamos, las mismas mujeres reputan por nada correr una o dos leguas" (29); y Colón (1962):

> Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mugeres, aunque no vide mas de una farto moza, y todos los que yo ví eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de mas de treinta años: muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras: los cabellos, é cortos: los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos de tras que traen largos, que jamas cortan […] Ellos todos á una mano son de buena estatura de grandeza, y buenos gestos, bien hechos. (49)
>
> Aquí fallaron que las mugeres casadas traian bragas de algodon, las mozas no, sino salvo algunas que eran ya de edad de diez y ocho años […] Verdad es que las mugeres traen una cosa de algodon solamente tan grande que le cobija su natura […] tanto como una bragueta de calzas de hombre, en especial despues que pasan de edad de doce años. (62, 86 y 145)
>
> Cuanto á la hermosura decian los cristianos que no habia comparacion así en los hombre como en las mugeres, y que son blancos mas que los otros, y que entre los otros vieron dos mugeres mozas tan blancas como podian ser en España. […] son los mas hermosos hombres y mugeres que hasta allí hobieron hallado: harto blancos, que si vestidos anduviesen y se guardasen del sol y del aire, serian cuasi tan blancos como en España. (129 y 133)

Tanto Colón como Vespucio establecerán constantemente una lectura estética de los indios-americanos a partir de una interpretación renacentista (lo bello-civilizado vs. lo animalesco-bárbaro) o medieval (tómase desde la [semi]desnudez hasta la desproporcionalidad de los cuerpos de los antípodas, o bien los modelos de belleza tradicionales de Castilla, India o Tartaria), antes que proponer objetivamente y sin prejuicios un perfil autóctono de los habitantes. Por más intento de alcanzar este último, no pudieron, debido a su horizonte axiológico de referencia. Ellos acotan:

> Luego que amaneció vinieron á la playa muchos destos hombres, todos mancebos, como dicho tengo, y todos de buena estatura, gente muy fermosa: los cabellos no crespos, salvo corredios y gruesos, como sedas de caballo, y todos de la frente y cabeza muy ancha mas que otra generacion que fasta aquí haya visto, y los ojos muy fermosos y no pequeños, y ellos ninguno prieto, salvo de la color de los canarios […] Las piernas muy derechas, todos á una mano, y no barriga, salvo muy bien hecha. (Colón, 1962: 50)
>
> Son de mediana estatura y de buenas proporciones: su carne tira a roja, como el pelo de los leones, y soy de la opinión que si anduvieran vestidos serían tan blancos como nosotros. […] No son muy hermosos los semblantes, porque tienen las caras chatas o aplastadas semejantes a los tártaros: ni en las cejas ni en los parpados ni en parte alguna del cuerpo (a excepción de la cabeza) se dejan crecer pelo ninguno, porque el tenerlos los reputan por cosa de bestias. (Vespucio, 1923: 29)

ISSN: 1594-378X

En fin, la resemantización de los signos y símbolos será una de las características predominantes en la construcción discursiva de Colón y Vespucio sobre los textos corporales, escriturales, lingüísticos y proxémicos americanos. Tales voces, específicamente en torno a la desnudez, color de tez, modales, conductas, habilidades físicas, vestimentas y belleza de los nativos de las Indias-América, llegarán a materializarse en un amplio panorama de ornamentos presentes en los mapas de Hereford (véase figura 5), Schedel (véanse figuras 6 y 11), cartas portulanas (véase figura 10), Schöner (véanse figuras 18, 20 y 21), Miller (véanse figuras 22 y 24), Agnese (véanse figuras 27 y 28), Huttich y Grynaeus (véase figura 30), Mercator (véanse figuras 39 y 40), Plancio (véanse figuras 41, 42, 43 y 44) y Jansson (véase figura 47); así como en las ilustraciones de Bry (véase figura 35) y las alegorías de Ortelius (véase figura 45), Mercator (véase figura 46), Blaue (véase figura 48) y Dell'Aqua (véase figura 49).

Vespucio alaba en ocasiones reiteradas la belleza de la mujer americana, vista siempre desde los cánones eurocéntricos de *lo bello*. Su fijación obedece muchas veces al atractivo del furor femenino y las necesidades del *instinto masculino* (véase figura 21). Además, valora su vitalidad, fortaleza y fecundidad. Sin embargo, también llega a asociar lo femenino con lo maligno y aberrante —herencia discursiva medieval: Ave María frente a Eva—, pues estas llegan a comportarse desinhibida e inhumanamente, hasta el punto de cometer actos salvajes contra ellas mismas, sus hijos y varones. Una mujer con voluntad de herir al varón sin temer consecuencias religiosas, legales o represivas aterró, en definitiva, a Vespucio (1923), quien por eso cuenta: "No tienen más vello ni pelos en el cuerpo que los de la cabeza; estos los tienen largos y negros, en especial las mujeres, a quienes sienta muy bien la larga y atezada cabellera" (29); y:

> Son poco celosos, pero lujuriosos en extremo, en especial las mujeres, cuyos artificios para satisfacer su insaciable liviandad no refiero por no ofender el pudor. Son fecundísimas, y durante la preñez no cesan en los trabajos y penosos ejercicios corporales; paren con muchísima facilidad y casi sin dolor ninguno, en tal conformidad que al día siguiente andan alegres y sanas por todas partes. […] Son de tal manera propensas a la crueldad y al odio maligno, que si por alguna casualidad las atormentan o incomodan los maridos, inmediatamente confeccionan cierto veneno, con el cual, en satisfacción de su ira, matan los fetos en el vientre y en seguida los abortan, por cuyo motivo perecen infinitas criaturas. Son de cuerpo gracioso, elegante, bien proporcionado, de tal manera que no se puede notar en ellas deformidad alguna, y aunque andan desnudas están colocadas las vergüenzas entre los muslos en tal disposición que no aparecen a la vista, además de que la parte anterior, que llamamos empeine, está dispuesta por la naturaleza de suerte que nada se ve que sea deshonesto. Pero allí nadie cuida de estas cosas, porque la misma impresión les causa la vista de las vergüenzas que a nosotros la vista de la boca o del rostro. […] Entre ellos se tendría a maravilla que una mujer por mucho parir tuviese arrugas en el pecho, ni en las partes carnosas, ni en el vientre; todas se conservan siempre, después del parto como si jamás hubiesen parido. (35 y 37)

En consecuencia, el furor femenino resalta en descripciones exóticas y sensuales de Vespucio, inclusive apoyado por cierta virilización y conductas antropófagas. La mujer desnuda y guerrera recuerda a la clásica amazona griega por su tez blanca y demás cualidades. Este eco impactará a las sociedades europeas, donde ideológicamente la mujer *debe* cumplir un rol de pasividad, desinterés y distanciamiento de las armas y lo bélico-épico. Por eso, se representa a la mujer en algunos textos cartográficos (véanse figuras 42, 33 y 44) como la legendaria amazona, portadora siempre de las armas americanas por excelencia: el arco y la

ISSN: 1594-378X

flecha. Posteriormente, en alegorías como las de Ortelius (véase figura 45), Mercator (véase figura 46), Jansson (véase figura 47), Blaue (véase figura 48) y Dell'Aqua (véase figura 49), las representaciones femeninas adquirirán cierta corpulencia, aires bélicos y rasgos más bien griegos, latinos o inclusive románticos.

El decorado corporal resulta causa de admiración y horror en algunas situaciones, esto último más que todo en relación con el tema de las perforaciones. Colón incluye en sus narraciones —Vespucio muy poco— las costumbres sobre el tatuaje, las coloraciones cutáneas, los adornos constantes —alhajas de piedras, oro, plumas y huesos con más frecuencia, máscaras, hilos y vegetales en pocos casos—, como signos de embellecimiento o identificación con algún grupo social. Obsérvense el alcance de estas voces en los mapas de Schöner (véase figura 21), Miller (véase figura 24), Plancio (véanse figuras 42 y 44); así como en la ilustración de Bry (véase figura 35) y las susodichas alegorías. Atiéndanse las siguientes citas de Colón (1962): "dellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y dellos se pintan de blanco, y dellos de colorado, y dellos de lo que fallan, y dellos se pintan las caras, y dellos todo el cuerpo, y dellos solos los ojos, y dellos solo el nariz" (49); "hacen señas que hay muy mucho oro, y que lo traen en los brazos en manillas, y á las piernas, y á las orejas, y al nariz, y al pescuezo […] Envióle con aquel un cinto que en lugar de bolsa traía una carátula que tenia dos orejas grandes de oro de martillo, y la lengua y la nariz" (56 y 149); y Vespucio: "Sus riquezas son plumas de aves de varios colores o laminas y cuentas que hacen de los huesos de los peces o de piedrecitas verdes y blancas, a la manera de las cuentas gordas de nuestros rosarios, y estos adornos los cuelgan de las mejillas, de los labios o de las orejas" (1923: 37); además:

> algunos dellos con penachos en la cabeza y otras plumas […] Traia todos los cabellos muy largos y encogidos y atados atras, y después puestos en una redecilla de plumas de papagayos, y él así desnudo como los otros […] También dijeron que las mujeres de allí traían collares colgados de la cabeza a las espaldas. (Colón, 1962: 114, 183 y 192)

Coméntese sobre el *modus vivendi* de los indios occidentales-americanos.

Colón y Vespucio detallan parte de los alimentos, utensilios para la preparación y el ofrecimiento de estos. Tales voces se materializan en las ilustraciones de los mapas de Schöner (véase figura 21) y Miller (véase figura 24). Léanse los extractos siguientes:

> traia un poco de su pan, que seria tanto como el puño, y una calabaza de agua, y un pedazo de tierra bermeja hecha en polvo y despues amasada, y unas hojas secas que debe ser cosa muy apreciada entre ellos […] sin temor iban todos á sus casas, y cada uno les traía de lo que tenia de comer, que es pan de niames, que son unas raices como rábanos grandes que nacen, que siembran y nacen y plantan en todas sus tierras, y es su vida; y hacen dellas pan y cuecen y asan y tienen sabor propio de castañas […] Dábanles pan y pescado, y de lo que tenían. (Colón, 1962: 57 y 128)

> Tienen sembrado en ellas ajes, que son unos ramillos que planta, y al pie de ellos nacen unas raices como zanahorias, que sirven por pan, y rallan y amasan y hacen pan dellas y despues tornan á plantar el mismo ramillo en otra parte y torna á dar cuatro ó cinco de aquellas raices que son muy sabrosas, propio de castañas. […] tambien hay mucho ají, ques su pimienta, della que vale mas que pimienta, y toda la gente no come sin ella, que la halla muy sana. (Colón, 1962: 133-134 y 188)

> todos traen algo, especialmente de su pan y pescado, y agua en cantarillos de barro, y simientes de muchas simientes que son buenas especies: echaban

ISSN: 1594-378X

> un grano en una escudilla de agua y bebenla, y decían los indios que consigo traía el Almirante que era cosa sanísima […] trujeron gallinas. (Colón, 1962: 150 y 207)

> Las comidas que usan ordinariamente, compuestas de raíces, frutas, yerbas y diversos peces, les hacen abundar de sangre y humor flemático. No conocen el trigo ni otra alguna semilla de granos, y su comida ordinaria es cierta raíz de árbol que muelen y convierten en harina bastante buena; unos la llaman yuca, otros cambi y otros iñame. (Vespucio, 1923: 41)

> En este país beben vino exprimido de frutas y simientes, a manera de cidra o cerveza blanca y tinta; pero el mejor es el que hacen de las manzanas de mirra, de las cuales y de otras muchas excelentes frutas, tan sabrosas como saludables, comimos con abundancia por haber llegado en estación oportuna. (Vespucio, 1923: 81)

Vespucio, más allá de los detalles de sus comidas, describe sus períodos, modales y conductas en torno a la alimentación. Concluye, con un tono irónico y burlesco, que los americanos demuestran barbarie y caos en medio de circunstancias donde la ética les exige a los europeos decencia y, en consecuencia, los obliga a leer el desenvolvimiento de los nativos como animalesco. Tales características resonarán en la idea del canibalismo; este se analizará más adelante. Por el momento, compruébense las palabras de Vespucio (1923):

> Su modo de comer es muy bárbaro y no tienen horas determinadas para ello, sino cuando los provoca el apetito, sea de día, sea de noche. Para comer se recuestan en el suelo; y no usan manteles ni servilletas, pues no tienen lienzo ni paño alguno. Los manjares y comestibles los colocan en vasijas de barro que fabrican ellos mismos, o en medios cascos de calabazas. (33)

> En el rostro y ademanes del cuerpo son muy brutales. Todos tenían la boca llena de cierta hierba verde que rumiaban, casi de la misma manera que los animales, de suerte que apenas podían articular palabra. Traían también todos colgando del cuello dos calabacillas curadas, llenas la una de la hierba que tenían en la boca y la otra de cierta harina blanquizca semejante a yeso molido, y con cierto palo o bastoncito pequeño que humedecían y masticaban en la boca y metían muchas veces en la calabaza de la harina, sacaban la suficiente para rociar a ambos lados aquella hierba que llevaban en ella; operación que repetían frecuentísimamente y muy despacio. […] Las mujeres no usaban la hierba que, según dijimos, traen los hombres en la boca; pero todas llevaban una calabaza llena de agua para beber. (83, 85 y 87)

Asimismo, aclara con asombro las situaciones conyugales y bélicas, en las cuales se observa el sistema ético y de convivencia. Logra esbozar una sociedad en donde los hombres y las mujeres comparten, pero cada sexo asume roles distintos definidos dentro del grupo. Tal convivencia y delimitación de funciones y servicios se aprecian, de cierta manera, en el mapa de Schöner (véase figura 21). Considérese de Vespucio (1923):

> Cuando van a la guerra llevan consigo a sus mujeres, no para que peleen, sino para que conduzcan tras ellos las cosas necesarias; por razón de que una mujer de estas puede cargar y llevar a cuestas por espacio de treinta o cuarenta leguas mayor peso que el que puede levantar de la tierra el hombre más forzudo, como vimos muchas veces. (31)

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

> No guardan en sus casamientos o matrimonios ley alguna ni derecho legítimo conyugal; antes bien cuantas mujeres ve cualquiera tantas puede tener y repudiarlas cuando quiera, sin que esto se tenga por injuria ni por oprobio; siendo común esta libertad a los varones y las mujeres. Son pocos los celos, pero lujuriosos en extremo, en especial las mujeres, cuyos artificios por satisfacer su insaciable liviandad no refiero por no ofender el pudor. (35)

Ambos navegantes también relatan sobre el uso del fuego en hogueras, labores culinarias, bélicas, comunicativas, e inclusive caníbales. Nótese la materialización de estas referencias en los mapas de Schöner (véanse figuras 20 y 21), Huttich y Grynaeus (véase figura 30) y la ilustración de Bry (véase figura 35); y las citas de Colón (1962): "halló haber encendido fuego en algunos lugares" (93); "Viéronse muchos fuegos aquella noche, y de dia muchos humos como atalayas, que parecia estar sobre aviso de alguna gente con quien tuviesen guerra" (118); "Diz que hacian muchas ahumadas como acostumbraban en aquella Isla Española" (186); más la de Vespucio: "vimos desde las naves mucha más gente que antes, haciendo en diferentes parajes lumbres y ahumadas; y creyendo ser señales de convite, bajamos a tierra" (1923: 103).

Entre tanto, la antropofagia o el canibalismo como costumbre de alimentación horrorizaba a los peninsulares. El canibalismo y la desmembración del cuerpo enemigo como práctica triunfal en la empresa militar atentaban contra el discurso religioso católico del amor, compasión, perdón y contra el humanismo de la época, en relación con el cuerpo humano, su función biológica y el comportamiento del ser social moderno y civilizado. El tópico del canibalismo, junto con el de los antípodas, estimula el ficcionalizar a América como un espacio demoníaco y edénico a la vez. Colón asegura haber mantenido contacto con sujetos quienes se llamaban Caniba, Canima o Caribes: devoradores de hombres y enemigos de los pueblos más nobles y pacíficos; cree que, quizá, llevándolos a Castilla y educándolos en la religión católica superen su estado de salvajismo[11]. Vespucio corrobora empíricamente en un intento de verosimilitud la naturalidad de esta práctica dentro del ámbito familiar y se apoya en el recurso numérico hiperbólico, para verbalizar lo espantoso y fascinante que produce esa extraña y asombrosa conducta. A lo mejor, este recurso numérico es el motivador del carácter hiperbólico empleado por Gabriel García Márquez en sus novelas, verbigracia *Cien años de soledad*, para literaturizar el realismo mágico de América Latina. En todo caso, se inscriben muestras ideológicas europeas sobre un ambiente desconocido que bien puede ser la salvación del ser humano civilizado o su destrucción. Se rastrean, por consiguiente, signos sobre el canibalismo en los mapas de Huttich y Grynaeus (véase figura 30), Münster (véase figura 34), la ilustración de Bry (véase figura 35) y en la portada de la carta marina de Fries (véase figura 36). En todos se representa a los americanos en sus labores alimentarias de mutilación y disfrute. Considérese que el motivo iconográfico prácticamente se repite, pues el discurso gira de modo palimpséstico desde unos cartógrafos hasta otros dentro de espacios discursivos con poca variabilidad. En consecuencia, se confirma el efecto de la lectura sobre otras lecturas; es decir, la ficcionalidad a partir de otra ficción. De acuerdo con lo anterior, cítese de Colón (1962): "Hallaron tambien los marineros en una casa una cabeza de hombre dentro de un cestillo, cubierto con otro cestillo, y colgado de un poste de la casa, y de la misma manera hallaron otro en otra población" (110); "Mostráronles dos hombres que les faltaban algunos pedazos de carne de su cuerpo, y hiciéronles entender que los canibales los habian comido á bocados" (135); de Vespucio (1923): "Recogímoslos en nuestras barcas, y

[11] Dice Colón: "entre las otras islas las de los caníbales son mucho grandes y mucho bien pobladas, parecerá acá que tomar de ellos y de ellas y enviarlos allá a Castilla non sería sino bien, porque quitarse hían una vez de aquella inhumana costumbre que tienen de comer hombres, y allá en Castilla, entendiendo la lengua, muy más presto recibirían el bautismo y farían el provecho de sus ánimas" (2002: 161).

ISSN: 1594-378X

ellos nos indicaron por señas que los habían cautivado y que los traían para comérselos, significándonos al mismo tiempo que esta gente tan fiera y cruel, comedora de carne humana, se llamaban caníbales" (79); "Los hombres, haciéndonos iguales señas que las mujeres, nos insinuaban que habían muerto asimismo y se habían comido otros dos cristianos, lo que era verdad y así lo creímos" (105), más:

> Rarísima vez comen otra carne que la humana, y la devoran con tal ferocidad, que sobrepujan a las fieras y bestias; porque todos los enemigos que matan o cogen prisioneros, sean hombres o mujeres, indistintamente los devoran con tal fiereza que no puede verse ni decirse cosa más feroz ni más brutal. (41)

¿Y qué hay sobre las viviendas de los nativos? Colón y Vespucio puntualizan con qué materiales estaban fabricadas, su estructura, qué había dentro de ellas (como algunos de los utensilios ya mencionados o hamacas), los entornos de estas, la cantidad de sus habitantes; los espacios destinados para alimentación, animales o trabajos cotidianos. Motivos de cabañas y ranchos como espacios domésticos, con zonas abiertas, senderos y corrales se ilustran en los mapas de Huttich y Grynaeus (véase figura 30), Münster (véase figura 34) y las alegorías de Plancio (véanse figuras 42 y 44). Al respecto, léase: "Vide una casa hermosa, no muy grande, y de dos puertas, porque así son todas, y entré en ella y vide una obra maravillosa, como cámaras hechas por una cierta manera que no lo sabria decir, y colgado al cielo della caracoles y otras cosas" (Colón, 1962: 115); asimismo:

> llegó á dos casas que creyó ser de pescadores y que con temor se huyeron, en una de las cuales halló un perro que nunca ladró, y en ambas casas halló redes de hilo de palma y cordeles, y anzuelo de cuerno, y fisgas de hueso y otros aparejos de pescar, y muchos huegos dentro, y creyó que en cada una casa se juntan muchas personas […] Las casas diz que eran ya mas hermosas que las que habian visto, y creia que cuanto mas se allegase á la tierra firme serian mejores. Eran hechas á manera de alfaneques, muy grandes, y parecian tiendas en real sin concierto de calles, sino una acá y otra acullá, y de dentro muy barridas y limpias, y sus aderezos muy compuestos. Todas son de ramas de palma muy hermosas. (Colón, 1962: 73 y 74-75)

> Las habitaciones son comunes a todos; y las casa construidas a manera de campanas, están afirmadas con grandes árboles, techadas con hojas de palmas y muy seguras contra los vientos y las tempestades. En algunos parajes las hay tan grandes que en una sola hallamos que vivían 600 personas, y entre otras supimos de ocho casas principales tan pobladas que vivían en ellas hasta 10.000 personas. (Vespucio, 1923: 37)

> Porque luego de que entramos en él descubrimos una población a manera de lugar o villa, colocada sobre las aguas, como Venecia, en que había veinte grandes casas, con corta diferencia construidas a modo de campanas, según antes he dicho, y fundadas sobre sólidas y fuertes estacas, delante de cuyos portales había unos como puentes levadizos, por los cuales se pasaba de unas a otras, cual si fueran una calzada solidísima. (Vespucio, 1923: 45)

Las construcciones monumentales asombraron a los españoles, debido a la *falta de civilización* de los indios-americanos. Colón solo describe en una oportunidad lo que pareciera un templo: "Hallaron muchas estatuas en figura de mugeres y muchas cabezas en manera de caratona muy bien labradas. No se si esto tienen por hermosura ó adoran en ellas" (1962: 75). Vespucio no ofrece detalles sobre este motivo. Será por los testimonios de futuros con-

ISSN: 1594-378X

quistadores que se conocerá información sobre las edificaciones aztecas, mayas y quichés y, en consecuencia, observar representaciones, por ejemplo, sobre la construcción de Cuzco como metrópoli, en el mapa de Mercator (véase figura 38).

Colón (1962), desde el principio, afirma que los indios se encontraban desprovistos de armas, "de ningún ingenio en las armas y muy cobardes, que mil no aguardarian [sic] tres" (135); y, por ende, eran pacíficos, temerosos, tratables, faltos de ley y "buenos para les mandar y les hacer trabajar, sembrar, y hacer todo lo otro que fuere menester, y que hagan villas y se enseñen á andar vestidos y á nuestras costumbres" (135). Sin embargo, se da cuenta de que no es así. Ellos sí poseen armas: "traen bombardas, arcos y flechas, espadas y corazas, y andan vestidos, y en la tierra hay caballos, y usan la guerra" (Colón, 2002: 193). Tales armas eran imprescindibles en la cacería y defensa de las familias y pobladores de sus aldeas, más aún ante los peninsulares. Atiéndanse tanto los detalles en la carta portulana (véase figura 10), los mapas de Agnese (véase figura 28), Mercator (véanse figuras 39 y 40) y Plancio (véanse figuras 42, 43 y 44), así como en las alegorías de Ortelius (véase figura 45), Mercator (véase figura 46) y Jansson (véase figura 47). Sobre el tema: "Ellos no traen armas ni las cognocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo y se cortaban con ignorancia. No tienen algun fierro: sus azagayas son unas varas sin fierro, y algunas de ellas tienen al cabo un diente de pece [sic], y otras de otras cosas" (Colón, 1962: 49); "Traían consigo grandes arcos y saetas, y además palos aguzados y gruesas estacas, a manera de clavas o mazas" (Vespucio, 1923: 89); "los hombres que estaban en el monte se acercaron a la orilla armados de arcos y saetas, y disparándolas contra nosotros atemorizaron a nuestra gente" (Vespucio, 1923: 105); de igual modo:

> las flechas son propias como las azagayas de las otras gentes que hasta allí habia visto, que son de los pimpollos de las cañas cuando son simiente, que quedan muy derechas y de longura de una vara y media, y de dos, y después ponen al cabo un pedazo de palo agudo de un palmo y medio, y encima de este palillo algunos le injieren un diente de pescado y algunos y los mas le ponen allí yerba, y no tiran como en otras partes, salvo de una cierta manera que no pueden mucho ofender. (Colón, 1962: 188)

> Sus armas son arcos y saetas que saben fabricar con mucha habilidad. Carecen enteramente de fierro y otros metales, pero en lugar de fierro arman sus saetas con dientes de bestias y de peces, y para darles más fortaleza las suelen endurecer al fuego. […] Tienen además otras armas como son lanzas, chuzos y clavas o mazas con cabezas maravillosamente labradas. (Vespucio, 1923: 29)

Las barcas, canoas o almadías conformaban medios significativos para la pesca, la navegación marítima, fluvial y el intercambio comercial. Ellos, según Colón, las utilizaban para movilizarse hasta las carabelas, con el fin de intercambiar el oro y las piedras preciosas por cualquier objeto brillante o cuentas de vidrio, así como para ofrecerles alimentos. Para Vespucio, la confección y morfología dinámica de estas balsas resulta asombrosa y perfecta, de modo que verlas adentradas tantas leguas en el mar reta a las mismas carabelas portuguesas. Retómense los detalles en los mapa de Schöner (véanse figuras 18 y 20) y Mercator (véase figura 37). Relata Colón (1962): "allí halló una almadia ó canao [sic] hecha de un madero tan grande como una fusta de doce bancos, muy hermosa, varada debajo de una atarazana ó ramada hecha de madera y cubierta de grandes hojas de palma" (109); "vieron una almadia ó canoa de noventa y cinco palmos de longura de un solo madero, muy hermosa, y que en ella cabrian y navegarian ciento y cincuenta personas" (111); "halló una canoa con un indio solo en ella, de que maravillaba el Almirante como se podia tener sobre el agua siendo el viento grande" (132). Agréguese:

ISSN: 1594-378X

> Ellos vinieron á la nao con almadias, que son hechas del pie de un árbol, como un barco luengo, y todo de un pedazo, y labrado muy a maravilla segun la tierra, y grandes en que en algunas venian cuarenta ó cuarenta y cinco hombres, y otras mas pequeñas, fasta haber dellas en que venia un solo hombre. (Colón, 1962: 50 y 51)

> reparamos que al mismo tiempo venían por el mar doce barcas suyas, poco más o menos, cada una de ellas abierta en un tronco de árbol, que es el género de embarcaciones de que usan, y maravillándose sus marinos de nuestros rostros y traje, y dando vuelta a nuestro rededor, nos miraban y registraban desde lejos, y mirándolos nosotros por nuestra parte de la misma manera. (Vespucio, 1923: 45)

Aunado a lo anterior, Vespucio (1923) se sorprende de las habilidades de pesca y natación de los americanos, cuando los encontraba a flote a distancias lejanas de las costas: "Son grandes pescadores y tienen abundancia de peces. Nos regalaron muchísimas tortugas y otras varias clases de buena pesca" (85); o:

> Muchos de ellos, tan pronto como nos acercamos a tierra se arrojaron al mar (son excelentes nadadores) y se vinieron por el agua hacia nosotros tanto trecho como un tiro de ballesta […] Nadan maravillosamente, más de lo que es creíble, y las mujeres mucho mejor que los hombres, como lo presenciamos frecuentemente, viéndolas, sin apoyo ni ayuda alguna, nadar por espacios de dos leguas en el mar. (27 y 29)

Tanto la natación como las canoas fueron medios indispensables para el intercambio comercial y simbólico entre ambos bandos. El enriquecimiento, la estafa[12], la apertura hacia nuevos intereses subyugantes y materialistas tuvieron cabida en el mar: espacio de incertidumbre, duda, indecisión, vida y muerte (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Dicen los navegantes:

> les dí á algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor con que hobieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla […] despues venian á las barcas de los navíos adonde nós estabamos, nadando y nos traían papagayos y hilo de algodón en ovillos y azagayas, y otras cosas muchas, y nos las trocaban por otras cosas que nós les dabamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles […] todo lo que tienen lo dan por cualquiera cosa que les den; que fasta los pedazos de las escudillas, y las tazas de vidrio rotas rescataban, fasta que ví dar diez y seis ovillos de algodón por tres ceotis[13]. (Colón, 1962: 48-49 y 51-52)

> rescatamos de ellos 119 marcos de perlas, por precio cuando más de 40 ducados, a nuestro juicio: porque solamente les dimos en cambio algunos cascabeles, espejos pequeños, pedazos de vidrio y algunas laminillas de latón; cada uno de ellos daba por un cascabel todas cuantas perlas tenía. (Vespucio, 1923: 91)

[12] "Quinientas perlas les compramos por un solo cascabel, con un poco de oro que les dimos de gracia." (Vespucio, 1923: 81)
[13] Moneda de Ceuta, utilizada en Portugal.

ISSN: 1594-378X

El oro, la plata, las piedras preciosas como las perlas —Colón sumará a estos su interés por resinas como la almáciga— motivaron que los peninsulares se movilizaran rápidamente en estas tierras desconocidas, entre animales y sujetos salvajes: el oro justificaba cualquier peligro: "Y yo estaba atento y trabajaba de saber si habia oro, y vide que algunos dellos traían un pedazo colgado en un agujero que tienen á la nariz […] ir al Sudueste á buscar el oro y piedras preciosas" (1962: 51). Posterior al primer trueque, el Descubrimiento se convirtió para Colón en la hazaña épica del vellocino de oro: "no me quiero detener por calar y andar muchas Islas para fallar oro […] Verdad es que fallando adonde haya oro ó especería en cantidad me deterné fasta que yo haya dello cuanto pudiere; y por esto no hago sino andar para ver de topar en ello" (1962: 57 y 65). En otras palabras, la empresa incipiente radicaría en la extracción de minerales y metales preciosos que satisficieran las empresas y deudas económicas de Colón y Vespucio con las Coronas de Castilla y Portugal, respectivamente, así como las ambiciones individuales. Las intenciones privadas y siniestras de estos en relación con el oro, otros metales y minerales los lleva en reiteradas ocasiones a activar la hipérbole como el recurso retórico propicio para escuchar, leer y articular la subyugadora realidad americana: "los indios le decian que tenian mucho oro, y de algunas que tenian mas [sic] oro que tierra" (Colón, 1962: 148). Se puede considerar la áurea búsqueda y explotación, en efecto, como el aprovechamiento[14] o la mostración de la naturaleza humana más allá de toda moral, religión y actitud humanista de las *civilizadas* metrópolis europeas.

Más que una representación icónica sobre el oro u otro metal, en el mapa de Münster (véase figura 33) se aprecia un anuncio de que en Veragua (Nicaragua y Costa Rica entre 1502 y 1537) existen intactas cantidades invaluables de oro, pues es allí y en otras islas donde este metal *nace* en abundancia. Lo demuestran así los ornamentos dorados que usaban los indígenas, sus utensilios cotidianos: "hay tanta cantidad [de oro] que lo cogen y ciernen como con cedazos, y lo funden y hacen vergas y mil labores" (Colón, 1962: 140). Por estas voces, Münster escribe en su mapa: "Paria abunda auro et margaritas". Acota Colón (1962) sobre el motivo: "Partió de allí para *Cuba*, porque por las señas que los indios le daban de la grandeza y del oro y perlas della pensaba que era ella, conviene á saber *Cipango*" (72); "Vido por la playa muchas otras piedras de color de hierro, y otras decian algunos que eran de minas de plata, todas las cuales trae el rio" (102); "hay otra isla grande [Jamaica] en que hay muy mayor cantidad de oro que en esta [isla Juana], en tanto grado que cogian los pedazos mayores que habas, y en la Isla Española se cogian los pedazos de oro de las minas como granos de trigo" (175); además:

> Respondan, si saben, adonde es el sitio de Veragua. Digo que no pueden dar otra razón ni cuenta, salvo que fueron a unas tierras adonde hay mucho oro, y certificarle […] yo vide en esta tierra de Veragua mayor señal de oro en dos días primeros que en la Española en cuatro años. (2002: 199 y 201)

> sin duda es en estas tierras grandísimas sumas de oro, que no sin causa dicen estos indios que yo traigo, que ha en estas islas lugares adonde cavan el oro y lo traen al pescuezo á las orejas y á los brazos é á las piernas, y son manillas muy gruesas, y también ha piedras y ha perlas preciosas y infinita especería […] sin duda ha grandísima cantidad de almáciga, y mayor si mayor se quiere hacer, porque los mismos árboles plantándolos prenden de ligero y ha muchos y muy grandes. (1962: 88)

[14] "El oro, las piedras preciosas, las joyas y demás cosas de esta clase, que acá en Europa reputamos por riquezas, no las estiman en nada, antes bien las desprecian de todo punto y no hacen diligencia ninguna por tenerlas." (Vespucio 1923: 37-39)

ISSN: 1594-378X

¿Cómo olvidar las especias de las Indias? Ellas también fueron razón significativa y motivadora para la búsqueda de nuevas rutas comerciales hacia Oriente. Cuando Colón descubre que los indígenas conocen la canela, casi comprueba haber cumplido sus propósitos de viaje. Agréguese que también topa con hierbas, frutas y plantas nuevas, verbigracia el aloe[15] y el maíz, sobre las cuales se interesa, inclusive en términos medicinales[16]. Algunos de los mapas y alegorías en estudio (véanse figuras 18, 19, 37, 47 y 49) están adornados en los bordes con imágenes referentes a indios (blancos o morenos) con maíz o especias en sus manos, o bien frutos exóticos de llamativos colores y texturas. El paisaje americano no resulta únicamente exótico a la vista de los metales, los minerales, el agua, su relieve, pobladores, frescura y ensoñación de los lugares; el *salvajismo* y la belleza juntos, sino también en cuanto al sabor: el gusto de lo desconocido igualmente atrajo a las lenguas que discurrirían más tarde hasta convertir el ámbito americano en un espacio de múltiples realizaciones, conquistas simbólicas y utopías, donde el sabor dulce de las frutas —el cual llegaba a impregnar el aire— les recuerda la fertilidad de la tierra, a medida que estimula sensualmente su sensorialidad y los incita a embriagarse perceptiva y hedónicamente de lo paradisíaco: "Dice que halló árboles y frutas de muy maravilloso sabor […por eso…] los aires [están] sabrosos y dulces de toda la noche ni frio ni caliente" (Colón, 1962: 75). Agréguese sobre las especias: "Estaban todos los árboles verdes y llenos de fruta, y las yerbas todas floridas y muy altas […] Vieron muchos almácigos y linaloe, y algodonales" (Colón, 1962: 129 y 130), "[encontramos] árboles infinitos de canela y otros muchísimos que producen cierta especie de láminas" (Vespucio, 1923: 111); igualmente:

> Despues de vuelto vino á él Martin Alonso Pinzon con dos pedazos de canela, y dijo que un portugues que tenia en su navío habia visto á un indio que traia dos manojos della muy grandes […] Decia mas, que aquel indio traía unas cosas bermejas como nueces. El Contramaestre de la Pinta dijo que habia hallado árboles de canela. Fue el Almirante luego allá y halló que no eran. Mostró el Almirante á unos indios de allí canela y pimienta, parece que de la que llevaba de Castilla para muestra, y conosciéronla diz que, y dijeron por señas que cerca de allí habia mucho de aquello al camino del Sueste. (Colón, 1962: 81)

> Estas tierras son muy fértiles: ellos las tienen llenas de mames, que son como zanahorias, que tienen sabor de castañas […] y mucho algodon, el cual no siembran y tienen faxones[17] y favas muy diversas de las que en todo tiempo lo haya para coger porque ví los cogujos abiertos, y otros que se abrian y flores todo en un árbol, y otras mil maneras de frutas que me no es posible escribir, y todo debe ser cosa provechosa […] y habas muy diversas de las nuestras, eso mismo panizo. (Colón, 1962: 82 y 85)

> y asimismo debe de ser de ello de maíz, que es una simiente que hace una espiga como una mazorca, de que llevé yo allá y hay ya mucho en Castilla, y parece que aquel que lo tenía mejor lo traía por mayor excelencia y lo daba en gran precio. Los hombres todos estaban juntos a un cabo de la casa y las mujeres en otro (Colón, 2002: 178)

[15] "Aquí cognoscí del liñaloe, y mañana he determinado de hacer traer á la nao diez quintales, porque me dicen que vale mucho." (Colón, 1962: 67)
[16] "y aun creo que ha en ellas muchas yerbas y muchos árboles, que valen mucho en España para tinturas y para medicina de especería, mas yo no los cognozco, de que llevo grande pena." (Colón, 1962: 64)
[17] Quizá se refería a los frijoles o judías.

ISSN: 1594-378X

Con todo lo susodicho, se va conformando una visión épica, sobrenatural, terrorífica y fascinante del Nuevo Mundo. Sin embargo, sobre América recae también el pensamiento medieval respecto de los confines de la Tierra. Por eso, en las palabras de ambos almirantes, a pesar de ser este un período de exploración racional y científica, se tensan las voces crédulas sobre el Paraíso, el cual situase en una zona templada al final de Oriente[18]: "estas tierras que agora nuevamente he descubierto, en que tengo sentado en el ánima que allí es el Paraíso Terrenal" (Colón, 2002: 189); "si el paraíso terrestre en alguna parte de la tierra está, estimo que no estará lejos de aquellos países" (Vespucio, 1985: 64).

La representación plana del mapamundi de Schedel (véase figura 11) ejemplifica el pensamiento medieval sobre el modelo terrestre en forma de pera, cuyo ombligo —en la parte superior— correspondía a Jerusalén, la Tierra Santa (véanse figuras 4 y 7):

> me puse a tener esto del mundo, y fallé que no era redondo en la forma que escriben; salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón, que allí tiene más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar de ella fuese como una teta de mujer allí puesta, y que esta parte de este pezón sea la más alta e más propinca al cielo y sea debajo la línea equinocial y en esta mar océana en fin del Oriente […] es en este hemisferio adonde caen las Indias e la mar océana, y el extremo de ello es debajo la línea equinocial, y ayuda mucho a esto que sea ansí, porque el Sol, cuando Nuestro Señor lo hizo, fue en el primer punto de Oriente o la primera luz que fue aquí en Oriente, allí donde es el extremo de la altura de este mundo. (Colón, 2002: 181-182 y 183)

Colón evidencia haber considerado este modelo para su interpretación del mundo y, por consiguiente, para su lectura sobre las tierras descubiertas. Uno de los rasgos sobre los cuales se fundamentó fue el exceso de aguas dulces de estas tierras, pues:

> La Sacra Escriptura testifica que Nuestro Señor hizo al Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vida, y de él sale una fuente de donde resultan en este mundo cuatro ríos principales: Ganges en India, Tigris y Éufrates en [...] los cuales apartan la sierra y hacen la Mesopotamia y van a tener en Persia, y el Nilo que nace en Etiopía y va en la mar en Alejandría […] Grandes indicios son éstos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos e sanos teólogos, y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí no oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así dentro e vecina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavísima temperancia. Y si de allí del Paraíso no sale, parece aún mayor maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan fondo. (Colón, 2002: 184 y 185)

En definitiva, una vez que Colón descubre las Indias occidentales y tales voces se reflejan en los mapas, se comienza a ubicar el Paraíso en latitudes más hacia el norte (Norteamérica y Centroamérica actualmente). Por ello, se observa que el verdor de los bosques, la claridad de los ríos, la riqueza de los metales, las especias y las frutas, los peces, los indígenas *dispuestos* al catolicismo[19], "sin mal ni de guerra: desnudos todos hombres y mugeres como

[18] Manifiesta Colón: "Crean vuestras Altezas que es esta tierra la mejor é mas fertil, y temperada, y llana, y buena que haya en el mundo. […] Concluyendo dice el Almirante, que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos, quel Paraiso terrenal está en el fin de Oriente, porque es lugar temperadísimo. Así que aquellas tierras que agora él habia descubierto, es (dice él) el fin del Oriente" (1962: 63 y 211).

[19] Expone el Almirante al respecto: "porque yo ví é cognozco […] questa gente no tiene secta ninguna, ni son idólatras, salvo muy mansos, y sin que sea mal, ni matar á otros, ni prender, y sin armas, y tan temerosos que á una persona de los nuestros fuyen ciento dellos, aunque burlen con ellos, y credulos y cognoscedores que hay Dios en

ISSN: 1594-378X

sus madres los parió" (Colón, 1962: 86) —quienes por no haber cometido aún pecado alguno permanecen en el Edén desnudos; ¡esta era una prueba más!— se ubican al norte, en la tierra tan prometida por el cristianismo.

En los márgenes decadentes de la *pera* de Schedel se encuentra el Paraíso; pero también allí existen, indescriptibles, violentos y monstruosos, los antípodas. A estas criaturas, por sus deformidades, se les atribuye el grado de destructores o aniquiladores. Desde el imaginario colectivo medieval, ellos deben estar alejados de la civilización, pues su presencia inspira conductas *demoníacas*. Colón describirá en varias oportunidades la presencia de estos seres en las nuevas tierras, ya que se guiaba con el mapamundi de Behaim, en el cual, como se dijo antes, se incluían islas mitológicas, en las cuales habitaban cinocéfalos, cíclopes, orejones, sirenas, entre otros (véanse las figuras 5, 6, 11 y 43). Todo este discurso complementaría la visión del Paraíso, pues arrastra una carga ideológica occidental mitológica y fantástica despectiva sobre las Indias occidentales, las nuevas tierras del final del mundo opuestas a la ecúmene.

Cuando se refiere a los habitantes de la isla Bohio, basado en los comentarios de los indígenas que lleva a bordo, Colón (1962) dice: "Entendió tambien que lejos de allí habia hombres de un ojo, y otros con hocicos de perros, que comian los hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bebian su sangre, y le cortaban su natura" (82); "habia en ella gente que tenia un ojo en la frente" (99); "despues que le vieron tomar la vuelta de esta tierra no podian hablar temiendo que los habian de comer, y no les podia quitar el temor, y decian que no tenian sino un ojo y cara de perro, y creia el Almirante que mentían" (104); "cuando el Almirante iba al Rio del Oro, dijo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenian forma de hombre en la cara" (178).

Vespucio nunca menciona en sus textos referencia alguna sobre los antípodas, pero sí se rastrean varios signos ideológicos que permiten una refracción del fenómeno antípodas; descripciones que a la luz de lo ominoso se interpretarían como rasgos propios de estos seres mitológicos. Por ejemplo, revísese el modo como se expresa sobre las perforaciones corporales, la bestialidad de los guerreros, lo espantoso y deforme de algunos animales, y la fisonomía y proporciones de los americanos, vistas desde el diálogo con la estética europea.

Entre todos los antípodas, el pie grande tomó mayor relevancia en América. Vespucio bautiza a la raza propia de la zona chaco-pampeana como: patagones, hombres de altura y corpulencia extremas, quienes cautivaron, intimidaron y asustaron por su exotismo y atributos a los navegantes y los cosmógrafos europeos en general. Considérese la proporción, por ejemplo, del hombre arrodillado en la parte inferior izquierda del *Atlas* de Miller, en relación con los otros de la misma imagen (véase figura 22); o bien las representaciones en los mapas de Agnese o Mercator (véanse figuras 27, 28, 39 y 40). Al respecto dice Vespucio:

> caminando por la playa advertimos ciertas huellas de pies grandísimos, por las cuales conjeturamos que si los demás miembros correspondían a los pies, debían de ser muy grandes los habitantes […] hallamos cinco mujeres, dos viejas y tres jóvenes, todas las cuales eran de tanta estatura que nos causó grande admiración […] Todas ellas eran de estatura mayor que la de un hombre muy alto […] he aquí que comienzan a entrar en la casa como unos 36 hombres, más altos que aquellas mujeres, y tan gallardos y apuestos, que daba gusto verlos […] A esta isla, por la gran talla de sus habitadores, la llamamos de los Gigantes. (1923: 87-91)

el cielo é firmes que nosotros habemos venido del cielo, y muy presto á cualquiera oracion que nos les digamos que digan y hacen el señal de la cruz. † Así que deben vuestras Altezas determinarse á los hacer cristianos, que creo que si comienzan, en poco tiempo acabará de los haber convertido á nuestra Santa Fe" (Colón, 1962: 87-88).

ISSN: 1594-378X

4. DESDE LOS NUEVOS RETRATOS DE AMÉRICA

Después del diálogo discursivo textual de Colón, Vespucio y la cosmografía europea medieval y de los siglos XV-XVI, se concluye:

a) Los textos cartográficos inscriben de manera lenta e ideológicamente refractada ante un espectador y sujeto cultural europeo espacios americanos y características d*el* estilo de vida de los autóctonos de la *novae insulae*, de modo que apoyan un discurso ficcional que se asume como empírico y, por ende, legitima relecturas de lecturas colonizadoras y deshumanizadoras de los indoamericanos.

b) Los signos ideológicos no son gratuitos ni mera ornamentación en el esbozo y acabado de los textos cartográficos: obedecen a su contexto y a un discurso sociocultural logocéntrico; por ello, deben leerse desde el nivel de la dialogía colonial y (des)colonizadora donde se producen en tanto ideologemas, con tal de trazar las coordenadas de representación simbólica de las realidades históricas del Nuevo Mundo, descritas en este caso por Colón y Vespucio, pero procedentes en parte de la Edad Media.

c) El símil en los textos de Colón y Vespucio es la figura lógica predominantemente utilizada para fijar las realidades americanas *leídas*. Por eso, su uso retórico certifica *la* exposición creíble de los hechos, ambientes, biodiversidad, personajes, costumbres y usos, al tiempo que propone la base para una lectura palimpséstica *fiel* del sujeto cultural europeo que nunca visitó el nuevo continente y que fácilmente asumió la lectura ideológica verbalizada por los navegantes.

d) La fascinación y el miedo ante este nuevo *otro radical* o antípoda se expresa en figuras ominosas: monstruos, caníbales, Paraíso, el fin del mundo; todas siempre vistas y enunciadas con un carácter épico e hiperbólico, que provoca en el receptor europeo la confirmación de mitos medievales y, por tanto, la construcción de América como un lugar antagónicamente significativo, ya que en este el *hombre civilizado* puede verse amenazado o desaparecer, o bien volverse un *héroe* como los *conquistadores* y alcanzar así reconocimiento social. Mediante esta fascinación o terror, América estimula, pues, que cartógrafos e ilustradores europeos retransmitan algunos deseos colonizadores, como el de destruir para *civilizar*, adquirir *heroísmo* o reconocimiento social, alcanzar la propia *salvación espiritual* o la del *otro*, según los intereses políticos, económicos e individuales que permitieran las próximas oleadas de europeos hacia América.

e) La descripción de ríos, vientos, accidentes geográficos y bosques contribuyen al interés, por un lado, de esclarecer nuevas rutas comerciales, de navegación o zonas de acceso a las nuevas islas-continente; mientras, por otro, se convierten en datos cosmográficos que los geólogos e ilustradores europeos utilizaron como material significativo, que enfrentarán a otras voces a la hora de representar las nuevas realidades *verosímiles*.

f) Tanto los mapas cartográficos como el *Diario de navegación* y las cartas de viajes y documentos de Vespucio constituyen programadores de lectura, instrumentos formales, racionales y literarios, en donde el discurso logocéntrico europeo predomina y acentúa el ámbito ficcional americano, aunque este último comienza rápida y fuertemente a desarticular a aquel, a tenderle trampas, pues incita a la composición de un nuevo lenguaje pragmático, simbólico y literario para referirse textual, pictórica y culturalmente al *Mundus Novus*. Por eso, a pesar del lenguaje hegemónico, con la *novae insulae* nace una *novae linguae*, donde los significantes se encuentran en una constante dinámica y esfuerzo por (des)colonia-

ISSN: 1594-378X

lizarse y (de)construir retratos, imaginarios míticos, cotidianos, dialógicos y literarios americanos.

Bibliografía

AMORETTI, María (1996) "La intertextualidad: un ensayo metacrítico", *Revista Filología y Lingüística,* 22, 2 (julio-diciembre), 7-14.

----- (1992) *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, San José, Universidad de Costa Rica.

ARCINIEGAS, Germán (1955) *Amerigo y el Nuevo Mundo*, México, Hermes.

BALAVOINE, Claudie (2009) "Au-dessous / au-dessus de la plaine marine: dichotomie symbolique dans l'imaginaire de l'emblématique espagnole (1581-1640)", en F. Delpech, *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 65-97.

BAJTÍN, Mijaíl (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Alianza.

----- (1994) *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza.

CALDERÓN DE CUERVO, Elena (2002) *El discurso del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Nueva Hispanidad.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1988) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

COLÓN, Cristóbal (1493) *La carta de Colón anunciando el descubrimiento*, http://www.ensayistas.org/antologia/XV/colon/ (02/12/2013)

----- (1962) *Diario de navegación*, Cuba, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.

----- (2002) *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuatro-viajes-del-almirante-y-su-testamento--0/html/ff83a3be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.ht ml#I_5_ (17/04/2013)

DURÁN, Juan (1979) "Nuevo Mundo y realidad, realidad y fantasía", en *Creación y Utopía: Letras de Hispanoamérica*, Heredia, EUNA, 11-21.

FONSECA, Vannesa (1997) "América es nombre de mujer", en *Revista Reflexiones*, 53 (mayo), 1-19.

GRANADOS, Carlos y José BEDOYA (1998) *Costa Rica en el mundo de los mapas*, San José, Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.

KRISTEVA, Julia (1969) *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

----- (1978) *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.

LOZANO, Jorge, Cristina PEÑA-MARÍN y Gonzalo ABRIL (1982) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.

MACROBIO (1952) *Comentario al sueño de Escipión de Cicerón*, Nueva York, Universidad de Columbia.

MANDEVILLE, Juan (2009) *Libro de las maravillas del mundo*, http://biblioteca-ntologica.org/wp-content/uploads/2009/09/MANDAVILA-Libro-de-las-maravilla-del-mundo.pdf (21/11/2012)

MARTÍNEZ, José (2001) *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra.

MONTANARO, Óscar (1988) "La intertextualidad y su evolución conceptual", *Filología y Lingüística*, 14 (1), 11-17.

MONTAÑA, Carlos (2005) "Orbis terrarum. El círculo de la Tierra", http://www.arqweb.com/vitrum/orbis.asp (15/04/2013)

MUSEO NAVAL (s.f.) "10 piezas clave: La carta universal de Juan de la Cosa", http://www.armada.mde.es/ArmadaPortal/ShowPropertyServlet?nodePath=/BEA%20Repository/Desktops/Portal/ArmadaEspannola/Pages/ciencia_museo/02_museo-museo-naval/03_coleccion/01_10_piezas_clave/01_10_piezas_clave_es/arc_01_carta-universal_juan_de_la_cosa (02/12/2013)

PASTOR, Beatriz (1983) *El discurso narrativo de la conquista de América*, Cuba, Casa de las Américas.

POLO, Marco (2008) *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Cátedra.

RAISZ, Erwin (1974) *Cartografía*, Barcelona, Omega.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *Diccionario de la lengua española*, de http://www.rae.es/rae.html (11/04/2012)

ROA DE LA CARRERA, Cristián (2002) "El Nuevo Mundo como problema de conocimiento: Américo Vespucio y el discurso geográfico del siglo XVI", *Hispanic Review*, otoño, 70 (4), 557-580.

SARDUY, Severo (1977) "El barroco y el neobarroco", en C. Fernández, *América Latina en su literatura*, México, Siglo veintiuno, 167-184.

TODOROV, Tzvetan (1981) *Le principe Dialogique*, París, Seuil.

VESPUCIO, Américo (1923) *Viajes de Américo Vespucio*, Madrid, Calpe.

----- (s.f.) "El Mundo Nuevo, Carta de Américo Vespucio a Lorenzo Pedro de Médicis", http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturadelaconquista/AmericoVespucio.asp

----- (1985) *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, Madrid, Akal.

VIGNOLO, Paolo (s.f.) "Nuevo Mundo: ¿un mundo al revés? Las antípodas en el imaginario del Renacimiento", http://www.academia.edu/560763/Nuevo_Mundo_un_mundo_al_reves_Las_antipodas_en_el_imaginario_del_Renacimiento

ISSN: 1594-378X

Tópicos de leyenda: lectura de una variante de *La Torre de la Cautiva* a la luz de la lógica aristotélica

LORENA VALERA VILLALBA
Universidad Complutense

Resumen
El presente artículo estudia la presencia de lugares comunes del accidente y de la definición en la versión conquense de la conocida leyenda de *La torre de la cautiva.* Esta variante fue recogida por la autora local María Luisa Vallejo y publicada en el año 1962, en el tomo primero de la colección *Leyendas conquenses*. En el artículo se exponen los tópicos del lugar y del accidente que Aristóteles abordó en sus tratados de lógica, reunidos posteriormente bajo el título de *Órganon*, y se comprueba en qué medida el texto legendario escogido responde a los tópicos señalados. La conclusión es clara: en la leyenda estudiada se emplean ciertas estrategias retóricas con el fin de persuadir de la verdad de las enseñanzas morales que del relato se desprenden.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
In this paper, we explore the role of different commonplaces in a local version of the well-known legend *La torre de la cautiva.* The version we analyse was compiled by the local author María Luisa Vallejo and published in the first volume of the collection *Leyendas conquenses,* in 1962. In the paper we explain the topics that Aristotle studied in his books of logic, *Organon*, and we check what role the topics play in the legend. We conclude that the local legend *La torre de la cautiva* employs many rethoric strategies with the aim to persuade about the truth of the lesson that it exposes.

1. INTRODUCCIÓN

La leyenda es una de las modalidades en las que se plasma la literatura popular, junto al mito, la fábula y el cuento[1]. Aunque en nuestros días es frecuente encontrar por escrito antologías que recogen las leyendas de un lugar determinado, los orígenes del género se encuentran estrechamente vinculados con la oralidad, puesto que de forma oral, y con las variaciones que de esta modalidad de transmisión se derivan, han llegado hasta nosotros. Entre las definiciones que se han atribuido a la leyenda destacamos aquí la de García de Diego:

> La leyenda es una narración tradicional fantástica, esencialmente admirativa, generalmente puntualizada en personas, época y lugar determinados. La leyenda es la flor de la admiración que el pueblo ofrenda a lo sublime. La leyenda es la expresión más delicada de la literatura popular. El mundo, en las

[1] Las diferencias entre leyenda, mito, cuento y fábula han sido tratadas por varios autores. Uno de los más destacados, Arnold Van Gennep, aborda en su obra *La formación de las leyendas* dicha cuestión. En síntesis, podemos señalar que, frente al resto de modalidades, es característico y esencial en la leyenda la localización espaciotemporal concreta y, la presencia de personajes que son individuos determinados, con cualidad heroica y cuyos actos tienen un fundamento que parece histórico.

Recibido el 13/02/2014 · Publicado el 23/06/2014

> leyendas, quiere evadirse de la vulgaridad cotidiana, embelleciendo la prosa de la vida con una soñada espiritualidad. (1958: 3)

A pesar de lo simbólico y metafórico de la definición, el autor señala con claridad las cualidades principales que definen a la leyenda: la presencia del elemento fantástico y admirativo junto a personajes, lugar y tiempo determinados. Por su condición de género oral, es posible encontrar en los textos legendarios herramientas y recursos que se vinculan al discurso oral y a la retórica. Tradicionalmente, las leyendas se narraban a un auditorio con el fin de transmitir una enseñanza de carácter moralizante. Se defendía, por tanto, una visión concreta de la realidad, y para ello debían de activarse en el discurso del orador los mecanismos retóricos que más y mejor contribuyesen a convencer a los oyentes no tanto de la verdad de lo narrado como de la verdad y valor de la enseñanza que de ello podía desprenderse.

El presente estudio tratará de identificar la presencia y el uso en una leyenda de uno de los instrumentos más recurrentes y eficaces en el discurso oral, los tópicos o lugares comunes. Cualquier disertación actual se encuentra repleta de tópicos, a través de los cuales el orador trata de defender su tesis, refutar la del contrario, o ambas cosas a la vez. La política podría parecer el *hábitat* perfecto para el uso (y abuso) de esta útil herramienta discursiva, pero a lo largo de las siguientes páginas pretendemos destacar la importancia que los tópicos tienen también en narraciones con origen oral y moralizante como las leyendas.

El texto legendario escogido constituye la versión conquense de una leyenda religiosa, *La torre de la cautiva*. Posiblemente, la variante más conocida de la leyenda sea la granadina, debido a que una de las torres de La Alhambra tiene precisamente por nombre *La torre de la cautiva*. En todas las versiones del texto legendario hay elementos comunes: la captura de una joven cristiana a manos de los moros y su encierro en una torre incomunicada. Cada versión da un final distinto a la dama encerrada; así, mientras en la versión granadina la cautiva será después la reina Zoraya por su matrimonio con el rey moro de Granada y su conversión al Islam, la versión conquense pone el acento en la superioridad de la religión católica sobre la musulmana. En esta versión castellana será Alí, el hijo del Caíd moro, quien justo antes de morir se convierta al catolicismo.

La elección de de la leyenda *La torre de la cautiva* se justifica por las posibilidades que ofrece para la identificación de los tópicos con los que la autora pretende construir su tesis, basada en la defensa del cristianismo frente a la religión musulmana. Como se verá, la caracterización de las bondades que se atribuyen al cristianismo y a los cristianos y de los elementos negativos relativos a los musulmanes y a su religión se realiza a partir de determinados tópicos, dentro de los cuales incluimos la metáfora, la redundancia y la homonimia. Los tópicos también sustentan en gran medida la narración de acciones y la descripción de los personajes de la leyenda; así amores, doncellas, héroes y batallas se ajustan a los tópicos que son frecuentes en la literatura popular (enamorados cuyo amor crece en la misma proporción que la indiferencia de la amada, doncellas cuya belleza sólo es superada por su virtud, etc.).

La leyenda se ha tomado de la antología de leyendas conquenses escrita por la autora María Luisa Vallejo. La obra de recolección legendaria de Vallejo comprende un total de cuatro volúmenes, aparecidos entre finales de los 50 y principios de los 80. Las primeras ediciones fueron publicadas por la imprenta que *La Falange* tenía en Cuenca.

Identificar los tópicos a partir de los cuales se construye la tesis sustentada en un discurso no sólo supone un ejercicio que ayuda a contextualizar las afirmaciones que Aristóteles realizara en sus tratados de lógica, sino que además permite conocer los mecanismos de los que un autor/orador se ha valido para la construcción de su tesis.

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

2. TÓPICOS EN EL DEBATE PÚBLICO ATENIENSE

Aristóteles incluye la reflexión sobre los lugares comunes del razonamiento o *tópicos* dentro de los Tratados de Lógica. El *Órganon*, cuya traducción del griego es "instrumento" o "método", engloba todas las obras de lógica escritas por el Estagirita a lo largo del tiempo, compiladas siglos después por Andrónico de Rodas. Estas obras suponen el nacimiento de la lógica aristotélica como disciplina académica, cuyo fin es el de analizar argumentos y determinar la validez de los mismos mediante el empleo de las reglas formales del silogismo. Las obras que componen el *Órganon* son *De las categorías, Peri Hermeneias* (de la interpretación), *Primeros analíticos* (del silogismo), *Segundos analíticos* (de la demostración), *Tópicos* (de la dialéctica) y *Refutación de los sofistas* (de las falacias y los paralogismos).

Tópicos comprende un total de ocho libros, en los que el autor cataloga los lugares o esquemas argumentales basados en la predicación accidental (libros II y III), genérica (libro IV), propia (libro V) y definitoria (libros VI y VII). A todo ello debemos añadir un octavo libro en forma de apéndice práctico con pautas concretas para el ejercicio dialéctico, y un primer libro a modo de introducción. El libro *Sobre las refutaciones sofísticas* se considera un apéndice teórico-práctico sobre los distintos tipos de sofismas y sus posibles resoluciones, y por ello se ofrece a continuación de los ocho libros de *Tópicos*.

Según expone Candel Sanmartín en su edición del *Órganon*, el contexto que sugiere a Aristóteles la reflexión sobre los tópicos y las refutaciones es el de una Atenas en la que el debate público suponía todo un hábito social (1982: 82-84). Dos discutidores (*dialektikoi*), que podían ser profesionales o aficionados, debían asumir indistintamente los papeles de sostenedor e impugnador de un juicio previamente establecido (*prokeimenon*). El impugnador debía centrar su atención en realizar preguntas capciosas para probar, a partir de las respuestas de su adversario, la afirmación de lo que el juicio previamente establecido negara o la negación de lo que aquél afirmara. Por su parte, el sostenedor respondía lo más cautamente posible con el fin de evitar la contradicción. Aunque se establecía que ambos estaban obligados a proceder de buena fe, por lo que quedaba prohibido negarse a responder preguntas correctamente formuladas o seguir preguntando lo mismo con pequeñas diferencias, el debate contaba incluso con la presencia de un árbitro. Aristóteles se refiere también a la cuestión objeto de debate para señalar que ésta debe ser discutible o controvertible, pues carece de sentido tratar de debatir sobre aquello en lo que existe total acuerdo o desacuerdo.

El mecanismo del que se vale el miembro del debate que asume el rol de *impugnador* para construir sus razonamientos es el del *lugar*, el *tópico*. Aristóteles emplea este término en su obra, pero no proporciona una definición del mismo. Candel Sanmartín ofrece la siguiente explicación del concepto:

> ¿Qué significa este término que el propio Aristóteles usa, pero no define en ningún pasaje de ésta ni otra de sus obras? Simplemente, se refiere a una proposición, o mejor, a un esquema proposicional –cuyas variables están habitualmente representadas por formas pronominales (esto, tal, tanto, etc.)- que permite, rellenándolo con los términos de la proposición debatida, obtener una proposición cuya verdad o falsedad (conocidas en virtud del carácter, respectivamente, afirmativo o negativo del esquema proposicional en el que se inserta) implica la verdad o falsedad, también, de la proposición debatida. El uso de la palabra "lugar" tendría aquí la función de señalar el carácter vacío, esquemático, de ese enunciado-matriz. (Candel Sanmartín, 1982: 84-85)

ISSN: 1594-378X

3. LO DEFINITORIO, LO PROPIO, LO GENÉRICO Y LO ACCIDENTAL

Aristóteles establece la existencia de cuatro *predictables*, elementos que son fundamentales en todo razonamiento; a partir de ellos surgen las proposiciones y problemas y con ellos se construyen los lugares o tópicos. En palabras del Estagirita: "Así, pues, es evidente, a partir de lo dicho, por qué, de acuerdo con la presente división, todo viene a reducirse a cuatro cosas: *propio, definición, género o accidente.*" (1982: 95).

Definición es un enunciado que explica el *qué es ser*. Puede darse como explicación de un enunciado en lugar de un nombre o bien un enunciado en lugar de otro. Toda definición es cierto enunciado, aunque determinadas expresiones tiene carácter definitorio aunque no empleen un enunciado para definir. En este sentido, Aristóteles ofrece el ejemplo que sigue: *Es bello lo que tiene prestancia*.

Propio es lo que no indica el qué es ser, pero se da sólo en tal objeto y es intercambiable con él en el seno de la predicación. Aporta Aristóteles un ilustrativo ejemplo: "es propio del hombre el ser capaz de leer y escribir"(1982: 96).

Género es lo que se predica, dentro del *qué es*, acerca de varias cosas que difieren en especie; v. g. en el caso del hombre, cuando alguien ha preguntado qué es la cosa en cuestión, corresponde decir que "animal" (1982: 97).

Accidente es lo que no es ninguna de las cosas anteriores: ni definición, ni propio, ni género, pero se da en un objeto con la particularidad de que puede darse y no darse en ese mismo objeto. Por ejemplo, es cuestión accidental en un hombre el estar sentado, puesto que puede estarlo y no estarlo[2].

En nuestro estudio, nos centraremos en los lugares del accidente y de la definición, por ser éstos los que con mayor frecuencia aparecen en un texto con las características del que se ha analizado –una leyenda literaria– y los que pueden ser localizados sin necesidad de penetrar en exceso en las concepciones personales del autor y en las conexiones entre sus ideas y su discurso. Además, es precisamente a los lugares del accidente y la definición a los que más extensión en su obra dedica el Estagirita, lo que nos ofrece mayores posibilidades de análisis.

3.1. Lugares del accidente

Son muchos los ejemplos que Aristóteles ofrece de tópicos relativos a cuestiones accidentales (1982: 122 y ss.). Se ha realizado una selección de un total de veintiún lugares del accidente, en la se han escogido aquellos lugares comunes que más posibilidades de análisis podían ofrecer posteriormente en el marco de la leyenda literaria: los que se refieren a lo *preferible* y a lo *deseable*. Algunos de los lugares comunes del accidente a los que alude el Estagirita están tan estrechamente vinculados con el ejemplo a través del cual se presentan que resulta complicado aplicarlos en textos de carácter literario y desligados del debate público.

La formulación y los ejemplos de los tópicos que se exponen a continuación son, en general, los que el mismo Aristóteles ofrece en su obra; sin embargo, en algunos casos se ha modificado ligeramente la expresión con el fin de sintetizar y clarificar la idea a la que aluden.

[2] Añade Aristóteles una segunda definición al *accidente*, enunciada a partir de ejemplos: "Súmese también, por otro lado, al accidente las comparaciones recíprocas que se enuncian de alguna manera a partir del accidente, v.g.: si es más deseable lo bello o lo conveniente, y si es más agradable la vida de acuerdo con la virtud o de acuerdo con el placer, y cualquiera otra cosa que pueda venir a decirse de un modo semejante a éstas; en efecto, en todas las cosas de este tipo lo que se trata de averiguar es con cuál de ellas incide más, como accidente, lo que se predica" (1982: 98). La señalamos aquí porque, aunque el concepto queda explicado con la primera de las definiciones aportadas por el autor, esta segunda idea permitirá comprender mejor algunos casos de tópicos del accidente encontrados en la leyenda que será objeto de estudio posteriormente.

ISSN: 1594-378X

I. Lo más duradero o estable es más deseable que aquello que lo es menos.
II. Son más deseables aquellas cosas que prefiere el hombre prudente y bueno, o la ley recta, o los hombres de probada honestidad en cada cuestión, en la medida en que sean tales, o los entendidos en cada género de cosas, o todas las cosas que prefiera la mayoría o la totalidad.
III. Es preferible el concepto a la manifestación concreta del mismo; v. g. es preferible la justicia al justo.
IV. Lo que es deseable por sí mismo es más deseable que aquello que lo es por otra cosa; por ejemplo, estar sano respecto a hacer ejercicio.
V. La causa en sí de un bien es preferible a la causa por accidente. Por ejemplo, es preferible la virtud respecto a la suerte, pues la primera es causa de bienes por sí misma, mientras que la segunda lo es sólo por accidente.
VI. Lo bueno sin más es preferible a lo bueno para alguien, v. g. curar respecto a sufrir una amputación.
VII. Lo que se da por naturaleza es preferible a lo que se da por adquisición: la justicia respecto al justo.
VIII. Lo que se da en lo mejor y más apreciable es preferible, por ejemplo: lo que se da en dios es preferible a lo que se da en el hombre, y lo que se da en el alma es preferible a lo que se da en el cuerpo.
IX. Lo propio de lo mejor es mejor que lo propio de lo peor: lo de dios mejor que lo del hombre.
X. El fin es preferible a las cosas relativas al fin, y, entre dos de ellas, la más próxima al fin.
XI. Lo más bello, lo más apreciable y lo más loable es en sí preferible; la amistad es por tanto preferible a riquezas, y la justicia a la fuerza.
XII. Cuando dos cosas son muy próximas una a otra y no podemos percibir ninguna superioridad de la una respecto a la otra, hay que verlo a partir de sus consecuencias. Aquello a lo que sigue un bien más grande es también más deseable, y si las consecuencias son malas, es preferible aquello a lo que sigue un mal menor: pues, aún siendo ambas cosas deseables, nada impide que tengan alguna consecuencia inconveniente.
XIII. Cada cosa, en la ocasión en la que tiene mayor virtualidad, es también cuando es preferible; por ejemplo, el vivir sin pesar es más deseable en la vejez que en la juventud, pues en la vejez tiene mayor virtualidad. También la prudencia es preferible en la vejez, y del mismo modo, la valentía en la juventud.
XIV. Es preferible lo que es más útil en toda ocasión, o en la mayoría de ellas, v.g.: la justicia y la templanza respecto a la valentía; aquéllas son útiles siempre, ésta, en cambio, de cuando en cuando.
XV. Aquellas cosas cuyas destrucciones son más rechazables son más deseables. En el caso de las generaciones y adquisiciones, a la inversa: aquellas cosas cuyas adquisiciones y generaciones son preferibles también ellas lo son.
XVI. Lo que tiene mayor apariencia es preferible a lo que la tiene menor, y lo más difícil a lo menos difícil: pues nos gusta tener las cosas que no es posible obtener fácilmente.
XVII. Aquellas cosas de las que es posible que participen los amigos son preferibles a aquellas de las que no participan. Y aquello que preferimos hacer de cara a un amigo es más deseable que aquello que deseamos hacer de cara a cualquiera, v.g.: obrar justamente y hacer bien es más deseable que parecerlo; parecerlo, a individuos cualquiera, en cambio al revés.

ISSN: 1594-378X

XVIII. Las cosas excedentarias son mejores que las necesarias, y, a veces, también preferibles: pues vivir bien es mejor que vivir; ahora bien, vivir bien es fruto de un excedente, mientras que el vivir mismo es necesario.

XIX. A veces, las cosas mejores no son también las preferibles: pues, aunque sean mejores, no necesariamente han de ser también preferibles: filosofar, por ejemplo, es mejor que enriquecerse, pero, para el carente de lo necesario, no es lo preferible.

XX. Lo que no es posible obtener gracias a otro es más deseable que lo que también es posible obtener gracias a otro, como ocurre, por ejemplo, con la justicia respecto a la valentía.

XXI. Es preferible una cosa a otra si la primera es deseable por sí misma y la segunda lo es para la opinión. Por ejemplo, salud frente a belleza. La definición de lo deseable para la opinión sería *aquello que uno no se afanaría porque existiera si nadie lo percibiese.* También es preferible una cosa a otra si la primera es deseable por sí misma y para la opinión, y la otra, sólo por uno de los dos motivos. Y aquella de las dos que es más apreciable por sí misma también es mejor y más preferible. Sería más apreciable en sí aquella que prefiriéramos por sí misma, aunque de ella no hubiera de resultar nada más.

3.2. Lugares de la definición

Aristóteles dedica los libros VI y VII al estudio de la definición. En primer lugar, establece la necesidad de averiguar si la definición se ha realizado correctamente o si, por el contrario, se ha *no definido.* El no definir bien se divide en dos partes: una primera, consistente en ofrecer una *definición oscura*, y una segunda posibilidad basada en aportar una *definición más amplia de lo necesario*. A su vez, dentro de cada opción puede darse gran variedad de casos y supuestos.

3.2.1. La oscuridad en la definición

Homonimia y metáfora son recursos que, para el Estagirita, oscurecen las definiciones en las que se insertan. El uso de nombres no habituales, e incluso de aquello que resulta insólito, es oscuro en términos de definición, señala Aristóteles (1982: 224-226).

3.2.2.La redundancia en la definición

Aristóteles señala que aquello que se da en todas las cosas no separa a ninguna en absoluto, por lo que toda inclusión de información superflua en la definición perjudica a la misma, tornándola redundante (1982: 227). La redundancia puede pasar desapercibida cuando no se emplea el mismo nombre de lo definido: así, Aristóteles comenta el siguiente ejemplo: si como definición de *sol* se ofrece *astro que aparece de día*, la redundancia existe aunque no se perciba directamente, puesto que *día* no es sino *la traslación del sol sobre la tierra* (1982: 233).

4. DE CRISTIANAS DONCELLAS VIRGINALES A HÉROES CONVERTIDOS. LOS TÓPICOS DEL ACCIDENTE EN *LA TORRE DE LA CAUTIVA*

La leyenda se ambienta a principios del siglo XIII. Doña Elena, única hija del señor cristiano Don Alonso de Mendoza y de Vergara, es secuestrada por una partida de moros durante un paseo. El hijo del caíd, Alí, se enamora de la prisionera nada más verla y pretende tomarla por esposa. Sin embargo doña Elena le rechaza reiteradamente y ni la promesa de grandes riquezas ni los castigos por su reiterado desdén la hacen cambiar de opinión. La razón es que profesa una profunda fe y su deseo siempre fue ingresar en un convento.

ISSN: 1594-378X

La cautiva es conducida a la torre más alta del castillo del rey moro y encerrada allí para siempre. El joven Alí, que sigue enamorado de Doña Elena, le hace frecuentes visitas para escucharla hablar con fervor de su religión. El padre de Alí, temeroso de la influencia de la joven sobre su hijo, envía a éste a Sevilla y ordena que se deje morir a la cristiana en la torre. Sin embargo, Doña Elena recibe diariamente la visita de un cuervo que le lleva un pedazo de pan en el pico, por lo que sobrevive a su aislamiento durante meses.

Durante la guerra, Alí es herido de muerte y, una vez en su castillo, pide ver por última vez a Doña Elena. Cuando ambos se encuentran, el joven moro ruega a la cristiana que lo bautice, pues quiere abrazar el cristianismo antes de fallecer. Finalmente, Alí muere en gracia de Dios y Doña Elena, tras ser rescatada por las tropas cristianas, ingresa en un convento.

La versión escogida de la leyenda *La torre de la cautiva* se ha construido sobre una serie de tópicos que se detallan a continuación.

Tópico XXI: Es preferible una cosa a otra si la primera es deseable por sí misma y la segunda lo es para la opinión.

> –¡Adelante, Dª Halda…! ¡No os detengáis, estoy cercada…! ¡Cuidad a mi anciano padre!
> El momento de indecisión de la dueña fue superado por el mandato de la joven. (Vallejo, 1962: 20)

La criada de Doña Elena deja sola a su señora cuando ésta es prendida y le solicita que cuide de su anciano padre. A pesar de que huir sin Doña Elena sería reprobable por la opinión, impera en este caso el escapar y cumplir el mandato de su señora.

Doña Elena no repara en la opinión de su entorno y prefiere rechazar matrimonios ventajosos con el fin de cumplir su oculto deseo de ingresar en una congregación religiosa: "Por eso rechacé varios partidos ventajosos que mi padre me propuso, de altos señores que habían pedido mi mano. Pero la causa sólo la sabía yo." (Vallejo, 1982: 27).

Tópicos I y VIII: Lo más duradero o estable es más deseable que aquello que lo es menos (I) y lo que se da en lo mejor y más apreciable es preferible (VIII). La belleza aparece siempre junto a otras virtudes más duraderas, estables y separadas del cuerpo. Ejemplos de ello son: "[…] y quedó prendado de la hermosura y hechizo virginal de la joven" (Vallejo, 1962: 22) y "El viejo capitán observó este gesto y pensó: joven, bella y sensible, ¡pobre dama!" (Vallejo, 1982: 21).

Tópico V: La causa en sí de un bien es preferible a la causa por accidente. Para la protagonista de la leyenda, la causa en sí de la felicidad sólo reside en la vida religiosa, a pesar de que una cuestión *accidental* como la boda con el hijo del Caíd que la tiene prisionera sería causa de honra y mejora de su situación.

> -Es que de esa forma seríais la esposa de mi hijo Alí.
> -No os enojéis. Pero ya os he dicho, que aún sintiéndome muy honrada por esta distinción, no puede ser.
> -¿Y por qué…?
> -Porque ya he elegido otro esposo.
> -¿Mejor que Alí…?
> -No quiero ofenderos, pero incomparablemente mejor.
> (Vallejo, 1982: 23)

Tópicos III y IV: Lo que es deseable por sí mismo es más deseable que lo que lo es por otra cosa y lo que es deseable en sí es preferible a lo que es deseable por accidente. En ambos tópicos se incide en la superioridad de las cosas cuando éstas no dependen de las circunstancias concretas en las

ISSN: 1594-378X

que se producen; la autora de la leyenda muestra con ello la coherencia de la protagonista con su religión y su escaso pragmatismo.

Tópico VI: Lo bueno sin más es preferible a lo bueno para alguien. De manera similar a los anteriores tópicos, en la leyenda se recurre a la exaltación de lo que se considera *el bien* (en este caso, la religión católica frente al resto de cultos) por encima del bien individual (el de Doña Elena, quien no duda en arriesgar su vida por defender su religión).

Desde otra perspectiva, a este mismo ejemplo puede aplicarse otro tópico que invalidaría la actitud que toma la protagonista en la situación en la que se encuentra. Tópico XIX: A veces, las cosas mejores no son siempre las más preferibles.

Tópico X. El fin es mejor a las cosas relativas: "Sólo Dios puede saber siempre lo que sucederá mañana… ¡Sólo Él es quien dispone o permite las cosas. Si así sucede, ¡hágase su voluntad…!" (Vallejo, 1982: 25).

Tópico XVI: Lo que tiene mayor apariencia es preferible a lo que la tiene menor, y lo más difícil a lo menos difícil: pues nos gusta tener las cosas que no es posible obtener fácilmente. Este tópico aparece en la leyenda formulado de forma inconfundible, para expresar los sentimientos del joven Alí hacia la cautiva Doña Elena: "Cuantas más negativas recibía, más enamorado estaba Alí." (Vallejo, 1982: 26).

Tópico XIII: Cada cosa, en la ocasión en la que tiene mayor virtualidad, es también cuando es preferible. Doña Elena afirma haber decidido su ingreso en la vida religiosa desde niña, lo que la autora presenta como una actitud encomiable: "Yo, desde que era niña, me consagré a Jesús y El es desde entonces mi único Esposo." (Vallejo, 1982: 26).

Asimismo, el padre de Doña Elena es caracterizado como un personaje prudente, cualidad que Aristóteles califica de positiva en la senectud: "Él era anciano. Soñaba con perpetuar nuestros blasones… y no quise apenarlo dejándolo solo, desvalido y sin más cariño que el mío." (Vallejo, 1982: 27).

Esa prudencia, templanza y comprensión que tan apreciable resulta en la vejez es precisamente de la que carece el padre de Alí, al que se caracteriza como un personaje autoritario que no comprende la actitud de su hijo: "El Caid estaba desconcertado. No conocía ni comprendía el estado de su apasionado hijo." (Vallejo, 1982: 28).

Tópico IX: Lo propio de lo mejor es mejor que lo propio de lo peor. Para tratar la cuestión de la guerra entre las tropas cristianas y las musulmanas, la autora de la leyenda recurre a este tópico, por el cual Doña Elena desea el triunfo de las tropas cristianas por considerarse lo propio de esta religión mejor que lo propio de la musulmana: "La cautiva no se apartaba un momento de su atalaya, llena de ansiedad, siguiendo todas las incidencias de la batalla. Rogaba a Dios con toda el alma por el triunfo de las armas cristianas." (Vallejo, 1982: 30).

Tópico XV. Son más deseables las cosas cuyas destrucciones son más rechazables. Este tópico justifica que Alí prefiera su muerte a la de Doña Elena, y que en el contexto de la leyenda se presente la supervivencia de la protagonista cristiana como más deseable que la del musulmán. "Nada me importa morir con tal de que ella viva." (Vallejo, 1982: 31).

Tópico VII. Lo que se da por naturaleza es preferible a lo que se da por adquisición. A pesar de que al final de la leyenda Alí se convierte al cristianismo, es Doña Elena, cuya devoción religiosa se presenta como algo natural y manifestado desde tierna edad, quien sobrevive y es calificada de *ángel*. Por tanto, el cristianismo de Doña Elena es, en último término, preferible al del convertido Alí. "–Quiero entrar en el Cielo, dijo Alí, por vuestra mano, doña Elena. –Yo le bautizaré ahora mismo, dijo la cautiva." (Vallejo, 1982: 32).

Tópico XII. Cuando dos cosas son muy próximas una a otra y no podemos percibir ninguna superioridad de la una respecto a la otra, hay que verlo a partir de sus consecuencias. Aquello a lo que sigue un bien más grande es también más deseable, y si las consecuencias son malas, es preferible aquello a lo que sigue un mal menor: pues, aún siendo ambas cosas deseables, nada impide que tengan alguna consecuencia inconveniente. Directamente relacionado con

ISSN: 1594-378X

el tópico anterior, puede señalarse la presencia del tópico que se emplea para determinar la superioridad de dos cosas que podrían parecer iguales. En el caso de la leyenda *La Torre de la Cautiva*, se presenta la superioridad de Doña Elena porque, a pesar de que finalmente comparte religión con Alí, las consecuencias anteriores de la conversión de Alí son negativas: "Solemnes exequias se hicieron por el alma del hijo del Caid, muerto cristiano." (Vallejo, 1982: 32).

5. DE OSCURAS MAZMORRAS AL ALIMENTO DE LA PROVIDENCIA. LOS TÓPICOS DE LA DEFINICIÓN EN *LA TORRE DE LA CAUTIVA*.

La mayoría de definiciones que aparecen en *La Torre de la Cautiva* son de tipo ostensivo, es decir, se construyen a través de la aportación de ejemplos del concepto definido.

5.1. Metáforas y comparaciones

Destaca la abundancia de metáforas para definir conceptos de índole religiosa, como se aprecia en los siguientes ejemplos.

Definición de castidad como matrimonio único con Jesús: "No puedo. Juré castidad y no tendré más esposo que a Jesús." (Vallejo, 1982: 25).

Definición de la Virgen: "Ella es la Reina del Cielo, la Madre de todos los hombres; la que dio a su Hijo Divino por salvarnos…" (Vallejo, 1982: 26).

Consagrarse a Dios como matrimonio con Jesús: "Yo, desde que era niña, me consagré a Jesús y Él es desde entonces mi único Esposo." (Vallejo, 1982: 26).

Dª Elena es un *ángel*: "¡A un ángel así no puede haberlo abandonado su Dios…!" (Vallejo, 1982: 30).

Providencia como alimento que permite la supervivencia en condiciones extremas: "Ya veis: me alimentó la Providencia." (Vallejo, 1982: 32).

Definición de un rosario: "Es el rosario. […] Con él llevamos la cuenta de las oraciones a la Santísima Virgen." (Vallejo, 1982: 26).

La leyenda incluye también metáforas de la naturaleza, que definen estados de ánimo, objetos y acciones, y evocan un universo bucólico recurrente en la materia legendaria: "La doncella, prisionera del encanto del agua corriente, su armoniosa música y belleza del paisaje […]" (Vallejo, 1982: 19).

Encontramos, asimismo, algunas comparaciones con carácter de definición: "Para Alí, la voz cadenciosa de Dª Elena era como un arrullo embriagador, cual deliciosa música, que sólo con oírla, le hacía feliz." (Vallejo, 1982: 27).

5.2. Redundancias

En *La Torre de la Cautiva*, la autora emplea determinados adjetivos con el fin de definir el nombre al que acompañan; sin embargo, es frecuente que el adjetivo tenga carácter de epíteto, por lo que lejos de definir al nombre, aporte escasa información adicional al mismo, resultando en último término redundante: *señorial mansión* (Vallejo, 1982: 21), *oscura mazmorra* (Vallejo, 1982: 25), *solemnes exequias* (Vallejo, 1982: 32).

La leyenda recupera de la literatura épica la técnica de sustituir los nombres de los personajes por sus epítetos; así, Dª Elena es *la cautiva*, e incluso, *la cautiva cristiana* y *la cautiva de la torre.* En la primera parte del texto, antes de que se produzca la captura de Doña Elena por los moros, también es frecuente encontrar las expresiones *la romántica doncella, la intrépida joven* y *la bella Doña Elena* en sustitución de su nombre.

ISSN: 1594-378X

En el caso del personaje masculino, se destacan la juventud, belleza, cultura y posición de Alí, en ocasiones mediante el empleo de epítetos: *el joven Alí; el hijo del Caid; el joven y culto Alí.* Incluso se señala la condición de converso el protagonista masculino de la leyenda: *el hijo del Caid, muerto cristiano* (Vallejo, 1982: 32).

6. CONCLUSIONES

6.1. Empleo de tópicos del accidente con el fin de presentar unos hechos que apoyan la tesis de la autora

Vallejo se vale del amplio catálogo de tópicos relativos a cuestiones accidentales para dar forma a un relato en el que todos los elementos conduzcan hacia la corroboración de la tesis que se sostiene: la superioridad de los valores y creencias cristianos frente a otros –que son además los del extranjero–, en este caso, frente a los de los moros. Así, la autora no necesita demostrar la veracidad de aquello que indirectamente se afirma a través del curso de los acontecimientos en la leyenda, simplemente emplea los lugares comunes que cualquier oyente/lector asume como válidos y adapta la narración del texto a los mismos.

El tópico que sobresale por encima del resto, y que justifica en último término la superioridad del cristianismo incluso en los casos más extremos, es el que establece que "son más deseables las cosas cuyas destrucciones son más rechazables" (tópico numero XV en nuestra enumeración). La destrucción –muerte– de doña Elena, cristiana "antigua", es mucho más rechazable en el marco de la leyenda que la de Alí, quien ha llevado vida de musulmán pese a su conversión final al cristianismo. Este podría considerarse el tópico que sustenta la tesis de la leyenda, al que vienen a sumarse otros que actúan como refuerzo. Se deduce de ello que si la muerte del convertido es, en último término, preferible a la de la cristiana (recordemos que él mismo la acepta con gusto), de igual forma es el cristianismo siempre preferible con respecto a cualquier otra confesión religiosa.

6.2. Refuerzo de los valores cristianos a partir de definiciones y metáforas escasamente informativas

La caracterización del cristianismo en la leyenda se realiza fundamentalmente a base de metáforas, con frecuencia recurrentes y de escaso valor informativo. La autora trata de presentar el cristianismo como una religión preferible y más deseable que la practicada por los moros que han invadido 'nuestra' Península Ibérica. Para ello, se vale de metáforas y tópicos que ensalzan los valores inherentes a dicha religión, pero destinados a un público ya familiarizado con el cristianismo, puesto que el carácter informativo de los recursos empleados es escaso frente a su valor simbólico –esposa de Jesús, Reina del Cielo, alimentación por la Providencia, etc.–.

Las definiciones de tipo religioso que aparecen en la leyenda, por tanto, responden en su mayoría al concepto que Aristóteles ofrece de "definición oscura": se emplean metáforas y nombres no habituales (al menos para el individuo no familiarizado con el cristianismo, como "Providencia"), y se hace uso de redundancias, es el caso de "consagración a Jesús", identificado con matrimonio con Jesús. Sólo la definición que se ofrece de un objeto de uso cristiano, el rosario, parece resultar clara, aunque realmente la autora define el uso que se da a dicho objeto y no el objeto en sí: *con él llevamos la cuenta de las oraciones a la Santísima Virgen.*

6.3. Influencias de la narración oral: presencia de epítetos

En la versión estudiada de la leyenda *La torre de la cautiva* se conserva un frecuente uso de epítetos para hacer referencia a los protagonistas, técnica muy ligada a la oralidad por la necesidad de constante alusión a los personajes que es propia de la narración oral. Revela esto no sólo el origen oral de este tipo de narración, sino también el interés de la autora en

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

conservar rasgos propios del discurso oral que recuerden al lector que se encuentra ante un texto por escrito pero procedente de la tradición oral.

6.4. Bucolismo propio de la materia legendaria expresado a través de metáforas recurrentes

En la primera parte de la leyenda, antes de la captura de doña Elena a manos de los moros, asistimos a los paseos de la protagonista junto a su doncella, en un entorno que se describe de acuerdo a una estética bucólica renacentista, lograda a partir del uso de determinadas metáforas que evocan una naturaleza idílica y apacible. Entre ellas cabe destacar de nuevo las que siguen: "La doncella, prisionera del encanto del agua corriente, su armoniosa música y belleza del paisaje […]" (Vallejo, 1982: 19) o "[…] prisionera del mágico hechizo de la tarde primaveral." (Vallejo, 1982: 20).

6.5. Presencia de tópicos en la caracterización de personajes

En la caracterización de los personajes de la leyenda se han empleado los lugares comunes que son frecuentes en las narraciones populares de corte histórico. Así, la joven cristiana doña Elena posee una belleza sólo superada por su virtud, manifestó desde la infancia la inclinación religiosa y asume con valentía y devoción un destino adverso antes que renunciar a los ideales de su religión.

Por otro lado, el moro Alí responde al despecho de la dama con un amor creciente, respeta los sentimientos de la cristiana para poder pasar tiempo a su lado y acepta con gusto la muerte porque a ésta precede su conversión a la religión que en la leyenda se muestra como verdadera gracias a la beneficiosa influencia de su amada.

La caracterización del resto de personajes, aunque secundarios, también se reviste de tópicos: la doncella de doña Elena escapa y cumple así hasta el último momento los mandatos de su ama, haciendo gala de una absoluta fidelidad; el padre de doña Elena muestra una prudencia que es más virtuosa por darse en alguien de avanzada edad, y el padre de Alí, al contrario que el de la cristiana, se muestra autoritario e intolerante, cualidades que, según sostiene Aristóteles, se agravan si el sujeto que las posee se encuentra en la senectud.

Bibliografía

ARISTÓTELES (1982) *Tratados de lógica (Órganon). Tomo I: Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofísticas*, ed. de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1958) *Antología de leyendas de la literatura universal*, Barcelona, Labor.

VALLEJO GUIJARRO, María Luisa (1962) *Leyendas conquenses. Tomo I*, Cuenca, La Falange.

VAN GENNEP, Arnold (1982) *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla.

ISSN: 1594-378X

El tedio en la literatura mexicana (1910-1930)

JUAN ANTONIO PASCUAL GAY
El Colegio de San Luis · México

Resumen
Este artículo quiere estudiar la modalidad literaria del tedio en la literatura mexicana desde el fin de siglo hasta la década de los veinte del siglo pasado. El propósito es mostrar la relevancia de algunos aspectos finiseculares en una década decisiva para la literatura mexicana. Habitualmente se ha prescindido de esta relación que, más allá de otras circunstancias, demuestra la construcción de la tradición literaria y cultural mexicana. Es cierto que el hastío, a partir de 1910, adquiere en México un sentido distinto al de su origen, que no hace sino acrecentarse hasta la tercera década del siglo XX, pero esa diferencia exhibe también un origen común.

Abstract
This article wants to study the literary form of the tedium in Mexican literature from the end of the century until the Decade of the 1920s. The purpose is to show the relevance of aspects on the one decisive Decade for Mexican literature. Usually he has dispensed with this relationship that, apart from other circumstances, shows the construction of the Mexican cultural and literary tradition. It is true that boredom, from 1910, in Mexico acquires a distinct sense of its origin, which does not accrue until the third decade of the 20th century, but this difference also exhibits a common origin.

1. POSE, CIUDAD MODERNA Y FIN DE SIGLO

La pose entendida como como un reclamo para la sociedad es decisiva en el fin de siglo, como recuerda Sylvia Molloy a propósito de unas palabras de Max Henríquez Ureña en relación con *Prosas profanas* de Rubén Darío: "Rubén asume una *pose*, no siempre de buen gusto: habla de su espíritu aristocrático y de sus manos de marqués […]. Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales" (1962: 97). A lo que la estudiosa añade que "desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía" (2012: 42). El comentario es atinado no sólo porque la pose provoca cierta reactividad, sino porque en ocasiones el recuerdo, en este caso de Rubén, se ciñe en primera instancia a la pose como evocaba Juan Ramón Jiménez: "Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de las sal, del tónico. No sabía nunca qué hacer, así, con su levita, sus guantes, su sombrero de copa, y menos con su disfraz de diplomático. […] Su mole redonda y grasa de pie pequeño, como de tiburón en pie, digo, en cola, no podía con el chaleco" (2012: 27-28). Una silueta perfilada a partir de la pose, pero no precisamente de aquella propuesta por Molloy. Enrique Gómez Carrillo aboceta una estampa de Rubén Darío en Guatemala, reveladora de los gustos del poeta nicaragüense: "A la hora de cenar, entre dos copas de champaña, Rubén me habló de mi proyecto… El poeta no era más puntual que el señor Chambó para pagarnos nuestros sueldos, pero en cambio nos alimentaba y nos emborrachaba todos los días. Su mesa, *dressée* en el mejor de los hoteles guatemaltecos, parecía la de una venta. El que quería iba ahí a ocupar

Recibido el 04/02/2014 · Publicado el 06/11/2014

un sitio cotidianamente" (2011: 162). Juan Ramón Jiménez y Enrique Gómez Carrillo esbozan una personalidad o un temperamento que mucho debe a un aire de familia, mientras que la historiadora se refiere a la pose como trasunto del exhibicionismo. Hay que recordar unas palabras de Baudelaire a propósito de la apariencia adquirida mediante el maquillaje: "el maquillaje no tiene que ocultarse, que evitar dejarse adivinar; puede, por el contrario, mostrarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor" (2005: 385). Para Molloy, el debate se encuentra en la exhibición y el exhibicionismo como exaltación del individuo: "Exhibir no es sólo mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca" (2012: 44). El exhibicionismo es autoafirmación frente a los otros, una estrategia para subrayar la diferencia y singularidad del exhibicionista que asocia la provocación con el protagonismo. Se privilegia la mirada, como concluye Sylvia Molloy: "El fin de siglo procesa la visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así, la crítica, el diagnóstico o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso, a la vez que son, no hay que olvidar, formas de una escopofilia exacerbada. Mírese desde donde se mire, el exceso siempre fomenta los que Felisberto Hernández llamaría más tarde la *lujuria de ver*" (2012: 44). Y, claro, un factor determinante fue la mujer moderna, premeditadamente convertida en exhibicionista, como indica Jordi Luengo López: "Acercarnos a la imagen cultural de la Mujer Moderna es partir del convencimiento de que ésta fue la sinécdoque de la modernidad misma. […] Al mismo tiempo que sus modos excluían el recato y la compostura tradicionales, elementos que fueron claros signos de las transformaciones que se estaban operando en el terreno social y de la moral pública, sobre todo al disfrutar el colectivo femenino de una libertad hasta entonces no vivida, todavía se coexistía con la imagen cultural del *ángel del hogar*" (2008: 25-26). Pero como sigue diciendo el mismo autor, la imagen de la "Mujer Moderna [fue] la de la frivolidad misma" (2008: 31). Una ligereza que no podía sino vincularse con ese exhibicionismo ya consignado que, más allá de otras consideraciones, dotaba de una sensualidad y un erotismo desconocidos sus apariciones. Del mismo modo que, a escala, los burdeles y prostíbulos ejercieron una atracción semejante, no sólo por la traída y llevada iniciación sexual, sino sobre todo porque esos espacios se convirtieron en ambientes decadentes en los que un reclamo era la ilusión de admirar a la mujer emancipada y libre. La mujer era también trasunto de la ciudad moderna y lo moderno, en los veintes, representaba, en palabras de Carlos Monsiváis, un imperativo categórico: "Sé moderno, aduéñate de los reflejos condicionados del porvenir, asómbrate de las dimensiones estéticas del danzón y el automóvil y el jazz-band y las fábricas y las luces de neón, admite con regocijo que la naturaleza urbana, a cambio de su ferocidad, facilita la vida intelectual" (2000: 48-49). Con todo, en tanto que práctica regulada por el mercado, había todo tipo de ofertas para cualquier gusto y bolsillo. En el caso de México, Salvador Novo formulaba este comercio en los siguientes términos:

> A semejanza de lo que ocurre en el otro comercio, un gerente experto –más ducho mientras hubiera por grados meritorios ascendido desde el mostrador hasta el escritorio- cuidaba de que la provisión de mercancías siempre renovada, respondiera a las exigencias, caprichos y capacidad adquisitiva de la clientela o el consumidor. Esta norma general ("el cliente siempre lleva razón") presidía entre aquellos establecimientos diferencias de grado determinadas, como en todo comercio, por las que económicamente guardaran entre sí las zonas demográficas en que el buen olfato o la experiencia de los gerentes resolviera fundarlos. Las empresas de lujo disponían de almanaques más elegantes y, naturalmente, de precios más altos que las populares. (1996: 537-538)

ISSN: 1594-378X

Es conocida la seducción que la ciudad de México ejerció en Salvador Novo, hasta convertirse en uno de los personajes más recurrentes de su literatura. Para Novo la ciudad era un paisaje y su mirada era la de un paisajista. Es cierto que George Simmel entiende por paisaje una parte de la naturaleza desprovista de cualquier objeto que proceda de la mano del hombre o de cualquier artificialidad, pero unas palabras suyas se ajustan a la experiencia urbana de Novo como paisaje: "una visión cerrada en sí misma y sentida como unidad autosuficiente, aunque entrelazada con un espacio y un movimiento infinitamente más extensos, cuyos confines el sentimiento no puede aprehender y que pertenecen a un estrato más profundo, el del Uno divino, el de la naturaleza como Todo" (2013: 9). En realidad, la publicidad y el prestigio de la imagen habían modificado la mirada hacia la mujer, antes que nada hacia aquella que había optado por el exhibicionismo. Las palabras de Novo adquieren resonancias en estas de Carlos Monsiváis:

> A la fotografía masificada, las mujeres llegan como objeto de devoción o de consumo. Serán las madres abnegadas, las novias prístinas, las divas reverenciales, las mujeres anónimas cuya desnudez trastorna, las vedettes de belleza a disposición de las frustraciones (no hay en las tarjetas postales o en las fotos grandes, mujeres de pueblo; una vendedora humilde no conmueve o electriza).
> En las fotos se consuma lo propuesto por el teatro y el cine, la imagen femenina como algo independiente de las mujeres reales, la abstracción que confirma la calidad de objeto tasable cuya misión es agradar y causar esa plusvalía del placer que es la excitación. (1988: 25-26)

Se trataba de un esteticismo gobernado por un hedonismo que por igual afectaba a la mujer como objeto de deseo, que a las utilidades que envolvían el quehacer literario y cultural. Más que una realidad accesible, se produjo una idealización a partir de esa misma realidad. Las carencias de lo cotidiano se solventaron mediante la imaginación. ¿Cuántos poetas y artistas latinoamericanos recorrieron infatigablemente las calles de París sin haber visitado nunca la Ciudad Luz? Los testimonios no dejan lugar a dudas de que muchos intelectuales reconvirtieron su propio espacio geográfico en esa ciudad ideal. Muchos juguetearon con la idea de albergarse en rue de Vaugirard, centro del Quartier Latin, paseando con ademanes de *flâneur* por la rue de Monsieur le Prince, en uno de cuyos recodos se encontraba el Boul'Miche, junto a La Sorbona, con la plaza inmediata que exhibía el Liceo San Luis. El Colegio de Francia concitaba la curiosidad y la atención en la rue des Écoles. Más allá, se disponen l'École de Droit, el Liceo Santa Bárbara y la Biblioteca de Santa Genoveva en el paseo al que invita la rue Soufflot. Mixtificado y también mitificado, París o, quizás, aquello que se decía y escribía que era, acaparó la inventiva de los autores latinoamericanos hasta volver sus idas y venidas por calles y bulevares en un atareado viaje inmóvil que llegaba a su fin al momento de abrir los ojos. Se ha estudiado con profusión el encanto de la Ciudad Luz en Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío. En España, merecen destacarse las tempranas crónicas de Vicente Blasco Ibáñez para *El Correo de Valencia*, que comienzan en 1891 y que más tarde se recogieron en el volumen *París (Impresiones de un emigrado).* Las colaboraciones del español se ocupan por igual de la arquitectura y el teatro, que de las prostitutas y la moda; el personaje, sin embargo, es siempre París. Dice, por ejemplo: "Del inmenso número de viajeros que diariamente llegan a París, pocos, muy pocos, son los que visitan este barrio, que tiene más importancia que el resto de la gran ciudad. Los bulevares centrales, con sus placeres, devoran las remesas de viajeros que no saben pisar otro suelo que su asfalto, y sólo algún inglés, con su gorrilla microscópica a la cabeza y sus gemelos a la bandolera, se atrave a pasar los puentes y pasearse por este barrio, cuyo nombre a pesar de tal desdén, es universal" (1943: 110-111). El pintor José Gutiérrez Solana

ISSN: 1594-378X

inquiere sobre la luz de París: "Es una luz matizada, fina y gris, donde descansa la vista, luz de acuario, submarina, que queda como encerrada en un fanal y que no tiene el incendio salvaje del sol que mata los colores. Por eso lo pintores franceses son coloristas, son pintores de paisaje, pintores chicos, pintores impresionistas. Lo que no se ha pintado es la luz gris de los días grises que se suceden casi todo el año, y se han empeñado en pintar una luz cruda que no existe, siendo gris y finísima, donde los colores resaltan muchas veces artificiales y no se necesitan" (2008: 40). Algo semejante advierte el mexicano Guillermo Jiménez en el relente parisino:

> París envuelto en bruma.
>
> Rumor de rodar como un perenne acorde.
>
> A las orejas erectas de las quimeras que vigilan desde la balaustrada de Notre-Dame, llega una sinfonía en gris mayor y versos de Guillaume Apollinaire y de Jean Cocteau. (1929: 91)

Rubén Darío, en el prólogo a la primera edición de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, recordaba la obsesión del español por un París que ya hacía años que había abandonado:

> Tal le encontré en Madrid años después de nuestra temporada en el Barrio Latino. No podía ocultar la nostalgia del ambiente parisiense, y se sentía extranjero en su propio país, desarraigado en la tierra de sus raíces. ¿Por qué ese tipo solar, hijo de padre griego y de madre sevillana, y que pasó sus primeros años al amor de la luminosa Málaga, amaba tanto a París, en donde el sol se muestra tan esquivo y una bruma del color del ajenjo opaliza los otoños? No es único el caso suyo, y la razón podría explicarla el heleno Papadiomantpoulos. El hecho es que él siempre tenía presente su visión luteciana. No hablaba dos palabras sin una cita o reminiscencia francesa. Exponía contento sus literarios recuerdos, sus intimidades con escritores y poetas. (2009: 31-32)

El mexicano Eduardo Luquín, extemporáneamente a propósito de los toros, escribía que "el argumento de comedia en que la mujer joven y bella se enamora del talento del artista, ya viejo e impotente, con un cariño comprensivo, impalpable y alto, es muy común entre los autores franceses, en las novelas y sobre todo en la vida diaria y ordinaria de París, pero cuán lejos estamos de ti, Francia amada" (1925: 41). Alfonso Reyes, en una misiva colectiva, fechada en París el 21 de junio de 1921, firmada por el propio Reyes, Manuel Toussaint, Genaro Estrada, Enrique Díez-Canedo y Diego Rivera, dirigida a Enrique González Martínez, versificaba:

> París (aunque ocho días, es verdad)
> ¡París, después de tanto desearlo!
> ¡París para quererlo y estrujarlo!...
> ¡Qué pronto para la felicidad! (2002: 150)

2. TEDIO, PARÍS Y VIAJE INMÓVIL

Consignada por Xavier de Maistre en 1794 con su *Voyage autour de ma chambre*, la posibilidad de la aventura imaginaria adquiere no sólo derecho de residencia en la República de las Letras, sino que recibe carta de naturalización en el fin de siglo. Curiosamente, Sainte-Beuve en una conocida semblanza del menor de los Maistre, reconocía a París como la verdadera patria de éste, al decir que "a su llegada a su verdadera patria literaria, tanto su sorpresa como el reconocimiento fueron importantes" (2007: 120). La modernidad trajo consigo la

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

fascinación por la ciudad moderna; una invitación a la curiosidad y aventura metropolitana, cuya referencia privilegiada siempre era París. La Ciudad Luz no sólo fue una metrópolis, sino también una geografía imaginaria, ajustada a los anhelos y sueños de los escritores antes que a la realidad a la que invitaba la ciudad misma. Ciudad quintaesenciada, trasunto a escala de esa "Chimère de la mythologie intelelectuelle" que Paul Valéry advertía en el extravagante Monsieur Teste[1], acaparó las ambiciones de la mayoría de artistas hispanoamericanos y, con ella, se apropiaron de las costumbres y moralidades de las que sus ciudadanos hacían gala o que, aquellos del otro lado del Atlántico, así lo consideraban. Si algunos escritores mexicanos no pudieron sino imaginar sus paseos y recorridos por París; otros hubo, más afortunados, que pudieron pasar largas temporadas en ella. Las descripciones de la capital de Francia sorprenden por la avidez de las observaciones, por la precisión de los apuntes viajeros, por el vigor de la cartografía de sus hoteles, calles y bulevares, exhibiendo así no sólo el reconocimiento debido a una ciudad ya mítica a principios del siglo XX, sino la necesidad de escriturarla como un modo de tomar posesión de ella, tanto del presente en que fueron emborronadas las cuartillas como de la memoria acumulada por la emblemática metrópolis. Eduardo Luquín se recrea en su primera visita a París en 1920, después de desembarcar del buque Espagne en el puerto de Saint Nazaire, cuyas evocaciones parecen estar en deuda con un presente inmediato antes que con un pasado lejano, como sucede con *La cruz de mis vientos*: "Me resistía a aceptar que efectivamente me encontraba en la capital adoptiva del mundo occidental y, sin embargo, allí estaba yo, en el corazón de la gran urbe, en los grandes Boulevards, sentado a una mesa, frente a un aperitivo, a metro y medio de distancia de mujeres frescas, insinuantes y provocativas" (1959: 99). Rápidamente, Luquín, como exigía su hospedaje en el Barrio Latino de la Ciudad Luz, se asumió como bohemio, apropiándose así de un estilo de vida que, además de actualizar el *spleen* del fin de siglo, lo devolvía imaginariamente a los círculos simbolistas, parnasianos y, más recientemente, modernistas. El acomodo geográfico de París invitaba a la vez a recorrer sus calles físicamente y a experimentarlas imaginativamente. Luquín ofrece los escenarios de sus correrías en esa primera estancia francesa:

> A partir de aquel día nos inscribimos como clientes casi obligatorios de un saloncito situado frente a la estatua de Comte: el Café Gipsy. El Café Gipsy no era en realidad más que un centro de reunión de mujeres fáciles y de estudiantes que procedían de las más apartadas regiones del globo, desde Indochina, hasta Finlandia. […] Por haber corrido aventuras de una hora con alguna de ellas, por ocupar un cuarto en el Hotel Lutece situado en el corazón del barrio latino, me sentí con derecho a presentarme como bohemio. El renunciamiento al brillo del dinero, a las comodidades de la vida burguesa; la devoción por el arte, la entrega total, constante y heroica a la actividad artística que se prefiera, que realmente acreditan al bohemio genuino, me hubiesen resultado sacrificios inútiles cuando no los acompañaba el goce de los sentidos, particularmente la aventura amorosa. (1959: 100)

El autor consigna en breves palabras el espíritu de una bohemia prostibularia y mendicante, tarambana e indolente, anacrónica ya en 1920 pero que rehabilitaba modos y costumbres leídos y conversados a la distancia del tiempo y del espacio. En Eduardo Luquín vivir la bohemia como la había imaginado parece imponerse a la realidad inmediata. Por eso, no extraña que a continuación la sola mención de nombres y topónimos dispare su fantasía hacia el París que, en realidad, esperaba encontrar y no tanto el que encontró:

[1] Escribía Valéry a propósito de su personaje en el "Prefacio" de la obra: "Este personaje de fantasía en cuyo autor me convertí en los años de una juventud a medias literaria, a medias salvaje… o interior, una cierta vida" (1986: 15).

ISSN: 1594-378X

> El nombre de Montparnasse me transportaba a un mundo de ensueño; el de *La Rotonde* me parecía revestido del prestigio de un templo donde me aguardaba la gloria de la consagración. Se verá que confundía lo secundario y accesorio, con lo primordial e indispensable. La verdadera bohemia se encontraba en los talleres y no en los cafés. Para el bohemio genuino, el café no constituye más que un lugar de esparcimiento. Me bastó con sentarme a una mesa de *La Rotonde* para advertir que, en efecto, el simpático café de aquellos días se había convertido en una especie de cuartel general de pintores y escultores. (1959: 101)

Guillermo Jiménez también ofrece un recorrido más literario que real del París de principio de los veinte: "Siempre que camino por el barrio de Passy, hago una devota peregrinación a la casa número 47 de la calle de Raynouard; es un pequeño hotel, admirablemente conservado, que revive el encanto de toda una época literaria. Todo está igual: el jardín, las alcobas, la sala de trabajo; nada parece que ha sido tocado desde que en él vivió Honorato de Balzac, antes, un poco antes de su matrimonio con Mme. Hanska, la sorprendente extranjera que fue la novela de amor más bella del novelista" (1929: 33). También dedica Jiménez una línea a evocar el café de La Rotonde:

> El café de *La Rotonda*, en aquella época, era pequeñito, unos cuantos metros sobre el boulevard Raspail y otros tantos sobre el boulevard Montparnasse; era un rincón amable –la atmósfera siempre azulada por el humo- donde se reunían pintores y poetas, escultores y literatos llegados de todos los rumbos y de todas las latitudes, atraídos por el canto mágico de esa sirena que se llama París. […]
> En *La Rotonda* no había cancioneros como en los cafés de la otra ribera; pero en cambio, existía más intimidad y, como el lugar era pequeñito, invitaba al discreteo; ahora todo ha cambiado, La Rotonda es un cabaret con jazz y todo; los yanquis han prostituido el ambiente, una ola de mercenarios ha invadido aquel rincón amable y cordial donde apenas se escuchan los gorgeos de una Matika y los mimos de alguna Mimí Pinson. (1929: 83, 84)

Esa dicotomía entre la realidad y la imaginación había sido representada admirablemente por Monsieur Teste o, más bien, sus bizarros atributos, adquiridos a condición de negarlos sistemáticamente, resultaron una continuidad entre esa sensibilidad finisecular afincada en una imaginación tan caprichosa como desbordante y la literatura de los años veinte del siglo siguiente, consignada en el "viaje inmóvil". José Juan Tablada, en 1900, dentro de las páginas de la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, compartía una invención titulada "Divagaciones" acerca del hastío de origen baudeleriano en estos términos:

> En las raras siestas de *farniente*, en las escasas treguas que concede de tarde en tarde la lucha por la vida, me entrego a mil faenas exquisitas para mi espíritu de *bibeloteur* y de enamorado del arte. Ya es la aplicación de ácido oxálico sobre la mancha amarillenta que apareció en el margen de un libro amado que por arcaico merecía ser incunable; ya es la preparación del pegamento para restaurar una compotera deplorablemente rota, de Talavera de la Reina; ya es la renovación de la naftalina que preserva de los destructores lepidópteros al arcón lleno de viejas telas; ya es la fabricación de un diafragma para montar un grabado o bien el simple registro en el catálogo de un *bibelot* adquirido en un instante de vena. (1900: 82-83)

Sin embargo, ese hastío moral reporta un pesimismo también espiritual sin el que difícilmente puede comprenderse el fin de siglo. Mauricio Pujo lo radiografiaba así:

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

> Pero si el romanticismo no fue solamente un movimiento de arte, sino también un movimiento de vida, su derrota fue por lo tanto una derrota moral. Fue la decepción del alma, impotente para abrazar la naturaleza, en transformarla, a plegarla a su ensueño, y vencida por el contrario, por esa naturaleza en todas las rutas en donde había intentado su esfuerzo, resignándose a su opresión. Fue el pesimismo, sombrío al principio y tan bello todavía en los primeros tiempos, que se redujo en seguida, cuando las esperanzas pasadas se olvidaron al mezquino fastidio de la inacción. (1900: 169-170)

La inmovilidad del desplazamiento o viaje interior, así como el tedio en lo que tiene de actitud que lo propicia, no pueden disociarse de la experiencia particular del tiempo, una temporalidad particular de la que surge la desgana y la indolencia y de la que Walter Benjamin dice: "Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. –Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma – en la de la expectativa -: el que aguarda" (2005: 133). Esta última experiencia de la temporalidad es la que privilegia el tedio y que se asume como propia en buena parte de la literatura mexicana de los años veinte, sin excluir, desde luego, otras manifestaciones. "Lugares I" de Xavier Villaurrutia ofrece ese sentimiento del viaje inmóvil:

> Vámonos inmóviles de viaje
> para ver la tarde de siempre
> con otra mirada,
> para ver la mirada de siempre
> con distinta tarde.
>
> Vámonos inmóviles. (1966: 33)

El tedio así es también la serenidad de quien aguarda y espera, pero no necesariamente una novedad en esa monotonía del tiempo, sino una repetición de lo ya vivido, como dice Giacomo Leopardi en el *Zibaldone*, "el tedio del hombre desaparece por el mismo sentimiento vivo del tedio universal y necesario" (1990: 94). El hastío no dejaba de expresar la aceptación de la fatalidad; un reconocimiento que se remonta a Jean-Jaques Rousseau, quien en el primer paseo de *Las ensoñaciones del paseante solitario* confesaba: "al sentir todos mis esfuerzos y que me atormentaba sin provecho, he tomado el único partido que me quedaba por tomar: someterme a mi destino sin forcejear más con la necesidad" (2008: 25) ; y poco después declara la impasibilidad como estado preferente: "Nada que esperar ni que temer me queda en este mundo, y heme aquí tranquilo en el fondo del abismo, pobre mortal infortunado, pero impasible como el mismo Dios" (2008: 29). El mexicano Guillermo Jiménez ofrece una prosa, "Serenamente…", que traduce ese sentimiento de espera asociado al tedio y al desprendimiento personal:

> Estoy pleno de serenidad, mi espíritu se ha desligado de toda complicación; infantilmente me divierto con el lloro de un tenue soplo de viento o con el soliloquio siempre igual, de la fuente olvidada, que entre los rosales agobiados de botones finge benedictina viñeta pasados siglos, y que está puntuada con inquietos peces de colores. […]
> En secreto, guardo el orgullo de tener la seguridad de que también, cuando trenza la seda de su cabellera castaña y se queda absorta frente al espejo, con las horquillas entre los dientes, idéntica a mí en serenidad, se ha de acordar

ISSN: 1594-378X

> de nuestras citas en las noches frías, del deshojamiento sonoro de nuestras risas, de mis frases de amor y más de una vez ha de repetir mi nombre, en voz tan baja, como para que no lo escuche su corazón, trémulo se desmaya un puñado de claveles, y de un frasco abierto brota, sutil y misterioso, el suspiro de un perfume, blandamente, serenamente… (1919: 107, 109-110)

Con todo, entre un momento y otro, entre una literatura y otra, las diferencias concernían por igual a las modalidades, a las formas y a los géneros literarios. París no era sólo la expresión más sofisticada de la vida, sino la más cabal de la vida del artista. París fue sinónimo del arte y, el arte parisino un lugar imaginario que los aprendices de bohemios recorrían a diario, transfigurado en un ámbito de evasión y escapismo como retrata Tablada en *La feria de la vida*:

> Olaguíbel, Leduc y yo, aunque avecindados en Tenochtitlan, vivíamos literalmente en París, pensando y casi escribiendo como cualquier redactor de *La Plume* o de *L'Ermitage* que eran entonces los periódicos de vanguardia y Balbino Dávalos, aunque más ponderado por sus disciplinas clásicas, no era del todo ajeno a esas tendencias. (1991: 298)

Eduardo Luquín, en *La cruz de mis vientos*, perfila aquello que la mayoría de escritores y artistas mexicanos, hacia mediados de la segunda década del siglo XX, sentían por París:

> En aquella inquietud de mis años juveniles predominaba el deseo de probar la vida de París. De París había vuelto Amado Nervo, coronado de mirtos y enfermo de ausencias. A París afluían los artistas del mundo irresistiblemente atraídos por el prestigio de la vieja ciudad. Cualquiera que pensara en un viaje de cultura, se dirigía hacia Francia. Muy pocos poetas, músicos o escultores parecían sentirse satisfechos de sí mismos sin haber paseado bajo los castaños del Luxemburgo. A la edad de doce años devoraba yo las páginas de la *Revista Azul* donde Manuel Flores y Nervo publicaron sus impresiones de Francia. (1959: 88)

En México, Joris-Karl Huysmans recibió cierta atención en la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, en cuyas páginas se publicaron tres colaboraciones: "Reflexiones que sobre el matrimonio, hace a su gato Alejandro, el artista pintor de Cipriano Tibaille", el 15 de noviembre de 1998 (1898: 128); "Navidad del Louvre", la primera quincena de 1898 (1902: 11-13); y, por último, "El barrio de Nuestra Señora", la primera quincena de 1902 (1902: 41-44). Los tres fueron traducidos por Alberto Leduc, autor del libro de cuentos decadentes *Fragatita* (1896). Los asuntos que predominan en los artículos de Huysmans son crítica de costumbres, salpicadas con anotaciones históricas y artísticas, mayormente pictóricas. De manera enigmática, no hay colaboración alguna de Huysmans ni en la *Revista Azul* ni en la *Revista Moderna de México*. México presenta un hecho distintivo y singular en relación con la bohemia respecto de España. Mientras en la península la bohemia alcanzó rango de movimiento artístico, en México la bohemia estuvo al servicio de la estética modernista. Lo importante en México fue el modernismo y la bohemia, más bien, operó como un síntoma de esa estética como expresión de la modernidad, de ahí que haya un principio y un fin de esa bohemia que puede situarse, reconociendo los imprecisos límites de la generalización, entre 1893 y 1906, los años limitados por sus extremos por el artículo de José Juan Tablada, publicado en *El País* el 15 de enero de 1893, titulado "Cuestión literaria. Decadentismo" (2002: 107-110) , y por el otro extremo la "Protesta literaria", publicada en la segunda época de la *Revista Azul*, el 14 de abril de 1907, en donde se reconoce la deuda con el modernismo, es decir, con la bohemia a la mexicana que representaba, pero que subrayaba la diferencia con éste: "Somos modernistas, sí, pero en la

ISSN: 1594-378X

amplia acepción de ese vocablo, esto es: constantes evolucionadores, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo" (1907: 2). El manifiesto firmado por los futuros ateneístas inauguraba una nueva manera de entender al intelectual como figura pública, modelo y ejemplo en lo moral y cultural que enterraba así los modos y costumbres de la promoción decadente. Unas moralidades las de los decadentes mexicanos que se encierran en el pensamiento del bohemio español Alejandro Sawa: "No quiero practicar la moral del mundo. Mi compasión abarca entre sus brazos al matador y a la víctima, al pobre resto humano traspasado airadamente de boquetes sangrientos por donde la vida se fue y al trágico desdichado que, viéndose en un *in pace*, hizo uso del hierro para salir, para matar" (2009: 65).

3. BOHEMIA Y NOMADISMO

En España, la bohemia concitaba anhelos y aspiraciones artísticas y literarias de diferente signo y orientación; un ámbito, confuso y opaco, en el que convivían el modernismo, el realismo, el naturalismo, pero cuya naturaleza respondía antes a la vida y actitud de los bohemios que a una corriente literaria concreta. Por eso no es desconcertante que se lea en la revista madrileña *Germinal*, en 1913, el "Manifiesto «La Santa Bohemia»", firmado por el estonio Ernesto Bark, cuyo comienzo no deja lugar a dudas acerca de la vigencia entonces de la bohemia:

> La Edad de Oro de la Bohemia no era la de Balzac y Murger, Verlaine y Rimbaud, Alejandro Sawa, Delorme y Dicenta, no; es la del porvenir, que llenará con su gloria el universo, y sus discípulos se saludarán como hermanos del alma entonando un himno al arte, a la libertad y a la sinceridad.
> Es la fraternidad entre todos los pueblos que practicará esta Hermandad de peregrinos de la Verdad y la Justicia, bautizada por su gran rabino en su biblia bohemia, que serán las *Iluminaciones en la sombra*. (2009: 23)

Bark formaba parte de la falange de derrotados de la bohemia desde sus años en París que se remontaban a 1889, cuando con seguridad conoció a Alejandro Sawa. Así lo atestigua Isidoro L. Lapuya en sus memorias:

> Por su parte Ernesto Bark me explicó su modo de vivir. Traducía para la famosa agencia de recortes de periódicos, cobrando a razón de 30 céntimos el recorte. Traducía de una porción de lenguas semieslavas, semiasiáticas, habladas en el curso del Danubio, en Georgia y Macedonia, en las vertientes del Ural y del Cáucaso.
> Con todo esto, aquel sorprendente polígloto ganaba sus siete reales diarios. Para enterarse de lo que decía la prensa de tan enrevesados idiomas, sólo contaba Bark con 20 clientes. (2001: 25)

Pero tampoco esa Santa Bohemia compendiaba todas las experiencias de sus acólitos. La necesidad de presentarse como un grupo cerrado y aguerrido escondía, en realidad, una variedad de posibilidades a la hora de vivirla. Eugenio Noel consigna la suya: "Mi vida en los cafés de Madrid no es trasunto de la bohemia conocida. Las calles de Madrid tienen para mí un encanto singular. En ellas se embriaga mi alma de nocturnidad y de bohemia. Pero mi bohemia es la bohemia de un hombre que recibe pensiones nobiliarias" (2013: 18). Este aristocratismo reconocido en el interior de la bohemia es el mismo de los poetas mexicanos del fin de siglo que, al igual que Noel, reconocían que podían dedicarse a esa vida precisamente por su holgura económica. Una forma de vida que poco tenía que ver con la anarquista y canalla practicada por los correligionarios de la Santa Bohemia, que describe así Noel: "Se ha dicho por ahí que mi bohemia era de la misma hechura que las de los Carrere y tantos más… No es

ISSN: 1594-378X

verdad. La mía se distinguía en que jamás he imitado a Murger, ni he "sableado" a nadie, ni he debido un cuarto nunca a nadie, ni hice vida irregular" (2013: 221). Hay dos referencias relevantes en las líneas de Noel: la primera es la referida a Emilio Carrere que, además de bohemio, pergeñó la primera antología de escritores modernistas en lengua española (1906); la segunda, es la alusión a la biblia de la bohemia más ramplona y pendenciera recogida en el libro de Pedro Luis Gálvez, recetario delictivo y hampón, *El sable. Artes y modos de sablear* (1925). Acaso quien mejor ha esbozado las consecuencias de esa bohemia ha sido Armando Buscarini en sus breves memorias de 1924, cuyo comienzo no deja de ser conmovedor: "Mis memorias son como una llamarada de horror que alumbrará unos instantes el yermo de mi orfandad y de mi pobreza. He sufrido terriblemente y he bebido en el cáliz de mi Vida todas las amarguras. Mi corazón, que es bueno, no ha podido retener junto a sí el calor fraternal de otro corazón desventurado, que yo quise hacer mío, únicamente mío, eternamente mío…" (1996: 33). El mexicano Francisco L. Urquizo, en *Madrid de los años veinte*, rememora la vitalidad de esos locales en la capital española que en nada envidiaban a los parisinos y que tanto recuerdan a los mexicanos de esa década: "Cada establecimiento tiene sus habituales que diariamente, a determinadas horas previamente acordadas, se reúnen en grupos o "peñas". Literatos, pintores, políticos, poetas, cómicos, toreros, comerciantes, golfos, juerguistas, pelotaris, músicos, ganaderos, empresarios, militares, fuereños provincianos o simplemente extranjeros" (1961: 58). Ofrece Urquizo una nómina de locales que ya entonces gozaban del prestigio que otorgaba reunir en su interior una tertulia de postín: "La Granja del Henar, El Español, Regina, Sevilla, especie de club de toreros, San Marcial y San Millán, en los barrios bajos, Pombo, Doña Mariquita, Levante, Castilla, Gijón, Lyon d'Or, Lisboa, Puerto Rico y tantos otros" (1961: 59). La enumeración está acompañada de nombres relevantes de las artes y ciencias que frecuentaban esos locales: Mariano de Cavia, Ramón y Cajal, Galdós, Benavente, Vázquez de Mella, etcétera. El preámbulo está dirigido a justificar la importancia del café, como dice poco después Urquizo, una explicación que igualmente se aplicaba entonces a México: "Los cafés madrileños puede decirse que responden a una necesidad: la de proporcionar a la gente escenario para sus tertulias; institución social que desempeña trascendentales funciones en la vida local y en la formación de la mentalidad. Son escenarios permanentes donde actúan primeros actores, los que valen algo o se creen algo, que encabezan grupos, que tienen sus oyentes y los simplementes comparsas que son la mayoría de los asistentes" (1961: 60). Esta efervescencia y actividad de todo tipo desplegada en los cafés por sus parroquianos se asociaba también con el viaje interior, como registra Ramón Gómez de la Serna:

> Estando cómodamente sentados, recorremos en una hora 137.600 kilómetros. En efecto; por el movimiento de rotación de la tierra alrededor de su eje, cada uno de nosotros, aun sin moverse, recorre un espacio de 1.600 kilómetros por hora. Por otra parte, la Tierra, girando alrededor del Sol, no recorre menos de 106.000 kilómetros durante una hora. Mas no es esto todo: el Sol, girando él mismo, se mueve en el espacio con una velocidad de 701.000 kilómetros diarios, o sea, 30.000 kilómetros por hora. Sumando esas tres cifras se llega a este singular resultado: que el hombre más pacífico del mundo, permaneciendo sentado y firme, recorre 137.000 kilómetros por hora, que es bastante más de 3000.000 de kilómetros por día. (1999: 12)

El viaje, en la era de la velocidad, convenía al intelectual, pero no tanto por el desplazamiento mismo como por la rehabilitación del nomadismo, del que Alfonso Reyes haría una estupenda apología en 1950, mediante unas páginas inolvidables. Allí escribía: "El arte de Abel, el segundón, no sólo es posterior en tiempo a las invenciones agrícolas de Caín el primogénito, sino que supone mayor excelencia de mente y de carácter. Además, como empresa

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

económica, el nomadismo cala más hondo que la agricultura de los orígenes, y aun admite ya la comparación con la industria" (1989: 118). El nómada expresa esa invitación al viaje moderno, la necesidad del traslado aun cuando se trate de una aventura interior; el nomadismo no es tanto una experiencia arbitraria cuanto una necesidad del espíritu moderno; finalmente, es justamente Abel quien representa al viajero, al nómada, al errante, concitando en sí mismo la pureza de la que participan los poetas, puesto que, como dice también Reyes, "la conquista del ángel es tarea lenta del espíritu" (1989: 118). El ensayo del autor de *Visión de Anáhuac* cobra significado en unas líneas de Toynbee que se ajustan a la medida de la moral de algunos jóvenes escritores y artistas mexicanos de los veinte, entre los que se incluye tanto a la promoción encabezada por Jaime Torres Bodet, como por Xavier Villaurrutia: "En este año de 1935, cuando el nuevo orden del mundo económico se ve amenazado de bancarrota y disolución, no parece imposible que al fin sobrevenga el desquite de Abel contra su hermano fratricida, y que el *Homo Nomans*, *in articulo mortis*, todavía perdure lo bastante para ver a su matador, el *Homo Faber*, precipitado en los infiernos" (1989: 121). El hastío no deja de ser una forma de resistencia frente la modernidad y el viaje inmóvil la opción más a mano pero también más exigente frente a sus exigencias, lo cual sitúa la fatalidad no sólo como una consecuencia, sino también paradójicamente como la ilusión última al servicio de la libertad individual. Si durante el fin de siglo, sobre todo por parte de los decadentistas, esa misma fatalidad desembocaba en la muerte misma del poeta, ahora, treinta años después, el destino opera no ya como el agente destructor, sino justamente como la actitud capaz de preservar la vocación del individuo a contrapelo de las modas y las moralidades más o menos convenidas por la sociedad. De esta convicción surge también cierto elitismo en lo intelectual y, por lo mismo, el rigor y la crítica en el ejercicio literario como apuesta para acceder a la posteridad, asumiendo que el poeta mismo cumplimenta su obra después de su desaparición.

Pero la aparente atmósfera bulliciosa y estridente del café no exime de esa presencia imperceptible e invisible por subjetiva del tedio. También el café se alza como un ámbito ajustado a la intimidad, como en el breve relato de Guillermo Jiménez, "En el *tea-room*":

> Todas las mesas del café están solas. Es un café muy blanco, muy discreto y tapizado de espejos. […] Vuelve el mesero, estirado y alegre cual un comediante, haciendo prodigios de estabilidad con los platillos. Suenan los pozuelos, tintinean los cubiertos y chocan los cristales; y se vierte el salero sobre un pastel, que fue hecho, tal vez, con la lírica receta de Edmond Rostand… (1920: 29, 31)

Así lo consigna Walter Benjamin: "Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo?" (2005: 134). La expresión de la indolencia no es sino la pose del dandi, la rebeldía que prefigura la indiferencia ante la sociedad dentro de la sociedad misma. Ese gesto, con todo, no siempre ha sido valorado positivamente, sino de manera peyorativa, como hace Leopardi: "Siempre que el hombre no siente placer alguno, siente tedio, salvo cuando siente dolor, o quiero decir algún desagrado, o no es consciente de que está vivo. Pues bien, como nunca sucede que el hombre sienta verdadero placer, nunca existe un intervalo de tiempo en el que no sienta que vive, y en el que no lo sienta con desagrado o con tedio" (1990: 235). El tedio no es únicamente una manifestación individual fraguada en la soledad, sino que su sentido más provocador y violento se adquiere en las reuniones, salones y tertulias. Así nada más natural que el propio Benjamin trajera a su texto una cita relevante de Ferdinand von Gall, extraída de su libro *Paris und seine salons* (1844), en el que denunciaba el aburrimiento y desidia que permeaban las reuniones de la aristocracia: "Sobre los salones: «En todas las fisonomías se mostraban las huellas inequívocas del tedio y las conversaciones eran en general serias, escasas y poco animadas. La mayoría veían el baile como una obligación que había de cumplir por ser de buen tono». Y además

ISSN: 1594-378X

la afirmación de que «quizá en ninguna reunión social de una ciudad europea se descubran rostros menos alegres, risueños y animados que en los salones de París… más aún, en ningún lugar de la sociedad se oyen más quejas que aquí –en parte porque está de moda, en parte por convicción– sobre el tedio insoportable»" (1990: 132). Todo indica que las tertulias francesas, españolas y mexicanas del primer tercio del siglo XX, del mismo modo que los salones deciochescos de Versalles, operaban como mundos autónomos al margen de la realidad, ámbitos que se regían por sus propias leyes y códigos distintos a los del exterior. Benedetta Craveri resumía el clima de los salones parisinos que de una manera u otra rehabilitaron las tertulias en la modernidad: "La corte quedaba como un 'país' aparte, con su manera de hablar, de expresarse, de vestirse, de caminar, pero no podía evitar, aunque fuese desde lo alto de su soberbia, mirar con interés a la *ville*, y no siempre sabía resistirse al reclamo de sus modas" (2003: 318). En México, el dandismo perduró ante todo en la actitud de Salvador Novo dotando de nuevos significados el vocablo de origen finisecular. El autor de *Ensayos* hizo de la pose su máscara predilecta tal y como asegura Carlos Monsiváis:

> Desde la *Revista Moderna* y la "bohemia de la muerte" de fines del siglo XIX, el dandismo es ya tradición en México, pero es un dandismo disuelto por la ebriedad bohemia, por los escándalos que se disuelven en el estrépito de los burdeles. Novo es un dandy de alta sociedad que al pasear por cenas y teatros acata y perfecciona las reglas de juego del ideal burgués: el estilo es siempre superior al contenido. La ética es asimilada por el cinismo, las emociones se reservan para la hora de la embriaguez. Un dandy aislado es un anacronismo, un dandy reconocido ratifica la obtención generalizada del buen gusto. (2000: 82)

Quizás sin proponérselo, nada convenía más a Novo y sus amigos que la impasibilidad emocional asociada con el dandi. Giuseppe Scaraffia ubica la pasividad dentro de la estética del dandi: "El dandi es pasivo en el mundo de la falsa actividad. Con su pasividad, con su inmovilidad desvela cuanto se esconde tras el aparente movimiento que lo rodea. Además, desiste de tomar una iniciativa manifiesta en una situación en la que esa iniciativa coincide con la sumisión a las leyes del mercado, el activismo con la pasividad más completa" (2009: 181). A excepción de Novo, los escritores de Contemporáneos eligieron el tedio como actitud de fondo, despojado de los ademanes del *poseur*, acallando cualquier estridencia y ciñéndose a las estrictas pautas del decoro. Pero Salvador Novo fue, en su excepcionalidad, punta de lanza de la inconformidad que, junto con sus otros compañeros de viaje, les procuraba la realidad que habitaban; por eso le convienen estas otras palabras de Monsiváis que explican la decisión del poeta: "Para ser reconocido, Novo combina opulencia idiomática y banalidad y –al no permitírsele conjuntar el sexo y el erotismo– se afilia a la imagen del mundo como totalidad estética" (2000: 83). Pero el dandismo era un asunto que entonces concitaba el interés de escritores y artistas, baste pensar, por ejemplo, en los ensayos que Eduardo Luquín dedicó a este tema y, en particular, a Brummell, en donde vincula la pose a la aceptación del fracaso (1928: 95-106, 107-118).

La bohemia se asocia en el fin de siglo con el tedio o el *ennui*. Émile Tardieu publicó en 1903 *L'ennui: Étude psychologique*, que condicionó a la generación francesa encabezada por André Gide y, un poco después Paul Morand y Jean Giraudoux. En ese estudio, el francés establece desde el principio qué entiende por tedio: "Le mot ennui prononcé à tout propos, etiquette d'etats d'âme fort divers, pour signifier la malediction de la race humaine, mérite sa prodigieuse fortune. S'il est juste de l'employer à profusión, s'il est le mot révélateur qui éclaire des situations innombrables, il y a lieu de s'entonner que le zèle des psychologues ne se soit pas appliqué à déterminer son sens et son contenu exacts. Apparenment le sujet est ingrat et la tàche est inmense" (1913: 10). La ambigüedad del vocablo *ennui* exhibe su exuberancia y

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

versatilidad semántica y, por lo mismo, la importancia adquirida en el primer tercio del siglo XX. No es extraño que el tedio concitara tanto interés y tanta curiosidad con su capacidad para denotar, incluso, significados opuestos, contradictorios si se quiere, pero que catalizaron buena parte de las ensoñaciones artísticas y literarias del periodo. Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes* resume con precisión la tesis de Tardieu en *El tedio*, "en el que demostraba que toda actividad humana es una tentativa inútil de evitar el tedio, pero al mismo tiempo todo lo que fue, es y será, no hace más que alimentar inagotablemente este mismo sentimiento" (2005: 128). El tedio es un término con un sentido moral indiscutible: "*Acedia*, *tristitia*, *taedium vitae*, *desidia* son los nombres que los padres de la Iglesia dan a la muerte que induce al alma" (1995: 23). Cualquiera de las denominaciones encierra y advierte del peligro del "demonio meridiano", que escoge a sus víctimas entre las almas religiosas y las tienta en el momento en que el sol llega a su cenit. La acedia, como dice Agamben, se asocia con la *curiositas* (esa curiosidad que fue el lema del grupo de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta en México en la década de los veintes) que "«busca lo que es nuevo sólo para saltar una vez más hacia lo que es más nuevo aún» e, incapaz de tomar verdaderamente cuidado de lo que se le ofrece, se procura, a través de esa «imposibilidad de detenerse» (la *inestabilitas* de los padres), la constante disponibilidad de las distracciones" (1995: 30). El significado escolástico atribuido a la acedia o la pereza transita hasta el decadentismo, que lo dota de un sentido que consigna de manera ajustada y precisa Jean D'Ormesson, resumiendo la aspiración del periodo: "La gran tarea de la vida es la muerte" (2010: 96). Tardieu dedica un capítulo al *ennui* en la literatura: después de levantar un mapa histórico del tedio convertido en motivo literario que remonta al siglo XVIII, argumenta aquello que de diferente tiene el suyo con el originario:

> L'ennui offre un caractère différent; il a en nous ses racines, personnelles et profondes, plongeant dans la sensibilité du sujet; ses raisons dominantes se trouvant être un épuisement de la vitalité et le sentiment pratique du néant de tout, il n'admet pas le recours à l'illusion; il conclut au découragement sans remède. Mal individuel fait de fatigue et de désespérance; mal de décadence; mal aristocratique qui se développe chez eux dont la pensé a trop de nuances et des raffinements pervers, l'ennui a perlé à son heure en littérature, quand l'homme est descendu dans son être intérieur et a reculé d'effroi devant le vide de son âme. (1913: 264)

Walter Benjamin proporciona la genealogía del tedio entendido como una patología que, a finales del siglo XIX, se consignó en el *mal du siècle*:

> En los años cuarenta, el tedió comenzó a considerarse algo epidémico. Habría de ser Lamartine el primero en dar expresión a esta dolencia, que desempeña un papel en aquella anécdota sobre el famoso cómico Deburau. Un prestigioso psiquiatra parisino recibió un día la visita de un paciente al que veía por vez primera. El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio. "No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y enseguida verá la vida de otra manera". "Pero, estimado señor –respondió el paciente-, yo soy Deburau". (2005: 134)

No hay duda de la presencia de los lugares comunes respecto al tedio frecuentados durante el fin de siglo: hipersensibilidad, incapacidad práctica, desesperanza, síntoma de la decadencia, etcétera. Pero conviene subrayar dos aspectos que se vuelven centrales un poco después: se trata de una afección elitista y aristocrática que reside en el reconocimiento de la inteligencia y, a la vez, en subrayar la existencia de "un ser interior" que favorece más adelante

ISSN: 1594-378X

el descubrimiento de "ese hermano interior". Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, resume admirablemente el tedio al comienzo del *Libro del desasosiego*, autobiografía inacabada e inacabable cuyos fragmentos se fueron conociendo entre 1913 y 1935, en donde fija su origen decadente y, a la vez, su deuda con una inteligencia liberada de cualquier sentimiento: "Así, no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo creer en una suma de animales, me quedé, como otros de la orla de las gentes, en aquella distancia de todo a la que comúnmente se llama la Decadencia. La Decadencia es la pérdida total de la inconsciencia; porque la inconsciencia es el fundamento de la vida. El corazón, si pudiera pensar, se pararía" (2013: 15). Esa misma decadencia es la que suscribe Eduardo Luquín en México: "me ha tocado nacer en una época interesantísima de la humanidad, en que, a cambio de lo que se gana en otros órdenes de la vida, se pierde en delicadeza y en exquisitez y cada vez se cae, con un fatalismo de cuerpo muerto, en una irremediable decadencia artística" (1925: 16). Pessoa cifraba así el tedio como mal del siglo, pero proporcionaba otras vías para situarlo en un lugar bien visible en el siguiente cuarto de siglo. Guillermo Jiménez aboceta un retrato del bohemio polaco Ladislao Reymont, elocuente ante todo de la fascinación del autor ante las vidas azarosas y decadentes que observa como asunto literario, no tanto por cierta nostalgia personal de vivir esa vida:

> La vida de Ladislao Reymont, es una vida de leyenda: muy joven dejó la casa paterna y, ávido de emociones, se enroló en una comparsa de cómicos trashumantes; así fue de pueblo en pueblo arrastrando su vida llena de miserias, llena de dolores, llena de privaciones, pero fundiéndose en todo lo que existe, sin lograr nunca dejar de ser un comediante mediocre. Con el alma fatigada, un día tornó a la vida quieta y fue a refugiarse al rincón de una empresa ferrocarrilera; pero la vida le reía a lo lejos, la vida le hacía señas como una coqueta ebria y entonces volvió, cual hijo pródigo, a los tablados multicolores. Todo inútil, ya no era lo mismo; y otra vez a las horas grises, a las horas interminables de una oficina. (1929: 42)

Es común calificar al siglo XIX como la tercera edad de la melancolía, cuya nómina registra, entre otros, a Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans; el tedio fue la expresión fisiológica de la melancolía, pero también concentraba aspectos negativos y positivos como había sucedido en la Grecia de Aristóteles, en los poetas del amor en el siglo XIII y en la Inglaterra isabelina. La melancolía es un desorden de los humores que si bien puede propiciar terribles males, también genera los mejores logros del hombre. Agamben resume diferentes posturas y circunstancias a la hora de describir la melancolía:

> En la cosmología humoral medieval, va asociado tradicionalmente a la tierra, al otoño (o al invierno), al elemento seco, al frío, la tramontana, al color negro, a la vejez (o a la madurez), y su planeta es Saturno, entre cuyos hijos el melancólico encuentra un lugar junto al ahorcado, al cojo, al labrador, al jugador de juegos de azar, al religioso y al porquero. El síndrome fisiológico de *la abundantia melancholiae* comprende el ennegrecimiento de la piel, de la sangre y de la orina, el endurecimiento del pulso, el ardor en el vientre, la flatulencia, la eructación ácida, el silbido en la oreja izquierda, el estreñimiento o el exceso de heces, los sueños sombríos, y entre las enfermedades que puede inducir figuran la histeria, la demencia, la epilepsia, la lepra, las hemorroides, la sarna y la manía suicida. Consiguientemente, el temperamento que deriva de su prevalencia en el cuerpo humano se presenta en una luz siniestra: el melancólico es *pexime complexionatus*, triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, temeroso y térreo. (1995: 37-38)

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

Augustin Redondo insiste en los aspectos melancólicos asociados con la creatividad y, en particular, con el arte. A la etapa medieval en que la melancolía únicamente expresaba un sentido negativo, porque la acedia es "la madre de todos los vicios", le sigue el Renacimiento que exalta el *otium* y la *vita speculativa sive studiosa* del humanista. Pronto, el tedio se vincula con el cerebralismo de los melancólicos y, éste con el viaje interior, como anota Redondo a propósito del grabado de Durero, *Melancolía I*, que representa al ángel de la melancolía, con el codo apoyado en la rodilla mientras la mejilla descansa en la mano cerrada, absorto en sus reflexiones: "Desde entonces, ésta es una actitud que va a repetirse sin cesar para figurar al pensador melancólico, al hombre de letras que está inventando, creando el gran libro que tal vez no escriba nunca pero que se está construyendo en su mente. En algunos casos se le representa con la pluma, el pincel o el compás en la otra mano, esperando la realización de la inspiración visionaria que se ha apoderado de él" (1998: 133). Lo visionario como cualidad del genio ya había sido asentado por Marsilio Ficino en "De la locura poética" que "es, pues, una iluminación racional del alma, mediante la que la divinidad vuelve a elevar el alma, descendida a regiones inferiores, a encumbradas sedes" (1993: 31). El furor melancólico es precisamente lo que permite que "cuando el alma depende de la mente divina contempla firmemente mediante la mente las ideas de todas las cosas. Cuando se contempla a sí misma, reúne los estados universales de las cosas, y con la razón discurre las conclusiones a partir de los principios" (1993: 35). Los rasgos positivos de la melancolía transitaron hasta el simbolismo y el fin de siglo, momento en el que se revitalizaron y adquirieron nuevas cualidades. Ricardo Gómez Robelo, en el prólogo a su poemario, *En el camino*, de 1906, consignaba las contradicciones en las que se encontraba el poeta, expuesto siempre a las circunstancias: "La impresión del momento es el sujeto de la poesía y –según dice Óscar Wilde, este discípulo, algunas veces rebelde, de Platón- en arte dos aseveraciones contrarias pueden ser ciertas". Así, la contradicción y la paradoja, el oxímoron y la unión de contrarios, contribuían a la atmósfera artística del fin de siglo. Pero, además, Robelo registraba en esas mismas páginas la relevancia de la intimidad por encima de la realidad: "He recogido, al paso, las sugestiones de la hora y del espíritu, he procurado, unciosamente, formularlas y darles el realce que como a ficciones corresponde, pues no es lo real sino pálido e incompleto reflejo de nuestro mundo interior, y creo, por eso, haber cumplido con el precepto de Hans Sachs, sabio maestro: la verdadera obra del poeta es traducir sueños" (1906: 7, 8).

4. DANDISMO, MODA Y TEDIO

El tedio se relaciona con la melancolía, pero también con el esnobismo, entendido como una superioridad moral e intelectual (ver Robert de Montesquiou, 2012: 209-221). Así, la moda que había sido la expresión más ajustada a la provocación del dandi dejó su lugar a una actitud de fondo que residía en la aristocracia de la inteligencia. El vestido, según Roland Barthes, no es equiparable a la moda a no ser que esa equivalencia resulte premeditada: "La equivalencia entre vestido y mundo, entre vestido y Moda, es una equivalencia orientada; en la medida en que los dos términos que la componen no tienen la misma sustancia, no se los puede manipular de la misma manera" (2003: 43). Sin embargo, el dandismo hizo de la vestimenta su expresión más visible, como exponía en 1900 Thomas Carlyle: "En primer lugar, y en lo que concierne a los dandis, permítannos considerar con cierto rigor científico qué es concretamente un dandi. Un dandi es un hombre portatrajes, un hombre cuyo negocio, quehacer y existencia consisten en llevar ropa. Cada facultad de su espíritu, alma, bolsillo y persona está heroicamente consagrada a este único propósito: llevar la ropa justa y sabiamente, de tal forma que si los demás se visten para vivir, él vive para vestirse" (2012: 95). Ahora bien, ¿qué buscaba el dandi al escandalizar y provocar a la conciencia burguesa? El reconocimiento de sí mismo, la aceptación de su existencia entregada al arte como reconvención de un entronizado utilitarismo.

ISSN: 1594-378X

Baudelaire había ya asociado la indolencia aparente con los hábitos del dandi: "Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor constituye la ocupación natural de los ociosos; pero el dandi no concibe el amor como un objetivo especial" (2012: 174). Esa actitud rebelde se fue modificando a la vez que ganaba en sutileza, de manera que sin abandonar la desobediencia el artista se entregó a otras actitudes igualmente desafiantes, pero más sofisticadas y refinadas. En buena medida, esa sedición silenciosa se vio favorecida por el tedio que surge a contrapelo del progreso y su metonimia, la velocidad, en el primer tercio del siglo XX. La indolencia era algo más que indiferencia y apatía; más bien, se trata de una moralidad a condición de fomentar la agitación interior. De ahí que el viaje inmóvil, como forma y tema literario, haya sido un vehículo ajustado a las necesidades de esa otra disidencia no por discreta menos efectiva en términos artísticos y sociales. Laurence Sterne advertía en el viaje la siguiente clasificación atendiendo al modo y propósito de los viajeros:

> Viajeros ociosos.
> Viajeros curiosos, viajeros embusteros y viajeros vanidosos.
> Viajeros melancólicos.
> A continuación vienen los viajeros por necesidad:
> Viajeros felones y delincuentes.
> Viajeros inocentes e infortunados.
> Simples viajeros.
> Y, finalmente, con vuestro permiso:
> El viajero sentimental. (167: 38)

Y luego añade un comentario que expone la naturaleza de ese viaje sentimental en relación con la escritura: "Si no resulta de ninguna utilidad el relato de estas aventuras, ¿qué importa? Al menos será un ensayo sobre la naturaleza humana. La materia prima de mi trabajo es mi sufrimiento, y esto me basta. El placer de la experimentación mantiene despiertos mis sentidos y los humores más puros de mi sangre, dejando tranquila la parte insana" (167: 69). La paradoja que exhibe el tedio la expone Walter Benjamin:

> El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia fuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar los sueños no quiere decir otra cosa. Y no se pueden abordar de otra manera los pasajes, construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales. Pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este acontecimiento. (2005: 131-132)

Benjamin reivindica al *flâneur* como ejemplo de quien invita al tiempo a que lo posea. El tedio se vincula con la temporalidad o, mejor, con la experiencia de esa temporalidad a la que el individuo se abandona. El tedio exige una educación. Para Roger Caillois, el *ennui* se remonta al Romanticismo:

> El Romanticismo desemboca en una teoría del tedio, el sentimiento moderno de la vida en una teoría del poder o, por lo menos, de la energía… El Romanticismo, en efecto, marca la toma de conciencia por el hombre de un conjunto de instintos en cuya represión la sociedad está muy interesada, pero, para una gran parte, pone de manifiesto el abandono de la lucha… El escritor

ISSN: 1594-378X

> romántico… se vuelve hacia una poesía de refugio y de evasión. La tentativa de Balzac y de Baudelaire es exactamente la inversa y tiende a integrar en la vida los postulados que los románticos se resignaban a satisfacer sólo en el terreno del arte… Por eso, esta empresa está muy entroncada con el mito que significa siempre un aumento del papel de la imaginación en la vida. (1937: 695, 697)

Poco después, entre 1910 y 1911, Paul Morand escribió su primera obra, *Les extravagants*, que no se publicó sino hasta mucho después, en 1986. En uno de sus capítulos, que se titula "Baudelairiana", el autor homenajea al poeta y combina hábilmente modernidad con tedio. Morand exhibe su fascinación por la velocidad: "Le taxi longeait le Park à toute vitesse, projetant à droite et à gauche deux jets de boue" (1986: 40), pero también da cuenta de ese tedio, decadente y moderno, que se alberga en los ambientes refinados y elegantes de Londres: "une fumée âcre et pesante qui s'exhalait de deux brûle-parfum hindous suffoquait les nouveaux arrivants, en même temps qu'elle les aveuglait. L'air était opaque" (1986: 41). Con todo, la propuesta de Morand registra el prestigio del presente, como había consignado Baudelaire: "El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraerle los artistas para quienes era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo pasa con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente" (2005: 349-350). Si el presente para Baudelaire era un valor de belleza, igualmente todo lo que tenía que ver con ese presente adquiere el mismo rango en cuanto a belleza. Y el presente a principios del siglo XX estaba vinculado con la velocidad, pero también con el tedio como expresión de otro viaje, el interior que dinamizaba la vida invisible del artista. En palabras de Enrique López Castellón: "La atracción *irresistible* del mal se presenta ahora bajo una nueva luz: será el recurso *irresistible* a la imaginación para evadirse del *spleen*. El plurimorfismo del mal y la riqueza de los mundos imaginados responderían a la multiplicidad de experiencias designadas como *ennui*. En el colmo de su ambigüedad, el *taedium vitae*, el hastío profundo, la acidia (que algunos medievales consideraron 'pecado capital' por inclinar al mal) paraliza la voluntad al tiempo que en ocasiones impele a la realización de acciones inesperadas" (2003: 11). Paul Morand alentaba a emprender esa aventura interior, a condición de volverla una costumbre: "Retrouvons le repos dans des joies simples" (1996: 50). En este contexto, el viaje geográfico adquiere un doble sentido: por un lado, supone abandonar la rutina; por otro, adquirir nuevos hábitos. Es decir, el viaje exterior exige también una transformación del viajero, como indica Alfonso Reyes en *Trayectoria de Goethe*: "Todo viaje es un alivio moral. Pone tregua a las obligaciones habituales, a las costumbres que se han vuelto tiránicas; desarma el sistema de trabazones entre el individuo y el ambiente, permitiendo una cierta huelga biológica. Viajar por eso es ser feliz. Partir es revivir un poco…" (1954: 54). Estas líneas escritas en 1954 parecen refrendarse en estas otras firmadas veinticuatro años antes, en 1928 por José Gorostiza en una epístola enviada a su hermano Celestino, desde el Consulado General de México en Londres en el que ocupaba el puesto de Oficial Mayor:

> Cuatro días de estancia en París no me han dejado ninguna huella. Fui sin entusiasmo; pero París es tan excepcionalmente maravilloso que, a pesar de tan corto tiempo, llegué a sentirme otra vez yo, el estimado de los demás y de mí mismo, el capaz de emprender algo, el hombre con uso de su cerebro y una entraña. Conseguí por unos días olvidarme del despreciable empleado, "el pueta" que me llaman aquí cariñosamente. Y es que lo más bello de París no son las casas, ni los teatros, ni las mujeres, sino una superior disposición del espíritu que se respira del aire. (1988: 7-8)

ISSN: 1594-378X

La arbitrariedad a la que impulsa el *ennui* es un modo de combatir el dolor causado por el *spleen*; un proceso de racionalización que lo asume como dolor moral a condición de transformarlo en palabra. De ahí esa dicotomía entre "*Spleen* e ideal", sección de *Les fleurs du mal*, que propone una aparente contradicción puesto que ambos términos carecen de un significado preciso que se ajuste a su sentido: frente a la materia pesada, densa y opaca del *spleen*, sitúa los efímeros momentos del "ideal" que interrumpen ese tedio. Así, el mal se asocia con el *spleen*, mientras que el bien hace lo propio con el ideal. Así, la dicotomía cruza la experiencia humana: en lo teológico, Satanás-Dios; en lo moral, Mal-Bien, y en lo existencial, *Spleen*-Ideal. El tedio irrumpe como el ámbito de la existencia que muestra sus espacios más incómodos y morbosos a finales del siglo XIX, consignados por Tardieu:

> L'homme a sondé le fond des choses et a touché du doigt triste mécanisme; Dieu et les prestiges qui lui faisaient cortège se sont évanouis; l'égoisme de chacun s'est ouvertement déclaré; on proclama le droit divin de la passion, le droit à la jouissance; l'infini fut ramené du ciel en terre; nous réclamons des créatures qui palpitent dans nos bras le bonheur qu'on attendait jadis de l'éternité.- Mais nos désirs nous trompent et nos forces nous trahissent; notre orgueil, un jour, a les reins cases; nos aspirations impuissantes vont se perdre dans l'ennui. (1913: 265)

El ensayista compendia en estas breves líneas aquella tensión entre *spleen* e ideal formulada por Baudelaire. Con todo, así como la aceptación del tedio de la vida moderna en el poeta opera como ese factor necesario que genera tensión con lo sublime, Tardieu ya dota a ese estado de una moralidad particular. Morand advertía en el viaje la posibilidad del hombre de descubrir su lado sensible, en lugar del racional más habitual en su cotidianidad. Esa sensibilidad es el ámbito para el reconocimiento del otro que se lleva adentro, pero que no siempre se hace presente; sentir, para Morand, es la vía para encontrar al hermano interior:

> Cela vient de ce que notre pays pensé d'abord les événements au lieu de les sentir; de même, presque tous nos écrivains pensent le vent, la nature, la joie, la terreur, avant les éprouver; aussi la traduction d'un libre anglais en francais est-elle toujours une trahison; quand un Anglais et un Francais écrivent, ce ne sont pas les mêmes parties du corps qui travaillent; cést pourquoi les fleurs francaises sont des fleurs de rhétorique, cést pourquoi la pluie francaise ne mouille pas: nos imtempéries sont humaines, trop humaines, sociales même. (2004: 21)

En opinión de Marcel Raymond, esa moral, claro, ya estaba en Baudelaire, pero no se había convertido en un lugar común, ni había dado lugar a una atmósfera artística como la que se respiraba en el fin de siglo:

> La extraordinaria complejidad del "alma humana", en Baudelaire, y la resonancia que supo dar a algunas de las reivindicaciones más violentas del romanticismo, explican, antes que nada, su poder de irradiación. Dividido entre el deseo de elevarse hasta la contemplación de los "tronos y de las dominaciones" y la necesidad de saborear los zumos espesos del pecado, alternativamente y a veces simultáneamente atraído y rechazado por los extremos –ya que el amor atrae al odio y se nutre de él-, el hombre, presa de esta cruel ambivalencia afectiva, acaba por inmovilizarse en el centro de sí mismo, entregado a una especie de horror estático. (1960: 14)

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

La propuesta de Baudelaire no rehúye la contradicción, al contrario, la sitúa en el centro mismo de la existencia del hombre, y emplaza al hombre en esa centralidad. No otra cosa propone el poema "Viaje", que tanta fortuna tuvo entre los poetas mexicanos de los años veinte y, en particular, entre el grupo de los Contemporáneos, hasta el punto de que hicieron del último verso su divisa generacional: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!" (2003: 298). De este modo, el poeta de *Los pequeños poemas en prosa* consignaba la evasión y la huida como una centralidad del alma moderna. Jaime Torre Bodet, publicó una prosa con el mismo título, "Invitación al viaje", publicado por primera vez en la revista *Contemporáneos* en septiembre de 1929, que se centra en la partida que precede a cualquier traslado:

> A mí, la idea de partir no me turba. Esos huecos de vida que colocamos entre un continente y otro, para conocerlos, me parecen tan desagradables como, en la dentadura intacta de una biblioteca, el arrancado colmillo de una edición de lujo, original numerado a mano por el autor, cuya ausencia dejó, en la encía del anaquel, un hueco profundo e irreparable. (1992: 61-62)

Paul Morand en la prosa "voyager", integrada en el librito *Éloge du repos*, publicado por primera vez en 1937 por Flammarion bajo el título *Apprendre à se reposer*, cuyos textos se fueron escribiendo desde 1926, reescribía el último verso de Baudelaire: "cette nouvelle conception romantique du voyage qui nous régit encoré, où il ne s'agit plus de découvrir quelque chose, mais bien plutôt de se perdre" (2004: 57). Este clima intelectual precipitaba de antemano al artista al fracaso, pero no por ello renunciaba al aristocratismo del espíritu y la inteligencia. El artista es ahora el héroe del fin de siglo, pero un héroe trágico sin redención posible, "este heroísmo está matizado por la tragedia, porque, como bien sabe el dandi moderno, todas sus luchas y sacrificios por la realización de la aristocracia espiritual están condenadas al fracaso" (1998: 77). Para Baudelaire, "el dandismo es el último destello del heroísmo de las decadencias" (2012: 176). El dandi incoa, entre los artistas, otras actitudes modernas muy siglo XX igualmente asociadas a la rebelión y a la fuga. Ese camino hacia el yo interior había sido recorrido ya por los autores románticos, como Nerval. Con todo, el fin de siglo, traspasado por el positivismo que hizo pedazos la idea de unidad, hizo de ese nomadismo interior un lugar tan incierto como problemático, tan incómodo como arriesgado. Charles Taylor formula así la reorientación de la modernidad: "El giro hacia el centro puede llevarnos más allá del yo, como es habitualmente comprendido, hacia una fragmentación de la experiencia que pone en entredicho las nociones comunes de identidad, como sucede con Musil, por ejemplo: o más allá de esto hacia una nueva clase de unidad, una nueva manera de habitar en el tiempo, como observamos, por ejemplo, en Proust" (1996: 485). Las consecuencias de esta descomposición del yo han sido ya estudiadas admirablemente por Agustín Sánchez Vidal (1982). Marcel Proust advertía en *Contra Sainte-Beuve* sobre aquellos asuntos que quisiéramos decir y que, de pronto, ya no somos capaces de decirlas, puesto que "no nos consideramos ya meros depositarios, que pueden desaparecer en cualquier momento, de secretos intelectuales que desaparecerán con nosotros, y nos gustaría mantener a raya la inercia de la pereza anterior" (2013: 105).

5. ARISTOCRATISMO, MODERNIDAD Y TEDIO

El Ateneo de México vino a interrumpir esa bohemia que en México nunca alcanzó el rango de movimiento estético como sí ocurrió en España. En México, la bohemia fue una manera de vivir asociada con el decadentismo pero cuyos principios estéticos no abocaban necesariamente a adoptarla como modo de vida. Además, siempre fue más aristocrática y elitista que la española congregada en torno a la Santa bohemia. Pero hay un hecho cultural y

ISSN: 1594-378X

social decisivo entre un país y otro. México disfrutaba de un centralismo que en nada se asemejaba a lo que sucedía entonces en España y que contaminaba todos los aspectos del país: en lo político, lo social, lo económico, lo cultural, lo artístico, lo literario. La irrupción del grupo de *Savia Moderna* en 1906 y de la "Protesta literaria" en 1907, zanjaba por lo menos sobre el papel la relevancia de la promoción modernista para dejar la puerta abierta a la futura del Ateneo de México. La promoción ateneísta aportó al país una serie de cualidades en el ámbito intelectual que parecían desaparecidas desde el magisterio de Ignacio Manuel Altamirano. Un texto de Jorge Cuesta subrayaba aquellos rasgos sobresalientes de esa generación que habría de heredar la propia, cuyo énfasis se sitúa en la organización de voluntades individuales antes que de un grupo plenamente constituido. Esta particularidad limitada a un conjunto de inteligencias era particularmente cercana al empeño mostrado por los Contemporáneos definidos por ellos mismos como un conjunto de soledades. Es clara la intención de Cuesta de legitimar el *modus operandi* de sus compañeros a partir de las figuras más representativas en lo literario y cultural del México de principios de siglo. Escribe Cuesta:

> El Ateneo de la Juventud, muy como "La Acción Francesa", ha sido, aunque no de un modo colectivo y disciplinado, sino individual y arbitrariamente a través de los espíritus que le imprimieron una durable significación, José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, etcétera, un movimiento tradicionalista, restauracionista del pasado aunque con la extraña circunstancia de haber carecido precisamente de una tradición, de un pasado que restaurar. […] Pero en el movimiento tradicionalista no es tan importante el elemento positivo como el negativo: el recurso de la tradición como inconformidad con el presente. (1994, II: 159-160)

El hecho de subrayar la vocación tradicionalista de los miembros del Ateneo, aun cuando no tuvieran tradición que rescatar, suponía la búsqueda por parte del grupo de Jorge Cuesta de un espacio ajustado a esa misma tradición inaugurada por sus predecesores: una manera de reivindicar la conciencia histórica del grupo, pero también una estrategia para legitimar su disidencia. La relación con la memoria cultural de esta promoción, distinta y distante a la de los ateneístas, preserva sin embargo aquellas cualidades más acendradas en estos que justifican en parte las actitudes de los Contemporáneos: "El Ateneo de la Juventud se significa por su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología" (1994, II: 160). Palabras que vienen como anillo al dedo para entender el espacio imaginario en el que Cuesta y sus compañeros se hospedaron: una aristocracia en lo intelectual a condición de exhibir una reactividad frente a lo actual en materia política y social y, a la vez, la profesión de una estética, exigente y rigurosa, sostenida en una moral en ocasiones colectiva, pero habitualmente como expresión de una decisión individual. Así recuerda Eduardo Luquín a Villaurrutia al "exhibir la insensibilidad –aparente al menos- respecto de lo que rebasara los dominios de la literatura, de aquel mozo cuyo espíritu crítico me producía la impresión de un pulverizador" (1959: 145). Ese interés exclusivo por la literatura produjo en Luquín un resentimiento y una distancia insuperable respecto de Villaurrutia y sus amigos: "No me bastaba la conciencia de la confraternidad literaria; deseaba una comprensión de hombre a hombre, indiferente a las cualidades que acreditaran a éste o aquél como un buen ensayista o como un excelente ensayista. Me pareció que limitar nuestro trato al terreno de lo pura y específicamente literario equivalía a dejar fuera de cuadro acaso lo más valioso de la personalidad" (1959: 145-146).

No obstante, Luquín se contradice. La juventud de los veinte que incluye a escritores e intelectuales no renunció al prestigio de la edad. Si el presente o, más precisamente, lo actual, era el tiempo preferente, esa misma actualidad asociada a la juventud hizo de ésta la jus-

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

tificación del valor del presente. Tanto lo joven como lo moderno se volvieron conceptos intercambiables que habían hecho del deporte y la velocidad, sus sinónimos. Villaurrutia y Novo, como José Gorostiza y Eduardo Luquín, hicieron del deporte una actividad frecuente como correspondía al momento. El ejercicio atlético, a la vez que entonaba el físico, era un pretexto inmejorable para intercambiar curiosidades y temas de interés, dimes y diretes, invenciones y chismes. La práctica del deporte, además, debió de añadir ese compañerismo de la temprana solidaridad que estrechaba la amistad y el respeto mutuo. Salvador Novo recuerda que a su llegada a la capital solía correr un par de veces por semana y, luego, desayunaba en la cafetería de la YMCA, datos que aprovecha para añadir que "algunos médicos me han dicho que estuve óseamente constituido para ser un atleta, y aun descomunal por mi estatura" (1998: 98); es también Novo quien refiere la afición tanto de Villaurrutia como de su familia, en particular sus hermanas, por el tenis, deporte en el que eran campeonas (1998: 100). Luquín no ahorra palabras a la hora de evocar los partidos de fútbol americano que, en ocasiones, resultaban auténticas batallas campales; un deporte que le permitió conocer la ciudad de México por los continuos desplazamientos de un equipo dentro del que brillaba Guillermo Valenzuela, a quien sus compañeros hubieran "querido –si no hubiésemos sentido capaces para soportar a una mole de más de cien kilos- llevar en hombros hasta el centro de la ciudad al término de cualquiera de aquellos encuentros feroces entre el "Club Liceo" y el "Excélsior" o el "Atlas", en que Gilberto se erguía desde su posición de *fullback* para repeler las acometidas de sus contrincantes oponiéndoles la masa casi inconmovible de su corpulencia y la resolución inquebrantable de ganar, para nuestro club, un nuevo triunfo" (1959: 155).

La primera manifestación de esta reactividad fue precisamente el gesto rebelde y airado frente a la servidumbre de lo actual en términos de compromiso ideológico y social. Este ensimismamiento, en deuda con la excepción melancólica y la rareza del tedio, advertía en la tradición su morada preferente, pero no para relegar cualquier responsabilidad a ese mismo pasado, sino para proponer un nuevo espacio intelectual en el presente:

> Y ya sabemos lo que es una inconformidad con el presente, de este carácter; es un antinaturalismo, una renuncia de la sensibilidad, una sublimación de los sentidos. Excepcionalmente ávidos de vivir y de gozar, pero una vida y un gozo contingentes y muy legítimos, pero traídos por el instante y muy sostenidos por la tradición, los ateneístas mexicanos, igual que los tradicionalistas franceses, se han distinguido, además de por una actitud aristocrática, por su aspiración a sentir el conocimiento como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética. (1994, II: 160)

Palabras que se acomodan a los Contemporáneos antes que a los Ateneístas y que consignan las directrices programáticas si no de los integrantes habituales del grupo, al menos sí de Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo y, desde luego, el propio Cuesta. Además, exponen la ruptura con José Vasconcelos o, mejor, la incomprensión de unos con el otro y viceversa. Si Vasconcelos representó una acción respaldada por un pensamiento en sí mismo desbordado, los poetas de *Ulises* y *Contemporáneos* encarnaron unas ideas circunscritas a su propia acción, acotadas y ajustadas en su abstracción. La deuda con el Ateneo la reconoce también Jaime Torres Bodet en "Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928", publicado en septiembre de 1928 en las páginas de la revista *Contemporáneos*. Torres Bodet establecía dos paradigmas, representados por Antonio Caso en la filosofía y en las letras Enrique González Martínez, "más aún que Alfonso Reyes o el mismo José Vasconcelos" (1928: 7). Los alumnos que concurrían a esos cursos eran Manuel Toussaint, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano y el propio Torres Bodet. También Eduardo Luquín, de regreso de su primer viaje a París, evoca su encuentro con Torres Bodet y los antiguos preparatorianos que

ISSN: 1594-378X

denomina ya los Contemporáneos, pero que entonces, hacia 1922, todavía no se habían presentado como grupo: "En torno a Jaime Torres Bodet, a quien conocí pero no traté en la Escuela de Jurisprudencia, tropecé nuevamente con Xavier Villaurrutia, con Bernardo Ortiz de Montellano y con José Gorostiza. Enrique González, quien cultivaba con Jaime y con el grupo de "Contemporáneos" la excelente amistad que nació a la sombra de los amplios soportales de la Escuela Preparatoria de San Ildefonso, se encontraba por aquellos días en Madrid, donde el doctor González Martínez desempeñaba el cargo de Ministro de México ante el gobierno de aquel monarca, heredero de la corona de España a la vez que de las taras de sus antepasados, que fue Alfonso XIII" (1959: 141-142). Luquín equipara al igual que Torres Bodet la ascendencia de los ateneístas sobre su generación. Julio Jiménez Rueda, un poco mayor que éstos, ofrece la nómina de maestros de la Preparatoria en 1913: Ramón López Velarde, Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado y Manuel Toussaint, quienes se habían incorporado a la escuela después de que Nemesio García Naranjo, asesorado por los ateneístas Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, hubiera aprobado un nuevo plan de estudios para la Escuela Nacional Preparatoria (2001: 23). Luquín pormenoriza su encuentro con el resto de integrantes de su promoción. Refiriéndose a Torres Bodet, registra: "no esperé que me tratara con la deferencia amistosa con que trataba a José [Gorostiza] y Bernardo, pues en realidad yo no figuraba entre sus amigos íntimos y hasta me inclino a creer que el empleíto de bibliotecario de la Magdalena Mixuca que me concedió, fue trabajado, por decirlo así, por Gorostiza, a quien Jaime ha tratado invariablemente en el plano de la más alta consideración literaria" (2001: 142). En la misma inconsistencia cronológica incurre Elías Nandino en *Juntando mis pasos*:

> Al poco tiempo se formó el famoso "Grupo sin grupo", cuando Xaviel [Villaurrutia] y Salvador [Novo] conocieron a Jorge Cuesta y Gilberto Owen y se juntaron con José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. A Enrique González Rojo casi no los conocíamos porque era diplomático y casi siempre estaba fuera de España o en Chile. Roberto [Rivera] y yo no asistíamos del todo porque teníamos nuestras clases, pero nos dábamos cita especialmente con Xavier. Fue increíble como Salvador, siendo un muchacho delgado, de repente se hizo gordo, acromegálico, jorobado, con un rostro deforme y, para colmo calvo. Tuvo que usar peluca, y no solamente negra, sino de todos los colores. En realidad le gustaba llamar la atención. (2000: 60)

Del Maestro Caso, Torres Bodet evoca el entusiasmo intelectual de sus clases, cuya consecuencia eran conversaciones peripatéticas de los condiscípulos o largos paseos silenciosos de los estudiantes al anochecer por las avenidas de la Alameda, "llenas de libros las manos, con rumbo cada quien a su pequeño destino propio". Si "la inteligencia de Antonio Caso resplandecía mejor, sin duda, en la luz escolar de la cátedra", "el talento y la sensibilidad de González Martínez se entregaban todos en la conversación" (1928: 7). Conviene aclarar que Torres Bodet habla desde el recuerdo personal, mientras que Cuesta lo hace como figuras reconocidas de la historia cultural mexicana. Esta diferencia se vuelve central a la hora de comparar un texto propiamente crítico, como el de Cuesta, con otro más bien íntimo como el de Torres Bodet. Este último no deja de apuntar el abandono de esos modelos, a medida que los jóvenes poetas maduraron tanto su pensamiento como su voz:

> Como la de Antonio Caso en la filosofía, la influencia de González Martínez en nuestra lírica pudo haber sido también, más adelante, discutida y, finalmente abjurada por la mayoría de quienes la recibieron entonces con tan eficaz provecho. En desacuerdo con las nuevas preocupaciones de nuestra sensibilidad y nuestra sensualidad, menos apacibles y regulares que las suyas, logró dejar no obstante, en los mismos que ahora la niegan, una costumbre de

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

> probidad personal y artística con la que no todos sus antecesores nos tenían igualmente familiarizados. (1928: 8)

Torres Bodet, poco antes de estas líneas, recoge a su manera ese prestigio intelectual siempre buscado tanto por él como por sus compañeros, aquellos poetas que se reunieron en torno las mesas de redacción de *Pegaso* y *México Moderno*, aquellos que Guillermo Sheridan denomina los de doble apellido (Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza Alcalá, Carlos Pellicer Cámara y Enrique González Rojo), al mencionar que los llamaban "poetas universitarios" quienes militaban en una "bohemia anacrónica", "convirtiendo así instintivamente –para defensa de su propia incultura- en ataque una calidad que, más que motivo de burla, debiera serlo de elogio" (1928: 8). Poco después, Bodet propone otro binomio igualmente ejemplar, aunque en una escala inferior a los anteriores: José Vasconcelos y Alfonso Reyes. Respecto de Vasconcelos insiste en el hombre de acción, en ese Ulises trasplantado a los lares de México, que "más que un filósofo, es un lírico y un inspirado", de allí que "la acción […] había de apoderarse nuevamente de él, para no dejar continuar la ruta de sus primeras creaciones" (1928: 13, 12). En cuanto a Reyes, no vacila el autor del artículo en indicar que era "dueño, desde muy joven, de una cultura en la que la solidez no era obstáculo a la elegante agilidad y en posesión de un estilo hecho, como el color del agua, de una sola y líquida transparencia" (1928: 13-14). Junto a ellos, un nombre más, Julio Torri, avezado en "la lucidez intelectual y la mordacidad de la ironía" (1928: 14).

El prestigio de la inteligencia para los "poetas universitarios" no dejó de ser el gesto o la pose que acabó por recluirlos en sí mismos. Con todo, ese encierro voluntario acaso fue algo buscado, una estrategia premeditada, pacientemente cultivada a condición de que la pose, ese intelectualismo extremo en los mejores, supliera inseguridades y temores, timideces y dubitaciones. Otros grupos, como el estridentista o el de *Policromías* o el de los primeros años del *Universal Ilustrado* aglutinado en torno a la figura de Carlos Noriega Hope, menos intelectuales y críticos, menos exigentes y rigurosos en su tarea, también más involucrados en los procesos políticos y sociales del país, no necesitaron de esa pose. Ahora bien, ese rasgo distintivo constituye ya una conciencia histórica que, salvo los estridentistas, no se advierte en las otras promociones. Desde este punto de vista, los ateneístas no sólo fueron modelo y ejemplo en cuanto al quehacer literario y cultural, sino que operaron como justificación para ocultar las carencias y limitaciones derivadas de su actitud estética y moral.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (1995) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-textos.

BARK, Ernesto (2009) "Manifiesto «La Santa Bohemia»", en Juan Diego Fernández, *Alejandro Sawa y la Santa Bohemia*, Cádiz, EH Editores, pp. 22-63.

BARTHES, Roland (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós.

BAUDELAIRE, Charles (2005) *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana; trad. De Carmen Santos, Madrid, Machado Libros.

BENJAMIN, Walter (2005) *El libro de los pasajes*, ed. y trad. Rolf Tiedman, Madrid, Akal.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1943) *París (impresiones de un emigrado)*, Valencia, Prometeo.

BUSCARINI, Armando (1996) *Mis memorias*, ed. Juan Manuel de Prada, Logroño, AMG.

ISSN: 1594-378X

CAILLOIS, R. (1937) "Paris mythe modern", *Nouvelle Revue Francaise*, XXV, 284, pp. 695 y697.

CARLYLE, Thomas (2012) "La secta de los dandis", en *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, L. García y C. Primo, eds., Madrid, Capitán Swing, pp. 95 - 102.

CARRERE, Emilio (1906) *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, Madrid, Librería Pueyo.

CRAVERI, Benedetta (2003) *La cultura de la conversación*, trad. César Palma, Madrid, Siruela.

CUESTA, Jorge (1994) "La enseñanza de Ulises", en *Obras*, t. II, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 154-163.

DARÍO, Rubén (2009) "Prólogo", en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica Libros, pp. 27-34.

FICINO, Marsilio (1993) *Sobre el furor divino y otros textos*, ed. de Pedro Araza; trad. de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona, Anthropos.

GÁLVEZ, Pedro Luis (1925) *El sable. Artes y modos de sablear*, Madrid, Sanxo.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (2011) *Treinta años de mi vida. Memorias*, pról. José Luis García Martín, Sevilla, Renacimiento.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999) *La sagrada cripta del Pombo*, Madrid, Visor - Comunidad de Madrid.

GÓMEZ ROBELO, Ricardo (1906) *En el camino*, México, s. e.

GOROSTIZA, José (1988) "Carta a Celestino Gorostiza. Londres 17 de enero de 1928", en Celestino Gorostiza, *Cartas a Celestino Gorostiza. José Gorostiza. Jorge Cuesta. Alfonso Reyes. Xavier Villaurrutia. Jaime Torres Bodet. Gilberto Owen*, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 7-8.

GUTIÉRREZ SOLANA, José (2008) *París*, ed. Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello, Granada, Comares.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1962) *Breve historia del modernismo*, México, FCE.

HINTERHÄUSER, Hans (1998) *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. María Teresa Martínez, Madrid, Taurus.

HUYSMANS, Joris-Karl (1898) "Reflexiones que sobre el matrimonio, hace a su gato Alejandro, el artista pintor Cipriano Tibaille", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, I, 8, p. 128.

____ (1902) "Navidades del Louvre", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, V, 1, pp. 11-13.

____ (1902) "El barrio de Nuestra Señora", *Revista Moderna. Arte y Ciencia,* V, 3, pp. 41- 44.

JIMÉNEZ, Guillermo (1919) *La de los ojos oblicuos*, México, Librería Española.

____ (1929) *Cuaderno de notas*, México, Cía. Nacional Editora Águilas.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (2012) *Mi Rubén Darío. Obras de Juan Ramón Jiménez*, t. 46, pról. Juan Cobos Wilkins, Madrid, Visor.

JIMÉNEZ RUEDA, Julio (2001) *El México que yo sentí (1896-1960). Testimonio de un espectador de buena fe*, ed. Guillermo Sheridan, México, Conaculta.

LAPUYA, I. L. (2001) *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, pról. De José Esteban, Sevilla, Renacimiento.

LEOPARDI, Giacomo (1990) *Zibaldone de pensamientos. Una antología*, trad. Ricardo Pochtar; ed. Rafael Argullol, Barcelona, Tusquet.

LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique (2003) "Estas flores malsanas", en Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, ed. de E. López Castellón, Madrid, Akal, pp. 3-30.

LUENGO LÓPEZ, Jordi (2008) *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga.

LUQUÍN, Eduardo (1925) *Intermedio. Divagaciones*, México, Herrero Hermanos sucesores.

____ (1928) *Telones de fondo*, Madrid, Espasa-Calpe.

____ (1959) *La cruz de mis vientos*, La Habana, Imprenta del Ministerio de Estado.

MOLLOY, Sylvia (2012) *Poses del fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

MONSIVÁIS, Carlos (1988) *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo.

____ (2000) *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era.

MONTESQUIOU, Robert de (2012) "Del esnobismo. De algunas de sus causas, con algunos de sus efectos", en Leticia García y Carlos Primo, eds., *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, Madrid, Capitán Swing, pp. 209-221.

MORAND, Paul (1986) *Les Extravagants*, Paris, Gallimard.

____ (2004) *Éloge du repos*, Paris, Arléa.

NANDINO, Elías (2000) *Juntando mis pasos*, México, Aldus.

NOEL, Eugenio (2013) *Diario íntimo (Novela de la vida de un hombre)*, Madrid, Berenice.

NOVO, Salvador (1996) "Los burdeles y la decadencia de la conversación", en *Viajes y ensayos*, t. I, Sergio González Rodríguez, Mary K. Long, Lligany Lomelí y Antonio Saborit, eds., México, FCE, pp. 537-542.

ORTEGA, Febronio (1922) "¿Cuál es el escritor más malo de México?", *El Universal Ilustrado*, VI, 291, pp. 44 y 65.

PESSOA, Fernando (2013) *Libro del desasosiego*, ed. Richard Zenith; trad. Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, Acantilado.

PROUST, Marcel (2013) *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, trad. Amelia Gamoneda, México, Tusquets.

PUJO, Mauricio (1900) "El renacimiento del espíritu moderno", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, III, 11, pp. 166-172.

RAYMOND, Marcel (1960) *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE.

REDONDO, Augustin (1998) *Otra manera de leer El Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.

REYES, Alfonso (1954) *Trayectoria de Goethe*, México, FCE.

____ (1989) *Obras completas*. *Marginalia. Las burlas veras*, t . XXII, México, FCE.

____ (2002) "Carta a Enrique González Martínez. 21 de junio de 1921", en Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909 - 1952*, ed. de Esther Martínez Luna y Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, p. 150.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2008) *Las ensoñaciones de un paseante solitario*, Madrid, Alianza.

ISSN: 1594-378X

SAINTE-BEUVE (2007) "Semblanza de Xavier de Maistre", en Xavier de Maistre, *Viaje alrededor de mi habitación*, Madrid, Funambulista, pp. 118-150.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982) "Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»", en *El surrealismo*, ed. de Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus, pp. 50-76.

SCARAFFIA, Giuseppe (2009) *Diccionario del dandi*, trad. Francisco Campillo, Madrid, Antonio Machado Libros.

SIMMEL, Georg (2013) *Filosofía del paisaje*, trad. Mathias Andlau, Madrid, Casimiro.

STERNE, Laurence (1967) *Viaje sentimental por Francia e Italia*, Barcelona, Bruguera.

TABLADA, José Juan (1900) "Divagaciones", *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, III, 6, pp. 82 83.

____ (1991) *La feria de la vida*, México, Conaculta.

____ (2002) "Cuestión literaria. Decadentismo", en Belem Clark y Ana Laura Zavala, eds., *La construcción del modernismo. Antología*, México, UNAM, pp. 107-110.

TARDIEU, Émile (1913) *L'ennui. Étude psychologique*, Paris, Félix Alcan.

TAYLOR, C. (1996) *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad del yo*, Barcelona, Paidós.

TORRES BODET, Jaime (1928) "Perspectiva de la literatura mexicana actual (1915-1928)", *Contemporáneos*, II, 4, pp. 1-33.

____ (1992) *El juglar y la domadora*, pról. y recop. Luis Mario Schneider, México, El Colegio de México.

URQUIZO, Francisco L. (1961) *Madrid de los años veinte*, México, Costa-Amic.

VALÉRY, Paul (1986) *Monsieur Teste*, trad. Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos.

VILLAURRUTIA, Xavier (1966) *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, eds., México, FCE.

VV.AA. (1907) "Protesta literaria", *Revista Azul*, VI, 2, p. 2.

ISSN: 1594-378X

Declinazioni della memoria nei racconti di Cristina Fernández Cubas

PAOLO CABONI
Università degli Studi di Cagliari

Riassunto
Intento del presente articolo è indagare, attraverso l'analisi tematica, alcuni racconti di Cristina Fernández Cubas con particolare attenzione per *El moscardón*, pubblicato nella sua ultima raccolta. Chiave di lettura sarà il tema della memoria, sulla base del lavoro di definizione e sistematizzazione compiuto da Aleida Assmann in *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999). L'attenzione sarà tutta rivolta alle varie declinazioni che il concetto di memoria, in particolar modo quella individuale, assume nella produzione breve dell'autrice spagnola. *El moscardón* risulterà, in tal senso, un esempio narrativo paradigmatico dell'opposizione tra memoria come *ars* e come *vis*.

Resumen
El presente artículo pretende indagar, a través del análisis temático, algunos cuentos de Cristina Fernández-Cubas con particular atención para *El moscardón*, publicado en su última colección de relatos cortos. Clave de lectura será el tema de la memoria, a partir del trabajo de definición y sistematización operado por Aleida Assmann en *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999). El interés será todo dirigido a los diferentes matices que el concepto de memoria, particularmente la individual, presenta en la producción breve de la autora. *El moscardón* resultará, en este sentido, un ejemplo narrativo paradigmático de la oposición entre memoria como *vis* e como *ars*.

Sin dalla pubblicazione nel 1980 di *Mi hermana Elba*, Cristina Fernández Cubas ha acquisito un ampio favore presso critica e pubblico. Principalmente apprezzata e studiata per la produzione di narrativa breve, è autrice di cinque raccolte di racconti[1] che formano, da più punti di vista, un universo vasto e coeso.

Il presente contributo muove proprio dall'osservazione di come l'opera della scrittrice, nella propria compattezza, autorizzi una lettura trasversale, stimolata anche dalla pubblicazione, nel 2008, del volume *Todos los cuentos* (Fernández Cubas, 2008). A tale scopo, gli strumenti dell'analisi tematica permetteranno di mettere in luce diverse chiavi di lettura dei racconti, nei quali sarà possibile riscontrare alcune declinazioni del concetto di memoria.

Date le annose questioni terminologiche che hanno a lungo ostacolato l'affermarsi di questo filone di studi della critica letteraria, sino a quella che è stata definita la *fine di un anatema*[2], non intendo qui tracciare un profilo storico o una genealogia delle molteplici teorie a riguardo[3], ma operativamente avvalermi di alcuni dei suoi esiti.

[1] *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994) e *Parientes pobres del diablo* (2006).
[2] Cfr. Bremond, Pavel, 1988: 209-220.
[3] Cfr. Segre, 1981; Biagini, Brettoni, Orvieto, 2001; Casadei, 2001; Trocchi, 2002: 63-86; Lefèvre, 2006: 11-29; Viti, 2011: 13-64.

Recibido el 12/09/2014 · Publicado el 09/12/2014

1. TEMA E MOTIVO

La nozione di tema che adotterò in questa sede si basa sulla definizione proposta da Daniele Giglioli, secondo il quale il tema non è né l'argomento né il senso, ma la relazione tra i due o, in altri termini, una *zona intermedia* che partecipa di entrambi senza che vi sia un mutuo scambio di ruoli: è la lente attraverso cui si svolge l'attività interpretativa[4]. La tematizzazione, nell'accezione qui adottata, è perciò un'operazione squisitamente ermeneutica.

Il motivo, invece, appartiene "al dominio dell'argomento, è un'unità di segmentazione del contenuto" (Giglioli, 2001: 26) ed è pertanto oggettivo, rilevabile e potenzialmente illimitato. Come afferma Prince, "un theme n'est pas *composé* d'éléments textuels mais *illustré* par eux et qu'il peut d'ailleurs se formuler indépendamment d'un texte donné (on parle du theme de la mort, du theme de la revolte, de celui du pardon, de celui du récit)" (1988: 199-208) [5]. Così concepito, il motivo andrà considerato nel suo rapporto sintagmatico con gli altri motivi e posto in relazione con il concetto di funzione, lungi però da schematizzazioni e griglie eccessivamente rigide[6].

Inoltre, ogni singolo tema va inteso non come un *unicum* differente da qualsiasi altro, senza alcuna possibilità di affinità reciproca, bensì come un sistema complesso che, seppur nell'irrealizzabilità di una coincidenza piena, lascia ampio spazio a parziali sovrapposizioni. Lo spettro di tale parzialità è evidentemente molto vasto e permette di poter considerare come facenti parte di una medesima categoria temi molto simili. Seppure ancora pertinente a una proposta strutturale dell'analisi tematica, sarà a tale proposito comunque utile far cenno al concetto di *campo tematico* proposto da Doležel. Per lo studioso ceco il tema si costituisce "en relation avec d'autres thèmes, similaires ou opposés. Chaque thème fait partie d'un mini-système de thèmes apparentés, d'un champ thématique" (1985: 463-472). Doležel struttura il campo tematico attraverso rapporti oppositivi e lo rappresenta come un sistema tripartito e chiuso. Un modello di questo tipo è qui ripreso ma ampliato, poiché l'osservazione del rapporto tra i vari temi dovrebbe tener conto della connessione tra molteplici elementi: si concreterà così un sistema complesso di temi contigui afferenti a un medesimo *arcitema*, che nel presente lavoro è rappresentato, come si è detto, dalla memoria.

2. DINAMICHE DELLA MEMORIA

Se l'idea preliminare per una determinata tematizzazione può essere offerta da ricorrenze testuali, e perciò semantiche, più o meno esplicite, si dovranno prendere in esame i materiali di cui è composto l'arcitema della memoria. Così

> il movente conoscitivo della singola operazione critica deriverà dall'individuazione di un'idea forte, non aprioristica ma suggerita induttivamente dai testi, in una sorta di circolo ermeneutico che passi attraverso

[4] "Proponiamo qui di chiamare Tema la relazione che intercorre tra i due significati più originariamente e tenacemente inscritti nel suo spettro semantico: l'argomento e il senso. Tra questi due poli si apre uno spazio di tensione, si disegna una figura, proprio nel senso in cui si denomina figura retorica la tensione tra il verbum proprium e il traslato che prende il suo posto. Assumiamo quindi di chiamare Tema questo spazio, questa figura, questo territorio intermedio dove di continuo vengono negoziati i rapporti tra argomento e senso. Tema è qualcosa di mobile, mutevole, è la posta in gioco, in quanto rapporto e non «dato», di una negoziazione continua. O anche, se si preferisce, è il risultato delle operazioni che compiamo, da autori o da lettori, per connettere insieme l'argomento e il senso, ciò di cui parliamo e ciò che diciamo (o ciò che attribuiamo a quanto abbiamo letto): attività, insieme, interpretativa e retorica" (Giglioli, 2001: 20-21).

[5] È quindi imprescindibile, in un'analisi tematica, l'indagine degli elementi formali che compongono il testo. Cfr. Luperini, 2003: 114-122.

[6] Sul rapporto tra tema e forma cfr. Viti, 2011: 108-135.

ISSN: 1594-378X

> l'approfondimento sovratestuale del tema per poi tornare ad una accresciuta comprensione dei testi stessi. (Viti, 2009: 105)

Ne deriva che non tutto è tematizzabile o, meglio, non tutto porta a tematizzazioni produttive e che abbraccino il testo nella sua complessità.

Il campo tematico non va inteso come una polarizzazione dialettica – per quanto ampia e aperta a possibili estensioni – e che perciò si sviluppi come un *continuum* in cui i temi presentano un maggiore o minore grado di attinenza a uno dei due poli. Di certo questo metodo ha il merito di fornire un ordine chiaro e lineare, ma non può essere produttivo nell'articolazione di un qualsiasi *arcitema*. Poiché il campo tematico è il risultato di una molteplicità di principi ordinatori, per delineare quello della memoria è necessario tracciare alcune direttrici essenziali che compongano un'area vasta in cui sono disposti vari concetti guida che, combinati, diano vita a possibilità di tematizzazioni differenti.

In maniera preliminare, si può operativamente affermare che la memoria è una

> funzione psichica complessa che, attraverso i processi di fissazione, ritenzione, richiamo e riconoscimento dei dati della percezione, permette la riproduzione mentale di impressioni, nozioni, esperienze e comportamenti della vita passata, i quali in tale modo diventano elementi integranti e dinamici della personalità e rendono possibile l'attività psichica […]. Rappresentazione mentale di immagini, nozioni, persone, avvenimenti; ricordo, reminiscenza, rievocazione, rimembranza (o anche l'atto del ricordare) […]. Ricordo che una persona tramanda ai posteri di sé e delle sue opere. (Battaglia, 1978: 46-47)

Debbono essere tenuti presenti nella nostra riflessione i nodi problematici di questa definizione e, nella sua scomposizione analitica, seguirò la ripartizione, operata da Aleida Assmann, tra funzioni e mediatori della memoria (Assmann, 2002). Tuttavia, la prima distinzione necessaria, in relazione al *soggetto* che ricorda, è tra memoria culturale e memoria individuale. La suddivisione non è classica[7] e ha a che fare con l'emergenza moderna di una problematica della soggettività[8], su cui si è innestata, nel ventesimo secolo, la sociologia di Maurice Halbwachs[9]. Non è necessario qui approfondire tali questioni, solamente accennerò a come Paul Ricoeur abbia cercato di conciliare, grazie all'impiego degli strumenti della semantica e pragmatica del discorso e alla nozione di attribuzione delle operazioni psichiche, queste due posizioni contrastanti e di mostrare come esse si costituiscano reciprocamente. La memoria individuale, infatti, non si esaurisce interamente in quella collettiva ed è anzi *un punto di vista* su questa (Feyles, 2012: 109-110). Il filosofo francese ipotizza, inoltre, l'esistenza di un piano intermedio, che egli chiama "di coloro che ci sono vicini", nel quale avvengono gli scambi tra la memoria degli individui e quella sociale, e postula quindi "una triplice possibilità di attribuzione della memoria: a sé, ai più vicini, agli altri" (Ricoeur, 2003: 185-187). I racconti di Fernández Cubas declinano in particolar modo le prime due possibilità: raramente si fa cenno a una realtà più ampia rispetto a quella del singolo e del proprio ambito familiare, che rappresentano sempre il nucleo della narrazione.

---

[7] Cfr. Ricoeur, 2003: 134: "né Platone, né Aristotele, né alcuno degli antichi avevano ritenuto che sapere chi si ricorda possa essere una questione preliminare. Essi si chiedono che cosa significhi avere o cercare un ricordo. L'attribuzione a qualcuno, suscettibile di dire io o noi, restava implicita alla coniugazione dei verbi di memoria e di oblio a persone grammaticali e a tempi verbali differenti. […] il problema stava al riparo da qualsiasi rovinosa alternativa".

[8] Cfr. Ricoeur, 2003: 136-169. Ricoeur analizza nello specifico il pensiero di Agostino, Locke e Husserl. Per uno sguardo sulle riflessioni lockiane in merito alla memoria cfr. anche Assmann, 2002: 103-109.

[9] Cfr. Halbwachs, 1997 e Halbwachs, 1987.

ISSN: 1594-378X

In merito, invece, al concetto di funzione della memoria, cui si è accennato, va rimarcato come si articoli in memoria concepita o come *ars*, tecnica, deposito, o come *vis*, facoltà, ricordo: quest'ultima definizione è quella che qui interessa maggiormente, soprattutto per ciò che concerne l'inscindibilità tra ricordo e dimensione temporale. L'opposizione è antica e ne dipendono due diverse tradizioni interpretative: quella retorica della mnemotecnica e quella psicologica, di derivazione aristotelica. Come sistematizzato dalla *Rhetorica ad Herennium* in poi[10], la memoria è una delle cinque parti del discorso e

> fu concepita come metodo utilizzabile per scopi diversi, che poteva essere insegnato e utilizzato per l'archiviazione e la riproduzione esatta del dato acquisito. Questo metodo filtra la dimensione temporale, il tempo non interviene strutturalmente nel processo e si configura perciò in modo puramente spaziale. (Assmann, 2002: 27)

Al contrario, nella memoria come *vis*, si istituisce uno iato tra deposito e recupero del dato: il ricordo soggettivo

> si origina sempre dal presente e pertanto comporta inevitabilmente una dislocazione, una deformazione, un'alterazione, uno slittamento, un rinnovamento del dato ricordato, che dipendono dalle circostanze temporali in cui esso viene richiamato alla memoria. Nell'intervallo di latenza il ricordo soggettivo non occupa un deposito sicuro, ma subisce un processo di trasformazione. (Assmann, 2002: 30)

Si può così affermare come i racconti di Fernández Cubas affrontino specificamente le questioni inerenti alla memoria come *vis*[11]. Rappresenta un'eccezione *El moscardón*, dove sono presenti entrambe le funzioni, ma in cui l'uso della memoria come archivio è reso difficile dalla senilità della protagonista. Sono però molteplici le direttrici che il ricordo può seguire all'interno dei racconti: dimenticanza, rimozione ed elaborazione – intesa, quest'ultima, sia come alterazione sia come attualizzazione. Un'ulteriore evenienza è data, infine, dall'assenza di ricordo[12].

Ad esempio, in *Los altillos de Brumal* ed in *Ausencia* il ricordo – rimosso e attualizzato – concorre alla costruzione dell'identità dei protagonisti. Nel primo caso Adriana ricostruisce la propria identità grazie alla riscoperta di vecchi ricordi che le erano stati occultati dalla madre, mentre, nel secondo, Elena rimuove e rinnova i propri ricordi e in parallelo la propria identità, osservando la sua ricostruzione da *esterna*. In *El legado del abuelo* ed in *El moscardón* l'alterazione dà luogo a effetti differenti. Il protagonista del primo racconto altera non tanto il proprio ricordo quanto l'interpretazione ch'egli dà dello stesso, in seguito ad alcune scoperte successive: difatti, egli si è fidato del proprio ricordo per anni e solo il caso fortuito gli permette di riconoscere la verità. In *El moscardón*, invece, Emilia modifica il ricordo per un proprio desiderio, al fine di trasformare il passato e la propria vita.

Dopo il concetto di *funzione* della memoria, il secondo aspetto che prenderò in esame è rappresentato dai *mediatori* della memoria[13], quei supporti concreti che permettono alle

[10] Per la ripresa contemporanea dell'*ars memorativa* in ambito retorico cfr. Yates, 1993.
[11] In tal senso, un'attenzione particolare meritano *Mi hermana Elba*, *El reloj de Bagdad*, *Los altillos de Brumal*, *Mundo*, *El lugar*, *Ausencia*, *Con Agatha en Estambul*, *Parientes pobres del diablo*.
[12] Così può essere sistematizzata la definizione di Assmann, per cui il ricordo soggettivo "può ostacolare la possibilità di richiamare il dato alla memoria (in questo caso si dimentica), o può impedirla (in questo caso si rimuove); ma può anche essere indotta ad elaborare una nuova definizione del ricordo da una decisione, da un desiderio o da un nuovo bisogno" (Assmann, 2002: 30).
[13] In questo lavoro saranno offerti degli spunti sincronici, trascurando il seppur interessante approccio storico-culturale di Assmann. Si perderà, certo, un aspetto importante, ma che eccede i limiti di questo lavoro.

ISSN: 1594-378X

differenti culture di organizzare e tramandare la propria memoria collettiva, e le cui caratteristiche sono estendibili anche alla memoria individuale, che qui ci interessa più da vicino. Le quattro tipologie in cui Assmann articola i mediatori – la scrittura, le immagini, il corpo e i luoghi – sono tutte ampiamente presenti nei racconti di Cristina Fernández Cubas. Se un aspetto distintivo della memoria è che questa debba "essere sempre riplasmata, sancita, comunicata e adattata" (Assmann, 2002: 20), nei racconti dell'autrice spagnola sono soprattutto la scrittura e i luoghi a svolgere questo ruolo. Anche il corpo ha una propria funzione in relazione non agli "stabilizzatori esterni della memoria, ma [a] quei meccanismi interni a essa che si oppongono alla generale tendenza all'oblio, rendendo indimenticabili certi ricordi e lasciandone sfuggire altri" (Assmann, 2002: 277-278).

Tra i racconti che si servono della scrittura come mediatore della memoria[14], ad esempio, in *Los altillos de Brumal* la protagonista scrive per fissare i propri ricordi. Adriana, dopo essere tornata dall'ospedale, sente la necessità di riordinare i propri pensieri e i propri ricordi: "tenía que seguir escribiendo, anotando todo cuanto se me ocurriese, dejando volar la pluma a su placer, silenciando las voces de la razón" (Fernández Cubas, 2008: 140).

Sono invece luoghi della memoria l'*altillo* a Brumal, il *pantheon* in *El lugar*[15], l'attico in *Ausencia* e la casa dell'anziana in El *moscardón*. Di là dalle singole tematizzazioni, è importante rilevare come a ogni spazio si associ una funzione – o un significato – differente. Si pensi, in merito, all'opposizione tra spazi strutturati e non strutturati[16] ed a quanto affermato dalla stessa autrice riguardo all'*altillo*:

> es posible que los altillos, como espacios cerrados y un poco misteriosos de las casas, me hayan interesado siempre [...]. Son lugares donde de alguna manera la vida se ha detenido, ha quedado encerrada en arcones viejos. (Glenn, 1993: 358-359)

Tra i vari stabilizzatori della memoria, ossia il linguaggio, i simboli, le emozioni e i traumi[17], sono soprattutto gli ultimi due a fissare i ricordi dei personaggi. Così il ricordo di certi odori e sapori permette ad Adriana di rievocare Brumal e per il medesimo motivo, in *Ausencia*, Elena riesce a richiamare alla memoria le sensazioni provate durante una cena con Jorge.

Tuttavia, ancora più degli stabilizzatori, sono importanti i meccanismi opposti, ossia quelli di deformazione: i racconti di Fernández Cubas esplorano a fondo le possibilità falsificatrici dei ricordi e la loro malleabilità. È esemplare in questo senso *El moscardón*, in cui emerge chiara l'opposizione tra la memoria come *vis* e come *ars*, e dove viene descritta la capacità della protagonista di modificare i ricordi secondo il proprio volere: su di esso, dunque, concentrerò la parte restante di questo lavoro.

[14] La scrittura è stata descritta sia come *amica* – già nell'antico Egitto veniva reputata un monumento più duraturo rispetto alle grandiose tombe logorate dai danni del tempo – sia come *nemica* della memoria –poiché, nel sostituirne alcune funzioni, può essere cagione di un suo indebolimento. Sulla funzione della scrittura in relazione alla memoria esiste un'ampia letteratura, da Platone ai giorni nostri, per cui rimando ad Assmann, 2002: 199-241.

[15] I luoghi rappresentano una continuità nel tempo che eccede la breve memoria degli individui. Ne sono un esempio i luoghi generazionali: spazi marcati da una linearità e stabilità temporale e da una stretta interconnessione con un dato gruppo sociale o una famiglia. Ed è proprio "il legame vincolante e antico con la storia familiare […] ciò che conferisce a determinati luoghi particolare intensità mnestica" (Assmann, 2002: 334).

[16] La biblioteca è stata spesso usata come metafora della memoria culturale – così in *La biblioteca de Babel* di Borges, mentre la soffitta è un'immagine ricorrente per descrivere la memoria latente.

[17] Sull'elaborazione di un'esperienza traumatica e la conseguente riappacificazione col ricordo o con l'oblio cfr. il paragrafo *Oblio pacificato e non pacificato (Freud)* in Weinrich, 1999: 181-192.

ISSN: 1594-378X

3. LA MANIPOLAZIONE DEL RICORDO IN *EL MOSCARDÓN*

El moscardón è il racconto che chiude la raccolta *Parientes pobres del diablo*, edita nel 2006 (Fernández Cubas, 2006) [18]. Se tutti i racconti di Fernández Cubas – a eccezione di *La noche de Jezabel*, *El ángulo del horror* e *Ausencia* – sono scritti in prima persona, *El moscardón* si avvale invece di due narratori, uno eterodiegetico e uno autodiegetico, che non determinano tanto punti di vista distinti sugli stessi avvenimenti ma, più spesso, generano uno stato di costante ambiguità. Gli avvenimenti che riguardano i ricordi o i sogni della protagonista – ossia i momenti che meglio rappresentano la sua soggettività – non sono riferiti dall'anziana stessa, Emilia, ma dal narratore esterno: in una certa misura, ciò che è messo in dubbio non sono i lontani ricordi della donna, ma l'attendibilità della stessa, la sua memoria presente.

El moscardón rappresenta il conflitto tra la memoria come *vis* e la memoria come *ars*[19], opposizione che si conclude a favore della prima. Si potrebbe anche parlare di una memoria del passato e una memoria del presente, con riferimento all'elemento temporale che, come si è visto, è parte integrante del ricordo personale, ma che non ha alcun peso nella registrazione mnemonica[20]. L'anziana, che ha sempre vissuto sola e che giudica la propria vita "una interminable sala de espera" (Fernández Cubas, 2008: 480), ritrova un momento di felicità nella propria giovinezza, mentre il rapporto con la memoria del presente è reso problematico dal sopraggiungere della degenerazione senile. La riattivazione dei ricordi non è tuttavia un'attività passiva e malinconicamente nostalgica ma, influenzata da forze quali l'oblio e le emozioni, è tutta tesa alla loro trasformazione[21].

In questa direzione, il racconto istituisce una relazione tra l'asse del tempo (passato *vs* presente) e l'asse della memoria (ricordo *vs* oblio), anche adoperando i medesimi motivi, come l'associazione di idee, per indicare funzioni differenti. Tale rapporto è evidente sin dalle prime pagine: la protagonista manifesta evidenti problemi nel memorizzare – nell'archiviare – gli avvenimenti e i dati che appartengono al presente, come nell'episodio in cui prepara una torta da offrire ai nipoti e si dimentica di mettere proprio l'ingrediente principale. Questo avvenimento è però "la ilustración de cómo con la edad se pierden ciertas facultades (y se adquieren otras)" (Fernández Cubas, 2008: 450).

Difatti, tempo dopo, Emilia riesce a ricordare l'aneddoto che legava il *moscardón* all'Anticristo senza particolari problemi. Il moscone ha in parte riattivato dei ricordi – o, detto in altri termini, è il motivo, simbolico e non, che rappresenta la riattivazione dei ricordi – ma questi non sono ancora emersi definitivamente. Da principio, l'anziana sa solo che all'insetto è collegato un aneddoto e, in seguito, utilizza il mediatore della scrittura per poter ricordare ciò che vuol riferire ai nipoti. I vecchi ricordi, tuttavia, non impiegheranno molto tempo ad affiorare interamente, anche senza l'aiuto concreto della scrittura, ma soltanto attraverso l'*asociación de ideas*, per cui "a veces una cosa – una mesa, una silla, una palangana – nos recuerda a otra" (Fernández Cubas, 2008: 452).

Il moscone, come la *vasijilla mohosa* di *Los altillos de Brumal*, ha riattivato i ricordi della protagonista, che però non sono esattamente come lei vorrebbe: in realtà, se la memoria del

[18] Qui si fa comunque riferimento alla già citata edizione Fernández Cubas, 2008. Gli altri racconti sono *La fiebre azul* e *Parientes pobres del diablo*.

[19] Tale dualità è suggerita e riprodotta, da un punto di vista formale, oltre che dal doppio narratore anche dalla *dispositio* del racconto, che lo struttura in due parti non conciliabili. Inoltre, gli eventi passati sono massimamente narrati attraverso il tempo *presente* (che li avvicina al tempo del lettore), mentre quelli presenti soprattutto mediante il *pretérito* ed il *pretérito perfecto*.

[20] "Nel ricordo soggettivo è vivida la dimensione temporale, assente e ininfluente, invece, nel processo di archiviazione. Dal momento che il tempo vi si inscrive attivamente, in questo processo della memoria si giunge a una vera e propria discontinuità tra deposito e recupero del dato. Mentre nella mnemotecnica la coincidenza di output ed input è decisiva, nel ricordo soggettivo si stabilisce la loro differenza" (Assmann, 2002: 29).

[21] Cfr. Masoliver Ródenas, 2007: 38.

ISSN: 1594-378X

presente è destinata a dissolversi in misura sempre maggiore[22], quella del passato permette ampi margini di azione e, in questo caso, di manipolazione. L'anziana, invidiosa, come Teresa, della propria sorella maggiore e delle attenzioni che aveva per lei un ricco possidente argentino, Rubén, decide di alterare il proprio ricordo e sostituire la figura della sorella con la propria[23]. La protagonista si rende conto di aver vissuto una vita vuota, "una historia […] que no tiene historia" (Fernández Cubas, 2008: 468), e vuole perciò porvi rimedio:

> emozioni, motivazioni e intenzioni attuali sono le custodi del ricordo e dell'oblio: stabiliscono quali ricordi siano a disposizione del singolo in un certo momento del presente e quali rimangano invece irrevocabili, e definiscono anche la specifica sfumatura del valore del ricordo tra la condanna morale e la trasfigurazione nostalgica. (Assmann, 2002: 295)

La memoria presente, invece, risulta essere sempre insufficiente e manchevole e, inoltre, Emilia non se ne rende conto o dà la colpa ad altre persone, come la donna delle pulizie. I nipoti pensano però che allontanarla dalla propria casa non sia una soluzione adeguata, poiché la stessa protagonista non sarebbe d'accordo; difatti, come il luogo generazionale manteneva vivi i ricordi di una famiglia che viveva nello stesso spazio per molto tempo (Assmann, 2002: 331-336), così l'abitazione dell'anziana rappresenta un luogo della memoria che crea un'unione con la propria gioventù[24]. Il mediatore della scrittura è inadeguato perché ha origine nel presente, mentre quello dei luoghi mantiene una propria efficacia poiché appartiene anche, e soprattutto, ad un tempo passato. E così a nulla servirà alla protagonista appuntare il nome di Jessica, la ragazza che i nipoti hanno trovato per farle compagnia, poiché continuerà a chiamarla *Jesusica* o *Jacinta*. È evidente la frattura che il racconto realizza tra i differenti piani temporali: non vi è alcuna possibilità di recuperare la memoria presente, neanche attraverso dei mediatori.

Ciò avviene anche quando Emilia ritiene di dover scrivere la lettera all'avvocatessa, ma ha bisogno di ricordare il suo nome e l'indirizzo a cui spedirla. Proprio l'avvocatessa, in risposta ad un'altra spettatrice, le propone indirettamente due soluzioni: un'agenda in cui segnare ciò che non vuole dimenticare e l'uso del sistema mnemotecnico. La protagonista ha già fatto ricorso al primo mezzo ma, avendo smarrito l'agendina, l'uso del mediatore risulta momentaneamente sospeso, oltre a essere superfluo di per sé, come si è visto. L'avvocatessa spiega in cosa consista il sistema mnemotecnico ed Emilia pensa che "se parece bastante a la «asociación de ideas»" (Fernández Cubas, 2008: 467). In realtà però il primo è un metodo artificiale, mentre la seconda è essenzialmente spontanea[25], pertanto l'uno risulterà inutile, mentre l'altra le permette di accedere al proprio passato. In lei l'emozione spontanea ed il ricordo si fondono in un'unità inscindibile, poiché "non c'è modo per il singolo di decidere quali ricordi siano soggetti a questa forza destabilizzante: il contenuto emotivo di certi ricordi non può essere affatto stabilito dall'individuo" (Assmann, 2002: 280). Quanto emerge dalla memoria della protagonista riguarda il suo inconscio, rimanda all'insoddisfazione nei confronti della propria vita, e la sua riattivazione le dà la possibilità di modificarlo.

---

[22] Non vi è possibilità d'uscita dall'*impasse*. La protagonista ha perso la memoria ed a nulla serve la scrittura come mediatore – motivo che *e converso* ne rappresenta proprio la perdita. D'altro canto, esiste "il pericolo che operazioni e funzioni proprie della memoria vengano estese alla scrittura, vengano ad essa affidate per finire così esternalizzate […]. In altre parole la scrittura atrofizza la memoria" (Assmann, 2002: 206).

[23] "I ricordi che hanno valore simbolico sono investiti di un lavoro di interpretazione retrospettivo sulla propria esistenza e collocati in una certa configurazione semantica" (Assmann, 2002: 286).

[24] "Me gusta vivir sola. Aquí, en mi casita. Con mis recuerdos" (Fernández Cubas, 2008: 469).

[25] E, difatti, quando prova ad auto-imporsi l'associazione di idee per ricordarsi dell'aneddoto del moscone non riesce a richiamarlo alla memoria.

ISSN: 1594-378X

Poco a poco la protagonista capisce la natura instabile dei ricordi e come questi possano essere trasformati e immaginerà così di anticipare la sorella nella scelta di fidanzarsi con Rubén: "su historia ya tiene historia" (Fernández Cubas, 2008: 469). Quando racconta la *propria* storia alla donna delle pulizie[26], capisce come l'aspetto positivo di vivere sola sia proprio poter ricordare, poiché alla sua età *ya todo es pasado*.

Decide perciò di allontanarsi dal presente per immergersi totalmente nel proprio passato quando si reca da un notaio per fare testamento: destina ai nipoti i propri risparmi, a condizione che mettano una lapide sul suo loculo con una croce e un moscone. Come la torta era stata un "homenaje al vacío" (Fernández Cubas, 2008: 450), così il moscone è il simbolo dei propri ricordi, dell'estate, della giovinezza. Ricordi che, proprio come il moscone, volano via, scompaiono, per poi riapparire in un giorno qualunque. Decide, infine, di lasciare l'appartamento all'avvocatessa, ma non riesce a utilizzare correttamente il sistema mnemotecnico, attraverso il quale aveva cercato di memorizzarne l'indirizzo: la mnemotecnica, la memoria come *ars*, ha perso la propria funzione, così come era già successo con l'agenda nella quale appuntare le parole. Nella vita della protagonista ormai resta spazio solo per la memoria come *vis*.

L'anziana vive bene nei propri ricordi, non ha bisogno di altri tipi di memoria: "doña Emilia necesita meditar, aclarar ideas, atar cabos y olvidarse del sistema mnemotécnico que ahora, para llegar a lo que quiere llegar, no le sería de ninguna ayuda" (Fernández Cubas, 2008: 479). Socchiude gli occhi e capisce di poter modificare i ricordi secondo il proprio volere, senza alcun limite. Decide perciò di prendere il posto della sorella: è lei, la sorella minore, "la primera, en la lista de preferencias" (Fernández Cubas, 2008: 480). L'anziana ha potuto manipolare i propri ricordi dimenticandosi del presente e della realtà proprio perché, come afferma Assmann,

> mentre l'archiviazione si realizza contro l'oblio e il tempo, e ne neutralizza gli effetti con l'aiuto di tecniche adeguate, il ricordo soggettivo avviene nel tempo e il tempo stesso interagisce attivamente nel processo. Caratteristica della psicomotricità del ricordo soggettivo è che ricordare e dimenticare siano sempre inestricabilmente implicati uno nell'altro: l'uno rende possibile l'altro. Si potrebbe dire, cioè, che l'oblio è nemico dell'archiviazione ma anche complice del ricordo soggettivo. (Assmann, 2002: 30)

È questo il significato assunto dal finale, quando la donna procede attraverso un andito buio e si avvicina a Rubén: la protagonista ha oramai lasciato definitivamente il proprio presente per fermarsi stabilmente nel passato, nella propria personale interpretazione del ricordo, nella fanciullezza recuperata e ormai infinita.

Bibliografia

ASSMANN, Aleida (2002) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999), Bologna, Il Mulino.

BATTAGLIA, Salvatore (1978) *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, ad vocem *Memoria*.

[26] "Mentre la propria esistenza si snoda tra date oggettivamente verificabili, la storia della vita poggia sull'interpretazione dei ricordi che si dispongono in una forma ricordabile e raccontabile" (Assmann, 2002: 287).

ISSN: 1594-378X

BIAGINI, Enza, Augusta BRETTONI e Paolo ORVIETO (2001) *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci.

BREMOND, Claude e Thomas G. PAVEL (1988) "La fin d'un anathème", *Communications*, 47, pp. 209-220.

CASADEI, Alberto (2001) *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino.

DOLEŽEL, Lubomír (1985) "Le triangle du double. Un champ thématique", *Poétique*, 64, pp. 463-472.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2006) *Parientes pobres del diablo*, Barcellona, Tusquets.

––––– (2008) *Todos los cuentos*, Barcellona, Tusquets.

FEYLES, Martino (2012) *Studi per la fenomenologia della memoria*, Milano, Franco Angeli.

GIGLIOLI, Daniele (2001) *Tema*, Scandicci (FI), La Nuova Italia.

GLENN, Kathleen M. (1993) "Conversación con Cristina Fernández Cubas", *Anales de la Literatura Española Contemporanea*, 18, pp. 358-359.

HALBWACHS, Maurice (1987) *La memoria collettiva* (*La mémoire collective*, 1950), Milano, Unicopli.

––––– (1997) *I quadri sociali della memoria* (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925), Napoli, Ipermedium.

LEFÈVRE, Matteo (2006) "Per un profilo storico della critica tematica" in Cristiano Spila, ed., *Temi e letture*, Roma, Bulzoni, pp. 11-29.

LUPERINI, Romano (2003) "Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio", *Allegoria*, anno XV, 44, maggio – agosto, pp. 114-122.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2007) "El desasosiego de la memoria en Cristina Fernández Cubas" in *Cristina Fernández Cubas. Grand séminaire de Neuchâtel. 17-19 de mayo de 2005, «Cuadernos de narrativa»*, Madrid, Arco/Libros, pp. 19-39.

PRINCE, Gerald (1988) "Le thème du récit", *Communications*, 47, pp. 199-208.

RICOEUR, Paul (2003) *La memoria, la storia, l'oblio* (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000), Milano, Raffaello Cortina Editore.

SEGRE, Cesare (1981) "Tema/Motivo" in Ruggiero Romano, dir., *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, pp. 3-23.

TROCCHI, Anna (2002) "Temi e miti letterari" in Armando Gnisci, ed., *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, pp. 63-86.

VITI, Alessandro (2009) "Per una tematologia ermeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari", *Allegoria*, anno XX, 58, luglio-dicembre, pp. 98-109.

––––– (2011) *Tema*, Napoli, Guida.

WEINRICH, Harald (1999) *Lete. Arte e critica dell'oblio* (*Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, 1997), Bologna, Il Mulino.

YATES, Frances A. (1993) *L'arte della memoria* (*The Art of Memory*, 1966), Torino, Einaudi.

ISSN: 1594-378X

La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

A Guillermo Carrascón, al que, como decía su querido Lope, «meta la mano en su pecho / quien sabe qué es amistad».

Resumen
En el siguiente estudio se pretende delinear la recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento desde Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez, con el propósito de situar la versión castellana de la *Odisea* del secretario de Felipe II y padre de Antonio Pérez en el contexto europeo de ediciones y traducciones de los poemas homéricos.
Palabras clave:
Homero, Gonzalo Pérez, *Odisea*, *Ulixea*, traducción.

Abstract
The following study aims to outline the reception of Homer during Humanism and the Renaissance from Francesco Petrarca to Gonzalo Pérez in order to place the Castilian version of the *Odyseey* by the secretary of Felipe II and father of Antonio Pérez within the European context of the editions and translations of the Homeric poems.
Key words:
Homer, Gonzalo Pérez, *Odyssey*, *Ulixea*, translation.

Todo volvió a empezar en 1348[1]. Desde el helenismo tardío y el bajo imperio hasta el encuentro del dignatario bizantino Nicolás Sigero y Francesco Petrarca en Verona, el Occidente europeo solo conoció indirectamente a Homero, bien por medio de autores latinos como Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca, Quintiliano o Macrobio, bien por medio de los compendios homéricos y de los relatos en prosa heterodoxos de tema troyano –la *Ilias Latina* (s. I d.C.), extracto antológico de episodios de la *Ilíada* en mil setenta hexámetros conocido como el *Homerus latinus*; las *Periochae Homeri Iliadis et Odyssiae* (s. IV), sumario en prosa atribuido a Ausonio; el *Excidium Troiae* (s. VI), una sinopsis de la *Eneida*, precedida de una recapitulación de la guerra de Troya; la *Ephemeris belli Troiani*, del apócrifo Dictis el Cretense (s. IV la trad. latina), que proporciona una visión filohelena de la guerra, y el *De excidio Troiae*, del también apócrifo Dares el Frigio (s. VI la trad. latina), que brinda, inversamente, una perspectiva filotroyana del conflicto–, bien por medio de las refundiciones o adaptaciones medievales de tales obras del ciclo troyano –el *Roman de Troie* (*c*. 1160), de Benoît de Sainte-Maure, las estrofas 335-761 del *Libro de Aleixandre* (primera mitad s. XIII), la *Historia destructionis Troiae* (1280), de Guido delle Colonne, las *Sumas de Historia Troyana* (s. XIV). No obstante su desconocimiento,

[1] Para redactar este apartado nos han sido de excepcional ayuda los siguientes trabajos: Allen (1969a: XIX-XXXII, 1910 y 1969b); Finsler (1912); Pfeiffer (1981); Cheyns (1976); Fabbri (1997); Young (2003); Guichard (2006); Pontani (2011); Ford (2007). Para el caso concreto de Petrarca: Nolhac (1907: II, 127-188); Foresti (1977: 471-484); Billanovich (1995: 243-250); Weiss (1977: 150-192); Pertusi (1964).

Recibido el 02/12/2014 · Publicado el 12/12/2014

o precisamente por él, el Medioevo europeo acrecentó su fama hasta la mistificación de su figura como la del poeta por antonomasia: "Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire: / quelli è Omero poeta sovrano"[2]. Y se convirtió en una obsesión.

Cuando Petrarca redactaba, a comienzos de 1350, la epístola destinada a oficiar de proemio al *Rerum familiarium libri* (1366) y establecía una correlación entre su persona y la de Odiseo a propósito de la errática situación de los dos[3], aun no cobijaba, en los anaqueles de su extraordinaria biblioteca –la primera particular de Europa de los tiempos modernos–, a Homero. Disponía, a lo sumo, de los sucedáneos antihoméricos de Dictis y Dares, las *Periochae* y la *Ilias latina*[4], de la que sospechaba con buen criterio que no era una obra genuina[5], así como de un suculento surtido de citaciones y comentarios de *auctoritates* clásicas fruto de su vasta erudición y su bibliofilia, especialmente de Cicerón, al que suponía autor de una versión latina perdida de los poemas de Homero, de Horacio, que había traducido el principio de la *Odisea* en su *Arte poética*, y de Macrobio, quien, en las *Saturnales*, había comparado la poesía épica de Homero con la de Virgilio, su eximio emulador.

Parece ser, de hecho, que fue el reconocimiento de la mutua admiración que profesaban al autor del *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón* el detonante que propició el nacimiento del humanismo griego, al calor de Homero, en Occidente. En efecto, dos años antes de la redacción de la epístola familiar I: 1, en enero de 1348, Petrarca recibía en Verona al séquito de embajadores, encabezados por Giorgio Spanopulo y del que formaba parte Nicolás Sigero en calidad de gran intérprete, que el emperador Juan VI Cantacuceno enviaba a Aviñón para negociar con el papa Clemente VI la posible unificación de las iglesias griega y romana. Las conversaciones entre Petrarca y Sigero, que era un competente conocedor de la literatura

[2] Dante Alighieri, "Inferno", *Commedia*, t. I, IV, vv. 86-88, p. 118.

[3] "Nempe cui usque ad hoc tempus vita pene omnis in peregrinatione transacta est. Ulixeos errores erroribus meis confer: profecto, si nominis et rerum claritas una foret, nec diutius erravit ille nec latius. Ille patrios fines iam senior excessit; cum nichil in ulla etate longum sit, omnia sunt in senectute brevissima. Ego, in exilio genitus, in exilio natus sum, tanto matris labore tantoque discrimine, ut non obstetricum modo sed medicorum iudicio diu exanimis haberetur; ita periclitari cepi antequam nascerer et ad ipsum vite limen auspicio mortis accessi" (Petrarca, *Le Familiari*, t. I, epístola I: 1, par. 21-22, p. 28). No es esta, ciertamente, la primera ocasión en que Petrarca trae a colación la figura de Odiseo, que para él representa un modelo de virtud, esfuerzo y conocimiento basado en la experiencia y una suerte de arquetipo de la vida humana concebida como una constante peregrinación, o que cita a Homero antes de poseer sus epopeyas en griego y traducidas al latín. Así, en la misma línea se sitúa una de las menciones que al poeta y su personaje, en parangón con Virgilio y Eneas, efectúa en el *Rerum memorandarum libri*, tratado conformado entre 1343 y 1345, que reza así: "Homerus Ulixem suum, sub cuius nomine virum fortem ac sapientem vult intelligi, terra marique iactatum fecit et carminibus suis toto pene orbe circumtulit. Quod imitatus vates noster Eneam quoque suum per diversa terrarum circumducit. Uterque consulto: vix enim fieri potest ut aut sapientia contingat inexperto aut experientia ei qui multa non viderit. Vidisse autem multa herenti in uno terrarum angulo vix potest evenire" (III, 87, p. 175). Mientras que en el *Africa*, poema épico en hexámetros latinos al modo de la *Eneida* de Virgilio, que se funda en los *Ab urbe condita libri* de Tito Livio y que fue comenzado en 1338 o 1339, comparece el fantasma de Homero como el "poeta sovrano" de Dante, o sea como encarnación de la poesía, para anunciar en sueños a Ennio que mil quinientos años después de él un poeta florentino, "Francisco cui nomen erit", volverá a cantar las hazañas de Escipión (Petrarca, *Africa*, IX, v. 232, p. 430). Sobre las citaciones de Homero en la obra de Petrarca, véase Pertusi (1964: 381-414); sobre su concepción de Odiseo y su posible dependencia de Dante, véase Fenzi (2003: 493-517).

[4] Hablando de Homero y Platón, Petrarca le indica a Nicolás Sigero: "Habeo quidem ex utroque quantum latinitas habet in sermone patrio" (*Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 12, p. 2498). Antes, en la epístola familiar X: 4, enderezada a su hermano Gherardo, le explicaba que, a diferencia de Virgilio, a quien ya leía en la infancia, a Homero lo había conocido en edad madura, a través de la *Ilias latina*: "Nam et inde, hoc est deinde, non sine mysterio dictum es, quia Virgilium puer iam, idest non iam infans, deinde autem etate provectior Homerum attigi; is enim qui Homerus vulgo dicitur, alterius nescio cuius scolastici opusculum scias, licet ab homerica *Yliade* sub breviloquio decerptum" (*Le Familiari*, t. II, X: 4, 25, pp. 1420 y 1422). Y el ms. Parisino lat. 8500 de la BN de París, que alberga las *Perioschae*, contiene notas marginales de Petrarca.

[5] Como se colige de la epístola X: 4, arriba citada, y, sobre todo, de este fragmento de la XXIV: 12, enviada al propio Homero: "Nam libellus ille vulgo qui tuus fertur, etsi cuius sit non constet, tibi excerptus tibique inscriptus, tuus utique non est" (*Le Familiari*, t. V, XXIV: 12, 2, p. 3584).

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

grecolatina, hubieron de girar rápidamente sobre sus comunes intereses humanistas, con destacado protagonismo de Macrobio, uno de los escritores antiguos más citados por el poeta de Laura en sus textos y que era objeto de estudio del dignatario bizantino, y de Homero, que el primero anhelaba no menos tener que poder leer, por lo que el segundo le hizo el cortés ofrecimiento de remitirle un manuscrito, a su regreso, desde Constantinopla. Ambos autores, por lo menos, figuran coligados en la epístola que Petrarca, a primeros de 1354, escribe a Sigero en señal de agradecimiento, luego de haber recibido, seguramente en los meses finales de 1353, el códice de Homero prometido:

> Donasti Homerum, quem bene divine omnis inventionis fontem et originem vocat Ambrosius Macrobius, et si omnes tacerent, res ipsa testatur; sed fatentur omnes. Ego autem ex omnibus sciens unum tibi testem protuli, quem ex omnibus latinis tibi familiarissimum esse perpendi; illis enim facile credimus quos amamus (Petrarca, *Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 5, p. 2494).

El problema que se le presentaba a Petrarca, tan pronto como tuvo el manuscrito consigo, era el de su lectura, habida cuenta de que no alcanzó a dominar el griego, pues las clases que le había impartido el monje calabrés Barlaam de Seminara, durante su estancia en la curia papal de Aviñón en 1342, no pasaron de los rudimentos preliminares de la enseñanza. De manera que, como le confiesa a Sigero en la carta, "Homerus tuus apud me mutus, imo vero ego apud illum surdus sum" (*Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 10, p. 2496). Empero, no desesperó; sabía que la contrariedad del griego se podía paliar mediante una traducción al latín, según quedaba implícito en la epístola con la lectura conjunta que le proponía a Sigero de haber estado con él en Milán, donde a la sazón residía, y según afirma en otra posterior, igualmente fundamental en la *vicenda* de Homero, dirigida a Boccaccio, en agosto de 1360: "Nam et ego eius translationis in primis, et graecarum omnium cupidissimus literarum semper fui" (*Lettere disperse*, 46 (*Var*. 25), p. 352)[6]. Solo hacía falta encontrar a la persona adecuada.

Ello había sucedido apenas un año y medio antes de la epístola a Boccaccio y alrededor de cinco después de la de Sigero, durante el invierno de 1358-1359, en Padua, cuando un amigo, quizá un jurisconsulto de origen cretense, no solo le había mostrado un códice de Homero en griego, que Petrarca no había adquirido a causa de su deficiente complexión externa, sino que le había presentado asimismo a un greco-italiano de Reggio di Calabria, que se declaraba discípulo de Barlaam, llamado Leonzio Pilato (*c*. 1310-1365).

Petrarca, desde luego, no desaprovechó la ocasión que se le brindaba. En primera instancia, persuadió a Pilato para que, sobre el códice paduano, por cuanto su Homero estaba en Milán, le tradujera algún fragmento de la *Ilíada*. El calabrés le trasladó en prosa latina los primeros cinco cantos del poema, que le sirvieron de estímulo, pese a que le displacía tanto el modelo de transliteración rigurosamente literal empleado como la tosquedad de su latín, para redactar una carta a Homero, la última del libro XXIV del *Rerum familiarium*, dedicado a los más ilustres varones de la Antigüedad. Después, de vuelta a Milán, donde le esperaba Boccaccio, ideó con su amigo y discípulo el proyecto de la primera traducción integral a otra lengua de las epopeyas del patriarca de la literatura occidental, fuera de la versión latina en verso saturnio de la *Odisea*, de Livio Andrónico (284-204 a.C.), de la que se conservan unos pocos versos y que supuso el origen de la literatura romana. Todo pasaba por convencer a Pilato para que desestimara su intención de ir a Aviñón a hacer fortuna; para ello, el autor del

[6] El quiero y no puedo de Petrarca con el griego recuerda al del Marqués de Santillana con el latín, cuando le decía a su hijo lo de: "E pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos. E si careçemos de las formas, seamos contentos de las materias" (Carta de "El Marqués de Santillana a su hijo don Pedro Gonçález, quando estava estudiando en Salamanca", *apud.* Serés [1997: 19-21, p. 20]), a fin de solicitarle la vulgarización de los libros de la *Ilíada* traducidos al latín por Pier Cándido Decembrio. Lo más importante es que, en ambos casos, comporta un hecho fundador: la traducción de Homero, completo o demediado, al latín y a una lengua vernácula.

ISSN: 1594-378X

Decamerón, que probablemente fue a encontrarlo a Padua o a Venecia, le consiguió una cátedra de griego, la primera de Italia, en el Estudio de Florencia –la misma que ocuparía Manuel Crisoloras en 1397 por mediación del canciller humanista Coluccio Salutati–, haciéndose responsable él mismo en parte de su hospedaje y manutención. Entre octubre de 1360 y noviembre de 1362 Leonzio Pilato completó la traducción literal en prosa latina tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*.

La relación de Petrarca y Boccaccio, en cuanto al intercambio de obras propias y ajenas se refiere, es asaz problemática. Pues mientras que el certaldés le procuró códices de gran significación al aretino, como las *Enarrationes in Psalmos* de san Agustín o la *Commedia* de Dante y quizá le envió una copia de su *capodopera*, Petrarca se mostró siempre no menos remiso que huraño: solo cuando estaban juntos, es decir durante las visitas que Boccaccio le hizo en las diferentes ciudades septentrionales de Italia en que moró –en Milán, en 1359; en Venecia, en 1363; en Padua, en 1369– desde que abandonara definitivamente Aviñón en 1353, le dejó consultar los ejemplares de su biblioteca y algunos (pocos) de sus textos. Buena prueba de ello es el Homero de Sigero que Petrarca no puso a disposición de Boccaccio para que Pilato lo tradujera, aun cuando el interés por poseer una *Ilíada* en latín era en realidad suyo. Antes bien, le conminó a que adquiriera el códice paduano que le habían ofertado a él, porque "haberi autem facile poterit, illo agente qui mihi Leonis ipsius amicitiam procuravit" (Petrarca, *Lettere disperse*, 46 (*Var.* 25), p. 352). Por consiguiente, la versión de Pilato se llevó a cabo sobre este último códice. El cual, como el bizantino, es prácticamente seguro que solo contenía la *Ilíada*, ya que, en la transmisión manuscrita de los poemas de Homero, rara vez acontece que un códice contenga al mismo tiempo la *Ilíada* y la *Odisea* (como el cercenado Laur. 91 sup., 2, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, del s. XIII), a no ser que fuera un volumen de contenido misceláneo (como el Par. gr. 2894, de la BN de París, de los s. XIII-XIV) o ya de tradición humanista (como los siguientes del s. XV: el Corpus Christi College 81 de Cambridge; el Laur. 32, 4 y el Laur. 32, 6 de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia; el Marc. gr. 456 de la BN Marciana de Venecia; el Vind. phil. gr. 5, de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena; o el Poet. et phil. 2º 5 de la Wüttembergische Landesbibliothek de Stuttgart, que contiene, junto con los dos poemas, la traducción latina interlineal de Pilato). Agostino Pertusi (1964: 62-72) ha creído identificar el códice de Petrarca regalado por Sigero en el ms. Ambr. I 98 inf., de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, cuyos fondos, en parte, se nutrieron de la del humanista, pues una importante porción de ella, tras su muerte, pasó a la biblioteca de los Visconti, sus señores milaneses, del castillo de Pavía; y el ms. Ambr. I 98 inf. no contiene justamente más que la *Ilíada*. El códice paduano, por el contrario, no ha pervivido o no ha sido identificado; Leonzio Pilato lo transcribió cumplidamente de su puño y letra en el manuscrito bilingüe greco-latino que hoy constituye el Marc. gr. IX, 2a-b, de la BN Marciana de Venecia, cuyo texto griego pertenece a la familia *e*, según la clasificación de Th. W. Allen (sigla U9), compuesta por seis manuscritos que no permiten estipular con solvencia si uno de ellos es el paduano. Por lo que respecta a la *Odisea*, Pertusi ha inferido que el códice en que se basó Pilato pudo ser de su pertenencia, del mismo modo que poseía un Eurípides, un Licofronte de Calcis comentado por el erudito bizantino Juan de Tzetzes y un *Accessus ad Homerum* que sirvió de apoyo tanto a Petrarca, para redactar la epístola a Homero, y a Boccaccio, para reseñar la vida del poeta en la *Genealogie deorum gentilium* y en el comentario a la *Commedia* de Dante, como, directa o indirectamente, a Pier Candido Decembrio, para redactar su *Vita Homeri*, y a Juan de Mena, la dedicatoria a Juan II de las *Sumas de la Ylíada de Omero*. Al igual que de la *Ilíada*, se conserva un manuscrito de la *Odisea* enteramente autógrafo de Pilato, en griego con la traducción latina interlineal, que en la actualidad se custodia en la BN Marciana de Venecia con la sig. Marc. gr. IX, 29, y que pertenece a la familia *h* de manuscritos de la *Odisea* según la clasificación de Allen (sigla U8), de la que solo pervive otro representante.

ISSN: 1594-378X

Aparte de en los dos códices bilingües, las paráfrasis latinas de Leonzio Pilato de la *Ilíada* y de la *Odisea* se ha transmitido en varios manuscritos (cuatro y ocho, respectivamente), entre ellos los preservados en la BN de París con la sig. Par.lat. 7880, 1-2 (cfr. Pertusi, 1964: 147-159). Se trata de dos códices de lujo, con amplios márgenes para ser pródigamente glosados, que Petrarca mandó trasladar a su joven copista Giovanni Malpaghini de Rávena entre 1367 y julio de 1368. Petrarca recibió, primero, en Venecia, enviado por Boccaccio desde Florencia, la *Ilíada* al completo y una parte de la *Odisea* (probablemente desde el libro I hasta el verso 182 del libro XIV), entre febrero y octubre de 1366; después, el resto de la *Odisea*, que le hubo de llegar a finales de 1367 o comienzos de 1368. Resta por saber únicamente si los traslados del joven amanuense se hicieron sobre los códices bilingües o sobre otros propiedad de Boccaccio. Según Pertusi, cuando Pilato abandonó Florencia en noviembre de 1362 e hizo escala en Venecia, donde se encontró con Petrarca, antes de marchar a Bizancio a finales del verano de 1363, portaba consigo los dos manuscritos hológrafos bilingües, cuyas traducciones eran, por demás, revisiones mejoradas, "più profonda per l'*Iliade*, meno profonda per l'*Odissea*"[7], de las originales, las cuales a su vez habrían servido de base de las copias que se quedaba el certaldés de los poemas de Homero que no serían sino las que enviaría a Petrarca más tarde y que se terminarían perdiendo luego de habérselas devuelto[8]. Según Filippomaria Pontani (2002-2003), al menos por lo que concierne a la *Odisea*, Petrarca no solo leyó la primera parte del códice bilingüe autógrafo del greco-calabrés, sino que lo apostilló y transfirió muchos de los escolios a la copia que efectuaría Giovanni Malpaghini para él. Es más, Pontani opina que la parte de la *Odisea* que le remite Boccaccio a Petrarca se corresponde con la de este códice (fols. 1-179), así como que el certaldés tomó de las notas marginales escritas por Pilato noticias mitológicas que aprovecharía en su *Genealogie deorum*.

Lo más importante, en todo caso, es que el gesto de Petrarca –la búsqueda incesante de códices griegos[9]; el intento de aprender la lengua; la promoción de una traducción latina de los poemas de Homero; la pretensión de que esta, amparado en los célebres juicios de san Jerónimo sobre la traducción, estuviera más centrada en la sentencia que en la palabra[10]; la involucración de otros intelectuales en el proyecto–, fue, conforme a su prestigio, proseguido por las siguientes generaciones de humanistas que, lenta pero firmemente, se afanaron en que

[7] Pertusi (1964: 25; pero véanse las pp. 161-259 (en las p. 200 se puede consultar el *stemma* de la *Odisea* y en la 258 el de la *Ilíada*).

[8] En efecto: en los parágrafos finales (15-16) de la epístola senil V: 1 que Petrarca envía a Boccaccio el 17 de diciembre de 1365 desde Pavía, donde le comunica que ha recibido la transcripción del libro XI de la *Odisea*, el del descenso al Hades del héroe, que le había solicitado, le comenta su sorpresa por el hecho de que le haya enviado por otro lado la *Ilíada* al completo pero solo una mitad de la *Odisea*, aunque "quicquid erit, videro dum me domum mea sors revexerit transcribique faciam et remitam tibi, quem tanta re caruisse pati nolim" (Petrarca, *Le Senili*, t. I, V: 1, 16, p. 564).

[9] Aparte del Homero de Sigero, Petrarca, como hemos visto, poseía un códice con los diálogos de Platón, motivo por el cual comenzó su estudio del griego con Barlaam. En la misma carta que envía al intérprete bizantino, le solicita un manuscrito con las tragedias de Eurípides y otro con las obras de Hesiodo ("mitte si vacat Hesiodum, mitte precor Euripidem", Petrarca, *Le Familiari*, t. IV, XVIII: 2, 16, p. 2500).Y en la epístola en la que le refiere a Boccaccio la trágica muerte de Leonzio Pilato, acaecida por una tormenta en el Adriático cuando regresaba a Italia de su experiencia en Bizancio en diciembre de 1365, comenta que intentará buscar si, entre sus objetos personales rescatados por los marineros, se hallan algunos de los libros que le había encargado: "Supellex horridula er squalentes libelli, hinc nautarum fide, hinc propria tuti inopia, evasere: inquirí faciam an sit in eis Euripides Sophoclesque et alii quos michi quesiturum se spoponderat" (Petrarca, *Le Senili*, t. I, VI: 1, 10, p. 678).

[10] Cfr. Petrarca, *Lettere disperse*, 46 (*Var*. 25), pp. 355 y 357. Aquí, además, Petrarca, siempre con la guía del padre de la iglesia, se muestra consciente de la extrema dificultad que entraña traducir a Homero sin traicionar su esencia; pero que, con todo, es preferible acercarse a sus poemas de forma aproximativa e inadecuada que no hacerlo en absoluto. Algo parejo sostendrán –como veremos– Juan de Mena, en la dedicatoria a Juan II de su traducción de la *Ilias latina*, y don Pedro González de Mendoza a su padre, el Marqués de Santillana, en la dedicatoria de la traducción castellana de la *Ilíada*. Se trata de uno de los *topoi* expresados por los traductores, como ha puesto de manifiesto Russell (1985: 18-35).

ISSN: 1594-378X

el restablecimiento del conocimiento de Homero en Occidente no se quedara en un hecho aislado. Leonzio Pilato desempeñó igualmente un papel preponderante en ello, como reacción, mimetismo y anticipación. Por un lado, su versión *verbo ad verbum* según el modo escolástico-medieval, que perseguía respetar la *veritas* o el significado literal de los poemas, no podía satisfacer ni complacer el gusto de los humanistas, que, efectivamente, intentaron recuperar el concepto de la traducción clásica, según los principios expuestos por Cicerón y Quintiliano, pero sin llegar al extremo de la *aemulatio* o apropiación de texto –si bien la versión poética parcial en hexámetros latinos de la *Ilíada*, de Poliziano, se aproxima bastante a ello–, sino apostando más bien por los traslados *ad sensum* o *ad sententiam* que observasen, en la lengua de llegada, tanto la doctrina como la *elocutio* del texto de partida[11]; así que emprendieron retractaciones retóricas de las traducciones del greco-calabrés, al mismo tiempo que se embarcaron en nuevas versiones más ajustadas a su ideario. Por otro lado, imitaron –e incluso tendieron a potenciar a medida que se conocieron los opúsculos antiguos acerca de Homero, llegaron códices, regularmente enriquecidos con escolios, provenientes del sur de Italia y de Oriente, y se produjo el advenimiento de filólogos y maestros bizantinos a Italia–[12], el acompañamiento de los textos homéricos con *accessi*, resúmenes y glosas marginales e interlineales de información filológica, mitológica y exegética. Más adelante, ya en pleno siglo XVI, no solo se pondrá de nuevo de actualidad la traducción literal de los poemas con las versiones de Andrea Divo, sino también las ediciones bilingües grecolatinas, a partir de la de Nikolaus Brylinger y Bartholomaeus Calybaeus de 1551, que lograrán una amplísima difusión en el otoño del Renacimiento[13].

Antes de que finalizara el siglo XIV, cuando Crisoloras ya estaba enseñando griego en el Estudio de Florencia, probablemente en la segunda mitad de 1398, el futuro cardenal Francesco Zarabella (1360-1417), por aquel entonces jurista profesor de derecho en la Universidad de Padua, encargaba la copia de una versión anónima de la *Odisea* en prosa latina, que se ha transmitido en un único manuscrito: el Marc. lat. XII 23 (39946), de la BN Marciana de Venecia. No se trata de una flamante traducción sino de una retractación retórica de la versión de

[11] "Cum enim in optimo quoque scriptore… et doctrina rerum sit et scribendi ornatus, ille demum probatus erit interpres, qui utrumque servabit" (Bruni, *De interpretatione recta*, en *Opere letterarie e politiche*, pp. 147-193, p. 158). Bruni, en su tratado-invectiva, redactado hacia 1420 como consecuencia de su versión latina de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, sostenía además que el traductor ideal había de ser un ducho experto así en las lenguas de partida y de llegada en que traducía como en todas las disciplinas de los *studia humanitatis*: "Magna res igitur ac difficilis est interpretatio recta. Primum enim notitia habenda est illius lingue, de qua transfers, nec ea parva neque vulgaris, sed magna et trita et accurata et multa ac diuturna philosophorum et oratorum et poetarum et ceterorum scriptorum omnium lectione quesita" (p. 154). Véase Fabbri (1981: 9-24); Russel (1985), Serés (1997: 23-49).

[12] La mayor parte de los nuevos manuscritos llegaron a Italia a través de las idas y venidas entre Oriente y Occidente de doctos bizantinos, religiosos, historiadores, filólogos, embajadores y bibliopiratas. Tal vez el personaje más destacado en esta labor no fuera sino Giovanni Aurispa, que adquirió, de entre los más de trescientos manuscritos griegos que recuperó, los célebres códices *A y B* de la *Ilíada*, el *Venetus 822* (*olim* Marc. 454) del s. X, y el *Venetus 821* (*olim* Marc. 453), del s. XI, que contienen, junto al texto, importantísimos grupos de escolios, así como el *V*^{O} de los *scholia V* de la *Odisea*, el Auct. V.1.51, de la Bodleian Library de Oxford, del s. X, y el *F (= L8)* de la *Odisea*, el Conv. Soppr. 52, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, que data del s. XI. Sin olvidar que el cardenal Basilio Besarión donó a la República de Venecia más de ochocientos códices griegos y latinos, custodiados en la BN Marciana. Sobre el hallazgo de códices en este periodo es aun fundamental el estudio de Remigio Sabbadini (1905: esp. pp. 43-71). Al flujo de códices traídos de Bizancio, por otro lado, se une la intensa demanda de los poemas, que comportó que se realizaran numerosas copias, hasta el punto de que, en la transmisión manuscrita de la *Ilíada* y la *Odisea*, la mayoría de los códices conservados pertenecen a los siglos XIV y XV.

[13] Dado que las traducciones de Leonzio Pilato no llegaron a imprimirse, a pesar de que alcanzaron una importante difusión manuscrita a finales del siglo XIV y durante la primera mitad del siglo XV, parece poco probable –si bien Philip Ford no lo descarta– que Andrea Divo las tuviera en su escritorio para realizar su versión palabra por palabra de los dos poemas. Por su lado, las numerosas ediciones bilingües de la segunda mitad del siglo XVI casi siempre partieron, para el texto latino, de la traducción literal de Divo, que copiaron sin mencionarlo o modificándolo superficialmente. En un caso y en el otro Pilato oficia, pues, de antecesor. Sobre las ediciones bilingües del otoño del Renacimiento, véase Ford (2007: 99-109 y 145-155).

ISSN: 1594-378X

Leonzio Pilato[14]; la única que ha llegado completa hasta nosotros (otra parcial de la *Ilíada*, libros I-XIII, contiene el códice Canon. lat. 139, de la Bodleian Library de Oxford).

Esta transcripción, como su original de mano ignota, al no haber alcanzado difusión pública manuscrita ni impresa, no tuvo apenas repercusión en la época. Sin embargo, es harto relevante en la historia de la *Odisea* por cuanto señala, si no un cambio de tendencia o apreciación respecto de la *Ilíada*, sí un límite temporal en la apropiación humanista del poema de Odiseo: hasta 1510, en que se publican en letra de molde las versiones latinas de Raffaele Maffei Volaterrano (1451-1522), en Roma, a costa de Jacopo Mazzocchi, y la atribuida a Francesco Griffolini, alias "Franciscus Aretinus" (1420-después de 1468), en Estrasburgo, con los tipos de Johann Schott, no se ensayarán nuevas traducciones ni retractaciones de la *Odisea*. A decir verdad, la segunda, si ciertamente es obra del discípulo de Lorenzo Valla, hubo de ser la realizada durante la segunda mitad del *Quattrocento*, a requerimiento de Pío II, presumiblemente en 1462-1464, como complemento de la traslación de la *Ilíada* de su *praeceptor* que él culminó, y de la que se conserva una importante cantidad de testimonios manuscritos[15]. Cabe señalar, por lo demás, que será la única versión de un poema auténtico de Homero comenzada y finalizada por la misma mano en toda la centuria.

El siglo XV, en efecto, está prácticamente consagrado a la *Ilíada*. La razón principal de que los humanistas prestigiasen un poema por encima del otro responde, según Renata Fabbri (1997: 104), al «peso di una tradizione che, sulla scorta della riflessione retorica e dell'estetica antica, vede nell'*Iliad*e l'archetipo della poesia epica». A lo que cabe agregar la ponderación, de raigambre igualmente clásica, de que la *Ilíada*, conforme a su patetismo, se asimila a la tragedia, mientras que la *Odisea* manifiesta nítidas analogías con la comedia, y la tragedia, aun cuando la comedia sea su complemento positivo, es, al lado de la épica, el género por excelencia. Esta consideración, conviene precisar, no se fundamenta aun en la *Poética* de Aristóteles, dado que, antes de 1498, año en que se publica la traducción latina de Giorgio Valla, de 1508, cuando Aldo Manuzio edita la *princeps* en un volumen misceláneo, y, sobre todo, de 1548, en que Francesco Robortello publica su edición comentada, era un texto semidesconocido[16], sino que se cimenta en el *De comoedia* de Elio Donato, tratado introductorio a los comentarios a las obras de Terencio en donde se abordan, entre otros aspectos, los orígenes de la comedia y la tragedia, sus primeros cultivadores, su evolución y su distinción genérica[17]. Por otro lado, la concepción heroico-aristocrática de la *Ilíada* y el desarrollo del conflicto bélico de la guerra de Troya se adecuan, mejor que el mundo novelesco y en paz que consigna la *Odisea*, al contexto histórico-cultural del siglo XV tanto como al horizonte de expectativas de los mecenas promotores de los traslados y de sus potenciales lectores (cfr. Serés 1997: 14-16 y 233-261).

Leonardo Bruni (1369-1444), alumno de Crisoloras en el Estudio de Florencia y asiduo traductor del legado griego –Platón, Aristóteles, tratados pseudo aristotélicos, historiadores, oradores y poetas líricos–, se embarcó, tras el descubrimiento en 1421 del *De oratore* de Cicerón

[14] Véase Pertusi (1964: 531-563). Pertusi comenta que «il redattore del testo del codice Marciano è un umanista che sa certamente il latino, ma assai poco il greco, e nulla affatto il greco omerico. Alla base della redazione Marciana è da porre senza alcun dubbio possibile la traduzione dura, ma fedele, anche se in parte errata o oscura, di Leonzio Pilato» (p. 546).

[15] Schneider y Meckelnborg (2011: 19-24), en la «Einleitung» a su edición del texto, enumeran un total de nueve manuscritos.

[16] No obstante, Poliziano, adelantado a su tiempo en esto como en otros aspectos, se sirvió de la *Poética* de Aristóteles para elaborar la «Praelectio in enarrationem *Odysseae*», la prolusión al curso 1488-1489 que dedicó al estudio de los dos primeros libros de la *Odisea* (cfr. Poliziano, *Appunti per un corso sull'Odissea*, pp. 1-5, en concreto pp. 2-4).

[17] Sobre el *De Comoedia* y su importancia seminal en la teoría poética humanista y renacentista, véase Vega Ramos (1995: 240 y ss). Pier Candido Decembrio, en la *Vida de Homero*, que precede a su traducción-retractación de los libros I-IV y X de la *Ilíada*, comenta que "segund Donato gramático, en el comento que hizo sobre Terençio, «la primera obra de Homero semeja las tragedias, la segunda siguió estilo de comedias»" (en G. Serés: 1997: 97).

ISSN: 1594-378X

y de otros tratados suyos de oratoria, en la traducción, en elocuente prosa latina, de los discursos de Odiseo, Aquiles y Fénix del libro IX de la *Ilíada* (vv. 222-603)[18], al objeto de demostrar, según enuncia en el proemio que la prepuso, el dominio en el *ars bene dicendi* de Homero, puesto que, a cada discurso, le corresponde uno de los tres estilos del género (sutil, grande, mediocre):

> E de las cosas que más traen admiración en este poeta es una prinçipalmente, que commo sean tres maneras de fablar, una estable e reposada, otra grande e espierta, la terçera tiene medio entre aquestas que ya las llamamos pequeña, ya mediana, ya temprada. Aquestas tres maneras de fablar muestra bien Homero aver entendido prudentemente e aver guardado con toda diligençia. Muestra aquesto en las tres oraçiones que en un concurso fueron fechas a Aquiles, en las quales aquella sotil manera de fablar se contribuye a Ulixes, la grande e espierta se atribuye a Achilles, la media se da a Fénice[19].

En el mismo proemio, Bruni establece una discriminación entre el lenguaje poético y el lenguaje oratorio, para declarar que su versión está ejecutada según los parámetros, no del poeta, sino del orador, lo que le autoriza a adoptar determinadas licencias:

> Yo commo fuese delibre de otros cuydados por reposo mío traduxe guardada el arte de orador en latýn aquestas oraçiones de Omero dexados los epíthetos que son propios de los poetas e a ningund orador convienen. Solamente descriviré las sentençias e las otras palabras, guardada la orden de aquellos, en oración prosayca[20].

El aspecto que destacar como más relevante de la libre versión retórica del fragmento del libro IX de la *Ilíada* de Leonardo Bruni es la eliminación de los epítetos formularios de la lengua homérica, por cuanto constituirá una tónica en las traducciones latinas hasta la literal de los dos poemas de Andrea Divo; de manera que a la postre respetarán la sentencia pero no el estilo. Y es que, lejos de comprender el carácter oral de la poesía heroica antigua, para los humanistas, la repetición formular del griego de Homero, frente al latín estilizado y elegante de Virgilio, resultaba un desdoro impropio, rudimentario, malsonante[21]. Gonzalo Pérez, en su versión en metro castellano de la *Odisea*, aunque obrará con cierta libertad, tenderá a mantenerlo, quizá porque se apoyaba en el texto latino de Divo.

---

[18] Existe una edición crítica moderna, con la traducción castellana, probablemente realizada por don Pedro González de Mendoza entre 1446-1452, enfrentada, en Thiermann (1993: 63-91). La versión castellana la edita igualmente Serés (1997: 183-194).

[19] "Illud preterea in eo poeta mirabile, quod cum tria sint dicendi genera, unum subtile et pressum, alterum grande et concitatum, et tertium inter hec medium, quod tum modicum, tum mediocre, tum temperatum vocitamus, hec ipse genera et intellexisse prudenter et servasse diligenter apparet. Ostendum oc vel tres orationes uno contextu apud Achillem habite, in quibus subtile illud dicendi genus Ulixi tribuitur ac per omnia servatur, grande vero Achilli, mediocre autem Phenici" (Thiermann, 1993: 67 y 66).

[20] "Ego igitur, cum essem ab aliis solutus curis, quo me ipsum oblectarem, has Homeri orationes oratorio more in latinum traduxi. Relinquens enim epitheta, que propria poetarum sunt –oratori autem nullo modo congruunt–, sententias eius ac verba cetera servato eorum ordine solutam in orationem conieci" (Thiermann, 1993: 66-69).

[21] Así lo expresaba Raffaele Maffei a su pariente Paulo Maffei Volaterranus en la carta preliminar a su traducción de la *Odisea*: "Breuior etiam sum illo, quod epitheta pene innumerabilia, & apud eum saepe repetita & quasi perpetua omiserim: quae adposita ut ei decori sunt: sic fastidium nostris pariunt & flocidam reddere uidentur orationem" (*Homeri Odyssea metapraste Raphaele Volaterrano, quim diligentissime excusa*, a costa de Gottfried Hittorp, Colonia: Hero Fuchs, 1524 (BNE de Madrid, sig.: U/6849), fols. 2r-v. Recuérdese que aun Borges, en *Las versiones homéricas*, que antedatan a la difusión de los trabajos de Milman Parry, no conocía, a la hora de sondear "la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje", "ejemplo mejor que el de los adjetivos homéricos" (*Discusión*, p. 240).

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

Pier Candido Decembrio (1399-1477), a instancias de Juan II de Castilla y por mediación de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, trasladó en prosa latina los libros I-IV y X de la *Ilíada*, entre 1442 y 1446. Decembrio dispuso, desde 1439 hasta 1446, en préstamo solicitado a la biblioteca del castillo de Pavía de los Visconti, tanto del códice griego donado por Sigero a Petrarca como de las transcripciones que realizó Giovanni Malpaghini de las traducciones *ad verbum* de Leonzio Pilato. Su versión, según el severo dictamen de Renata Fabbri (1997: 108), no es en puridad sino una retractación del texto latino del greco-calabrés: "Il Decembrio… tenne sempre presente il lavoro di Leonzio, limitandosi, ove gli fosse possibile, a cercare di renderlo meno goffo e pesante. Ma si tratta comunque di una *retractatio*, non so se senza grandi ambizioni, certo senza grandi pregi".

La traslación parcial del humanista lombardo, según la versión *A* conservada en el manuscrito D. 112 inf., de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, cuenta, entre sus paratextos, con una *Vita Homeri*, compuesta en torno a 1440 y erizada de alusiones y referencias clásicas, en la que Decembrio, entre los diversos asuntos que aborda, considera la obra del "más antiguo de todos los poetas" como un texto genérico en el que se entreveran ponderadamente la poesía, la historia y la filosofía, convirtiéndole así en fuente de toda sabiduría, y ello antes de la publicación, en Roma, en 1469-1470, de la traducción latina de Guarino Guarini y Giovanni Tortelli de la *Geografía* de Estrabón –la *princeps* la edita Aldo Manuzio, en Venecia, en 1516–, en donde, al tiempo que se refuerza su concepción de filósofo, se considera a Homero el primer geógrafo de la historia, en nítida confrontación con Eratóstenes, y de los juicios de Aristóteles acerca del poeta y de la poesía épica, vertidos en la *Poética*; reduce el *corpus* homérico a la *Ilíada* y la *Odisea*, dejando fuera, en alusión a Carlo Marsuppini, que había defendido su paternidad, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, y se postula en favor del *vate* griego en la famosa contienda con Virgilio sobre la principalidad de la poesía, cuyo punto más álgido acaecerá en la centuria siguiente cuando, después de las apreciaciones positivas de un Poliziano o de un Castelvetro, se publique póstumamente la *Poética* de Julio César Escalígero (1484-1558), en cuyo libro V, en contraste con Virgilio, se denuncian todas y cada una de las ingenuidades del poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*[22].

Las versiones demediadas en "prosaica oración" de la *Ilíada* de Leonardo Bruni y de Pier Candido Decembrio, acompañadas por el *Proemium* del primero y algunos de los paratextos del segundo –entre ellos, la *Vita Homeri*–, recayeron en manos del Marqués de Santillana (1398-1458), inmediatamente después de que el lombardo despachara una copia a Juan II de Castilla, remitidas por un pariente y amigo suyo –tal vez Juan de Mena– recién venido de Italia, tal y como le cuenta a su hijo, don Pedro González de Mendoza, en carta, solicitándole que las vierta en romance castellano para, dadas sus desavenencias con la lengua latina, poder disfrutar de la "obra de un tan alto varón y quasi soberano príncipe de los poetas". Don Pedro, presumiblemente con la ayuda de Mena y quizá también de Alonso de Madrigal el Tostado, su maestro en Salamanca[23], llevó a término la solicitación de su padre entre 1446 y 1452. El resultado, transmitido en el manuscrito Add. 21245, de la British Library de Londres[24], constituye el primer intento de traducción a una lengua vernácula, aunque indirecto, de la poesía de Homero y, consecuentemente, marca un hito capital en la historia de su recepción y apropiación[25]. Una empresa pionera –similar a la de Petrarca en la medida en que su promoción

[22] Sobre la *Vita Homeri* de Decembrio, véase el detallado análisis de Serés (1997: 51-73), así como las notas a la traducción castellana que edita en las pp. 92-103.

[23] Véase Serés (1989), que sugiere la posibilidad de que fuera Mena el romanceador de la *Ilíada* de Decembrio y Bruni, mientras que don Pedro se encargaría de los opúsculos preliminares, todo ello supervisado tal vez por el Tostado.

[24] Editado por Serés (1997: 75-194).

[25] Don Pedro, en la dedicatoria al Marqués de su traducción, se muestra plenamente consciente de la dificultad de reproducir en «nuestra lengua madre» un asomo del esplendor de la lengua poética de Homero, ya disminuida en el paso al latín: «Aunque de su elegancia muy poca e delgada noticia en la obra presente tornada por mí en romançe

ISSN: 1594-378X

estriba en el desconocimiento de una de las lenguas clásicas– que no tendrá continuación en Europa hasta la versión francesa de la *Ilíada* de Jehan Samxon, publicada en París, en 1530, igualmente indirecta ("translation en partie de Latin en langaige vulgaire") sobre la de Lorenzo Valla y Francesco Griffolini; ni tampoco en España hasta la versión métrica de Gonzalo Pérez de la *Odisea* (1550-1556), esta vez realizada directamente del griego, probablemente sobre la tercera edición aldina (1524).

Apenas unos años antes de que don Íñigo López de Mendoza le encomendara a su hijo el romanceamiento de las versiones parciales de Bruni y Decembrio, Juan de Mena, en 1443-1444, a petición de Juan II, para el que laboraba como secretario de su correspondencia latina, trasladaba en "rudo y desierto romance" la *Ilias latina*, que rotulaba *Sumas de la Ylíada de Omero*[26]; la cual se publicaría en Valladolid, en 1519, por Arnao Guillén de Brocar, con el engañoso título de *La «Ylíada en romance» de Juan de Mena*[27]. Tanto más falaz cuanto que queda meridianamente claro que el autor de las *Trescientas*, que atribuye a Homero la paternidad de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Batracomiomaquia*[28], era plenamente consciente de que la *Ilias latina* no dejaba de ser un mero epítome latino del gran poema de Ilión[29] –en realidad, una recreación antológica anovelada de los más famosos episodios épicos de la *Ilíada*, aunque no siempre derivados de ella, puesto que en algunos casos se detecta la influencia de Virgilio (cfr. González y Barrio, 1985: 58-59)–, que él le presenta al monarca como una muestra anticipada de la versión plenaria que le estaba traduciendo al latín Decembrio, tan breve que "más escrive Omero de las esculturas solas y varias figuras que eran en el escudo de Archyles de compendio, que ay en aqueste todo volumen" (*Sumas de la Yliada de Omero*, p. 154)[30].

Por las mismas calendas en que los códices homéricos de Petrarca reposaban en el *scriptorium* de Decembrio y en que, en los reinos peninsulares, una lengua vernácula se convertía por primera vez en vehículo de mediación de la recepción de la poesía de Homero, un

podamos aver, como ya por muchas manos pasada, aquella biveza no retenga que en la primera lengua alcançó… Mayormente que Homero aquesta obra cantó en versos, de los quales la prosa suelta no resçibe comparación, bien que en ella aya hordenadas e distintas cadencias» (en Serés, 1997: 87).

[26] Cfr. Juan de Mena (1989). El Marqués de Santillana parecer ser que conocía la traducción de Mena, según se desprende de estas palabras de su hijo en la dedicatoria de su traducción romance de la *Ilíada*: «Sé que Vuestra Señoría ha muy bien visto e leído una pequeña e breve suma de aqueste Homero, de latín singularmente interpretada a nuestros vulgares por el egregio poeta Johán de Mena» (en G. Serés, 1997: 89).

[27] Cfr. Juan de Mena (1949).

[28] "Los libros que d'él se fallan son: esta *Ylýada*, que contiene en sí veinte y cuatro libros; y llamóle *Ylíada* de Ylión, que fue nombre de la propia çibdad de Troya. Hizo otros veinte y cuatro libros de los casos y yerros de Vlises, desde que partió de Troya… Y llamóla *Odissea*, porque Odisses dizen los griegos por Vlises. Hizo otra pequeña obra de burlas, que en griego es dicha *Bratachomiomachia*, y en latín se puede llamar *Ranarum muriumque pugna*. Otras algunas obras atribuyen a él, pero dúbdase por muchas razones que Omero las hiziese" (Juan de Mena, *Sumas de la Yliada de Omero*, p. 156).

[29] «Y aun la osadía temeraria y atrevida, es a saber de traduzir e interpretar una tanto seráfica obra como la *Ylýada* de Omero, de griego sacada en latín y de latín en nuestra materna y castellana lengua vulgarizar. La cual obra pudo apenas toda la gramática y aun elocuencia latina comprehender y en sí reçebir los eroicos cantares del vaticinante Omero; pues ¡quánto más fará el rudo y desierto romançe! E acaesçerá por esta causa a la omérica *Ylíada* como a las dulçes y sabrosas frutas en la fin del verano, que a la primera agua se dañan y a la segunda se pierden. Así esta obra reçibirá dos agravios: el uno en la tradución latina, e el más dañoso y mayor en la interpretación en romançe, que presumo y tiento de le dar. E por esta razón, muy prepotente señor, dispuse de no interpretar de veinte y quatro libros que son el volumen de la *Ylíada*, salvo las sumas brevemente d'ellos, no como Omero palabra a palabra lo canta, ni con aquellas poéticas ostensiones y ornación de las materias…» (Juan de Mena, *Sumas de la Yliada de Omero*, p. 154).

[30] El prefacio-dedicatoria a Juan II de Mena, según Serés (1989: 119-141), se fundamenta en el proemio de Decembrio; lo que sería normal, pese a algunas divergencias, de haber traído consigo el texto desde Italia del humanista lombardo y haber colaborado en su romanceamiento. Sin embargo, González y Barrio (1985) opinan que Juan de Mena no conoció la traducción de Decembrio y que su prefacio está en deuda con las noticias que sobre Homero contiene la *Genealogie deorum* de Boccaccio, que a su vez emanan de Leonzio Pilato.

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

secretario del rey Alfonso el Magnánimo y luego su discípulo completaban la segunda traducción de la *Ilíada*, la única integral de todo el siglo XV. Solo que, a diferencia de la paráfrasis literal de Leonzio Pilato, la versión de Lorenzo Valla (1407-1457) y de Francesco Griffolini, en una refinada y cuidada prosa latina, se erigía en el ejemplo señero de la traducción oratoria o *ad sensum*; si bien a costa de sacrificar el sistema formular y otros elementos característicos del estilo de Homero como la fluidez y la agilidad, la concreción y la sintaxis paratáctica (cfr. Fabbri, 1989: 106-108, y Ford, 2007: 37-38).

Entre 1441 y 1444 y por empeño expreso del rey de Aragón, que ardía en deseos de conocer el relato de la guerra de Troya cantando por el poeta más antiguo y de más autoridad, el autor de las *Elegantiae linguae latinae*, apoyado en el diccionario griego de Ludovico Sachano, traslada los libros I-XVI de la *Ilíada*, dejándola inconclusa a su marcha de Nápoles en 1448 para laborar al servicio de Nicolás V, elegido pontífice en el cónclave de 1447, en Roma. Valla, nombrado *scriptor apostolicus*, ocupa la cátedra de retórica del Estudio, donde enseña a Francesco Griffolini, que tal vez le había sido presentado por Giovanni Aurispa, su viejo preceptor de griego en Florencia, el cual rápidamente se convertiría en su pupilo más aventajado y de mayor confianza. Griffolini, tras el fallecimiento de Valla en 1457 y la elección de Pío II como nuevo papa en 1458, en plena efervescencia de la traducción de autores griegos bajo el mecenazgo pontificio y antes de recibir el encargo de completar la transliteración del *corpus* de Homero con una versión de la *Odisea*, lleva a término (libros XVII-XXIV) la traslación latina de la *Ilíada* comenzada por su célebre maestro[31]. Se ignora el códice griego que utilizaron (si es que fue el mismo).

La traducción de Valla y Griffolini se convertiría igualmente en el segundo texto de Homero, siempre en lengua latina, en pasar por los tórculos: el 24 de noviembre de 1474, en Brescia, se publicaba, por Heinrich von Köln y Stazio Gallo, con el título *Homeri Poetarum Supremi Ilias per Laurentium Vallen. in Latinum sermonem traducta*. Desde esa data y hasta 1541, se editó en no menos de diez ocasiones, siendo la versión latina de referencia[32]. Su lugar, a partir de entonces, sería ocupado por la versión literal de Andrea Divo, publicada por vez primera en 1537 (cfr. Ford, 2007: 26-27).

La primera impresión de un texto genuino de Homero le correspondió a la traducción parcial en metro latino de Niccolò della Valle (1444-1473), que vio la luz el 1º de febrero de 1474, en Roma, por Giovanni Filippo de Lignamine, con el título *Incipiunt Aliqui Libri ex Iliade Homeri, translati per Dominum Nicolaum de Valle*. Poeta y doctor en derecho civil y canónico, excelente conocedor del griego y del latín, Niccolò della Valle, luego de haber acometido a la

[31] Eclipsado tal vez por la fama de Valla, Griffolini no figura como coautor de la traducción de la *Ilíada* en ninguna de las ediciones impresas que se realizaron, ni en ninguno de los testimonios manuscritos conservados, a excepción del códice Vat. lat. 3297, en cuyo *subcriptio* (f. 217r) comparece su alias, "Franciscus Aretinus": "Hanc Homeri Iliadem, partim a Laurentio Valla, partim a Francisco Arretino traductam exemplari deprauatissimo transcripsit P. Hyppolitus Lunensis" (*Apud*. Schneider y Meckelnborg, 2011: 5). Por otro lado, en la dedicatoria a Pío II de su versión latina de la *Odisea* que figura, aunque anónima, en los manuscritos Barb. lat. 114 de la Biblioteca Apostólica del Vaticano y V B 40 de la BN de Nápoles no solo confirma que tradujo los libros XVII-XXIV de la *Ilíada*, sino que también afirma haberlo hecho un año antes de comenzar el otro poema: "Iussu et auspicio tuo, Pie secunde pontifex maxime, et Iliados Homeri traductionis quam Laurentium Vallensis, praeceptor meus, vir nostra memoria elegantissimus, imperfectam reliquerat pro virium mearum facultate octo ultimos libros superiore anno et nunc eiusdem Odysseam unius anni labore converti" (*Apud*. Schneider y Meckelnborg, 2011: 8). Se debe a J. Vahlen y G. Mancini la distinción entre Griffolini y su compatriota y coetáneo, el jurisconsulto Francesco Accolti, también apelado "Franciscus Aretinus", que confirma al primero como autor de la dedicatoria a Pío II y como responsable de las traducciones de parte de la *Ilíada* de Valla y de la *Odisea* (cfr. Fabbri, 1981: 48-49).

[32] La segunda edición se publicó en Brescia, en 1497, por Battista Farfengo. La tercera, en Venecia, en 1502, por Giovanni Tacuino da Tridino (Trino Vercellese). La cuarta, en París, en 1510, por Josse Bade. La quinta, en Leipzig, en 1512, por Melchior Lotter. La sexta, en Colonia, en 1522, por Hero Fuchs. La séptima, en Colonia, en 1527, por Eucharius Hirtzhorn. La octava, en Amberes, en 1528, por Jan de Schrijver. La novena, en Colonia, en 1527, por Eucharius Hirtzhorn. La décima, en Colonia, en 1537, por Eucharius Hirtzhorn. La undécima, en Lyon, en 1541, por Sébastien Gryphe.

ISSN: 1594-378X

temprana edad de dieciocho años la primera traducción latina de *Los trabajos y los días* de Hesíodo[33] a la manera de las *Geórgicas* de Virgilio, se enfrascó de seguida en la hechura de una versión de la *Ilíada* en hexámetros dactílicos a emulación de la *Eneida*, que no cumplimentó[34]: trasladó seis libros íntegros (III-V, XVIII, XXII y XXIV) y cuatro parcialmente (XIII, vv. 1-600; XIX, vv. 1-18; XX, vv. 1-503; XXIII, vv. 1-449).

La traducción incompleta de Della Valle no constituyó el primer intento de una versión métrica de la *Ilíada*, aunque sí fue el más extenso y, en determinados aspectos, el que señaló el camino de la traducción poética de los cantos II-V que Angelo Poliziano realizaría entre 1470 y 1475. Después de algunos ejercicios experimentales, tan modestos como limitados, emprendidos por autores como Colucio Salutati, Francesco Barbaro, Guarino Guarini, Francesco Filelfo o Giano Pannonio, hubo que esperar a la mitad del *Quattrocento* para que la posibilidad de verter en hexámetros dactílicos latinos el verso heroico de Homero tuviera visos de factibilidad. Carlo Marsuppini (1398-1453), alumno de Guarino Guarini y profesor de poesía, retórica y griego en el Estudio de Florencia, que había realizado entre 1429 y 1431 una traducción métrica –la primera humanista– de la *Batracomiomaquia* pseudo homérica, presentaba a Nicolás V su versión en verso latino del libro I de la *Ilíada*, llevada a cabo durante el bienio 1550-1551. El pontífice, seducido por la ductilidad de su verso, le conminaba, en febrero de 1552, a que dejase Florencia, de la que era canciller desde la muerte de Bruni en 1444, por Roma para que diera fin al poema. Marsuppini, que asimismo vertió el discurso de Aquiles a Odiseo del libro IX (vv. 308-421), no pudo, sin embargo, terminar la empresa debido a su defunción el 24 de abril de 1453[35]. Nicolás V, que no cesó en su empeño de ver cumplido el sueño de una traducción de Homero, parece ser que le encargó el proyecto a un tal Orazio Romano, del que nada se sabe, traducción que tampoco llegó a materializarse (cfr. Fabbri, 1981: n. 25, p. 16; 1997: 112). En tal coyuntura, resulta extraño que Lorenzo Valla, que pasó a servir al papa en 1448, no le mostrara su traducción de los dieciséis primeros libros de la *Ilíada* que había realizado para Alfonso el Magnánimo, y que no intentara rematarla; quizá el hecho de haber sido concebida por y para el monarca aragonés lo estorbó, quizá la elaboración de otros trabajos como las traducciones de Tucídides y Heródoto o la redacción de las *Adnotationes in Novum Testamentum*, quizá que Nicolás V anhelaba una versión en *heroico latino carmine*, por la que llegó a ofrecer la considerable suma de diez mil monedas de oro. Como quiera que sea, hasta la década de los sesenta, probablemente antes o, si no, en paralelo a la de Niccolò della Valle, no se registra una nueva tentativa de versión métrica de la *Ilíada*, concentrada en el libro XIV y que, anónimamente, figura en el ms. Magliab. XXV 626, de la Biblioteca Nacional Central de Florencia. R. Fabbri (1981: 45-53; e igualmente, 1997: 114-115), en su análisis y edición del texto, tras sondear varios posibles autores, ha llegado a la conclusión de que podía ser obra de Francesco Griffolini, el continuador de Valla y traductor de la única *Odisea* del siglo XV.

La versión parcial de Della Valle, que alcanzó una significativa difusión impresa durante el siglo XVI[36], perpetuó y alentó el sueño del humanismo italiano, inspirado en primera

[33] Fue publicada, junto con las *Bucólicas* de Calpurnio en Roma, en 1471, a cargo de Andrea Bussi, en la imprenta de B. Sweynheym y A. Pannartz.

[34] Aunque Teodoro Garza, en la carta remitida a Lelio della Valle que figura como liminar en la edición impresa, sostiene que fue por su prematura muerte, Renata Fabbri (1997: 115) piensa que la interrupción del proyecto, habida cuenta de que la traducción había sido citada ya en 1470, cuatro años antes de su fallecimiento, pudo responder a otros motivos, como "per la mole e la complessità dell'assunto, per un mutamento di interessi e di gusti del giovane autore, per una minore sollecitazione dell'ambiente romano".

[35] La traducción del libro I y de parte del IX de la *Ilíada* de Carlos Marsuppini se ha trasmitido en varios manuscritos (como, por ejemplo, el Ms. II.IX.148 de la Biblioteca Nacional de Florencia) y cuenta con el estudio y edición moderna de Alessandra Rocco (2002).

[36] En 1510 se publicaba, en París, en la imprenta de Josse Bade. En 1531, en Haguenau, por Johann Setzer, añadiendo los libros I, II y IX traducidos por Vincentius Opsopoeus. En 1541, en Basilea, por Jacob Kündig, en un volumen misceláneo consagrado a la guerra de Troya e igualmente en compañía de los cantos traducidos por Opsopoeus. En 1558, en Basilea, por Jacob Kündig, que reimprime la edición miscelánea de 1541. En 1573, en Basilea, por Peter

ISSN: 1594-378X

instancia por Guarino Guarini de Verona, de cantar a Homero en el verso de Virgilio. Un sueño que se conquistaría allende los Alpes en la década de los años cuarenta: primero, con la publicación de la *Ilíada* del humanista y poeta neolatino alemán Helius Eobanus Hessus (1488-1540), en Basilea, en 1540, en la oficina de Robert Winter, tras los intentos parciales de Joachim Camerarius, Vincentius Opsopoeus y Raimund Fugger; después, con la de la *Odisea* a cargo del humanista suizo Simón Lemn (*c.* 1511-1550), también en Basilea, en 1549, en la imprenta de Johannes Oporin, tras la versión prosimétrica de Raffaele Maffei y las métricas parciales de Francisco Florido Sabino y Johann Stigel. La traducción en verso se ensayaría y conseguiría asimismo en las versiones en lenguas modernas, siendo la de Gonzalo Pérez de la *Odisea*, en endecasílabos castellanos sueltos, la primera integral de cualquiera de los dos poemas, tras la parcial (libros I-X) de la *Ilíada* (París, 1545) de Hugues Salel (1504-1553), en dodecasílabos franceses.

Pero los humanistas europeos no solo siguieron la estela de Niccolò della Valle; también, y principalmente, tuvieron en mente al más brillante filólogo del humanismo, amante por igual de los estudios clásicos y la poesía, Angelo Ambrogini (1454-1494). Si bien, más por su labor docente en el Estudio de Florencia que por la de traductor de Homero.

Poliziano, entre 1470 y 1473, más o menos al tiempo que Della Valle renunciaba a su empresa homérica, había realizado la traducción, que presentaba a Lorenzo de Médicis, de los cantos II y III de la *Ilíada* en hexámetros dactílicos latinos –no del primero que ya había sido vertido por Carlo Marsuppini–, trufada de reminiscencias virgilianas y, en menor medida, mas conforme tanto a su concepción de la imitación ecléctica como al "delirio intertestuale" inherente a su noción de las "unità letterarie", de otros poetas de la latinidad como Ovidio, el anónimo de la *Ilias latina* o Estacio[37].

El tendencioso y estólido narrador de *Pierre Menard, autor del Quijote*, luego de repasar la "obra *visible*" y como conclusión del mayor experimento de "la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa", declaraba que "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado... Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida*" (Borges, *Ficciones*, *Obras completas I*, pp. 444-450). Ciertamente, el eminente Poliziano no tiene nada que ver con el mediocre Pierre Menard, como tampoco alberga su propósito, pero al ahondar en la latinización de Homero propia de su época, sobre todo en las versiones métricas de su poesía[38], nos obliga a leerlo cual si fuera émulo de Virgilio, "a recorrer la *Ilíada* como si fuera posterior a la *Eneida*", especialmente esos dos libros, que le valieron la entrada en la corte del Magnífico en calidad de secretario personal y la posibilidad de proseguir libremente sus estudios en la biblioteca familiar de los Médicis.

En ella, antes de ser nombrado en 1475 preceptor de Piero, el hijo mayor de Lorenzo, completaba la traducción de los libros IV y V. Alice Levine Rubinstein (1983) ha señalado que, respecto de los anteriores, estos dos cantos muestran una catadura diversa: Poliziano se esfor-

Perna, en otro tomo misceláneo sobre la guerra de Troya y también conjuntamente con los cantos traducidos por Opsopoeus.

[37] Renata Fabbri (1997: 121), al comentar el consabido virgilianismo de la traducción de Poliziano, sostiene que "da una lettura del testo polizianeo, pur non ancora misurata e confortata da un'analisi completa e puntuale, mi deriva l'impressione di un lavoro che non ha nulla della tecnica centonaria, ma che tende, con cosciente operazione culturale, a riappropriarsi Virgilio espressamente in quei punti in cui l'epica virgiliana aveva tenuto presente il modelo omerico, e a rivolgersi in altri casi, a modelli diversi".

[38] "La sua realizzazione [de la traducción poética de Homero]… sembrava quasi garantire la perfetta –ipotizzabile– equiparazione Omero / Virgilio, capace di placare e comporre sul piano pratico ogni contrasta pretesa teorica di preminenza" (Fabbri 1981: 9).

ISSN: 1594-378X

zó, en el perseguimiento de un estilo más personal, en parte liberándose de la referencia virgiliana, en parte conformando un lenguaje arcaizante repleto de colorido y de neologismos, por lograr una mayor adherencia a la dicción característica de Homero[39].

La traducción poética en esplendorosos hexámetros latinos de los cantos II-V de la *Ilíada* de Poliziano causó una vívida conmoción en los cenáculos humanistas de Florencia: fue su magistral carta de presentación con apenas veinte años –Marsilio Ficino le había apodado "*homericus adulescens*" por el traslado del libro II con solo quince años–. Sin embargo, ha permanecido inédita hasta la segunda mitad del XIX[40] y aun hoy carece de una edición crítica que fije el texto con fiabilidad y determine con rigor los intertextos. No sucedió lo mismo, por fortuna, con las prolusiones o *praelectiones* en verso y en prosa dedicadas a Homero.

Después de su breve paso por Mantua como consecuencia de sus discordancias con Clarice Orsini, la mujer de Lorenzo el Magnífico, Poliziano es nombrado profesor de latín y griego del Estudio de Florencia en 1480. Su primer curso académico lo dedicó a la enseñanza e interpretación de las *Silvas* de Estacio y de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano. Una extravagante elección –más la del Estacio lírico, denostado por los virgilianistas, que la del hispanorromano, a quien Lorenzo Valla ya "había puesto en un altar" (Rico, 2002: 47, también p. 62; y véase Fernández López, 1995)– que reivindicó en la *Oratio super F. Quintiliano et Statii Sylvis* al postular el derecho de toda época a la novedad. En el caso de las *Silvas* de Estacio, descubiertas por Poggio Bracciolini en 1417 y publicadas por primera vez en Venecia, en 1472, Poliziano fue un paso más allá: las convirtió en prolusiones poéticas escritas en hexámetros latinos. Redactó cuatro –*Manto*, *Rusticus*, *Ambra* y *Nutritia*–, cada vez de mayor extensión y alcance, que destinó, sucesivamente, al Virgilio de las *Bucólicas* y a Teócrito, al Virgilio de las *Geórgicas* y a Hesíodo, a Homero y a la Poesía (cfr. Poliziano, 1996). *Ambra*, enderezada a Lorenzo Tornabuoni, fue la prelectio del curso 1485-1486 que consagró a la *Ilíada*; en ella encumbra los dos poemas de Homero («geminae… laurus»), cuyo argumento refiere sumariamente, como las más excelsas creaciones del espíritu humano, al tiempo que elogia al poeta en tanto *vates* («ab uno / impetus ille sacer vatum dependet Homero») que, inspirado del ardiente furor que le ciega la visión, todo lo contempla, y en tanto *poeta doctus* de cuyos escritos emana todo conocimiento («Omnia ab his et in his sunt omnia, sive beati / te decor eloquii, seu rerum pondera tangunt»)[41]. Para su elaboración Poliziano se fundamentó, solo en parte, en la *Vida de Homero* de Pseudo Plutarco, la cual reescribiría en prosa latina el curso siguiente, dedicado asimismo a la *Ilíada*, en su célebre *Oratio in expositione Homeri*, que vería la luz, en 1498, en Venecia, en la edición aldina de su *Opera omnia*, y, después, como preliminar a la edición de Andreas Cratander de los dos primeros cantos de la *Odisea*, en Basilea, en 1520 (cfr. Poliziano, 2007)[42]. Aun dedicaría al menos un curso más a la poesía Homero: el de 1488-1489 dedicado a la *Odisea* (cfr. Poliziano, *Appunti per un corso sull'Odissea*). Es verdad que "l'Omero di Poliziano resta saldamente ancorato alle biografie antiche, ai dati già acquisti, e raramente si svela in una luce nuova, personale. Eppure è proprio questo l'Omero del '400" (Megna, 2007: XV-XVI), pero nadie, desde la tradición filológica de Alejandría, le había concedido tanta relevancia.

De Francesco Petrarca a Angelo Poliziano la recepción de Homero en el Occidente europeo aconteció principalmente en la península transalpina por medio de traducciones latinas, en su mayoría parciales, promovidas y alentadas en primer término por los propios hombres de cultura –Petrarca, Boccaccio, Salutati, Guarino–, luego, cuando el humanismo se alió con

[39] Véase también Rubinstein (1982); Maïer (1966); Branca (1983); Pontani (2008).
[40] Poliziano (1987: 431-523), *Iliadis homericae libri quatuor II, III, IV, V*, en *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, (existe una reproducción facsimilar moderna: Hildesheim-Nueva York: George Olms Verlag, 1976).
[41] Poliziano, *Ambra*, *Silvae*, vv. 457, 16-17 y 481-482, pp. 145, 103 y 147.
[42] El discurso de Poliziano es muy importante habida cuenta de que la *Vida* de Pseudo Plutarco no se publicaría traducida al latín hasta 1534.

ISSN: 1594-378X

las altas esferas del poder, cuando se reguló y normalizó la instrucción del griego en los Estudios de las ciudades del norte de Italia, cuando se difundió la cultura helena con la circulación incesante de códices y con la emigración de maestros y filólogos bizantinos, ordenadas y sufragadas por el mecenazgo regio, pontificio y señorial. Una apropiación que partió del método medieval de traducción rigurosamente literal o *ad verbum* empleado por Leonzio Pilato y arribó al *ars vertendi* creativo, poético y filológico de Poliziano, tras pasar por el modelo retórico de Bruni, Valla, Marsuppini, Griffolini o Della Valle; y que comenzó ensayándose en prosa y acabó experimentándose en verso.

Una fase radicalmente nueva comienza con la imparable propagación de la imprenta y con la expansión del humanismo al otro lado de los Alpes[43]. Homero, como otros autores, visitó las prensas antes en latín que en griego, primero con obras atribuidas que con las fidedignas. Así, en 1471 se editaba, en Verona, la *Batracomiomaquia* traducida por Giorgio Sommariva; en 1474, las *Ilíadas* de Niccolò della Valle y de Lorenzo Valla y Francesco Griffolini; en 1475, en Venecia, una nueva versión latina de la *Batracomiomaquia*, a cargo de Carolo Aretino.

Fue precisamente uno de los profesores de Poliziano, el ateniense Demetrio Calcóndilas (1423-1511), que enseñó griego en el Estudio de Florencia entre 1475 y 1491, quien preparó, cuando ya eran colegas y quizá rivales –Poliziano no solo podía competir con los doctos bizantinos en el dominio del griego; es que se adueñó en sus cursos de la enseñanza de los autores más emblemáticos y proclamó a Florencia la nueva Atenas–, la *editio princeps* de las obras de Homero, que se publicó, a costa de los hermanos Bernardo y Nerio Nerli y al cuidado editorial de Demetrio Damilas, en el taller de Filippo Giunta, en Florencia, el 9 de diciembre de 1488. El incunable, dividido en dos tomos infolio, se compone de las *Vidas* de Pseudo Heródoto y de Pseudo Plutarco, del *Discurso* cincuentaitrés de Dion Crisóstomo, de la *Ilíada*, de la *Odisea*, de la *Batracomiomaquia* y de treintaidós *Himnos homéricos*, precedidos por la dedicatoria en latín de Bernardo Nerio al joven Piero di Lorenzo, *lo scolaro* del Poliziano, y un breve prefacio en griego de Calcóndilas, en el que afirma haber consultado para la ocasión los *Comentarios* de Eustacio de Tesalónica. La edición carece de introducción, comentarios y argumentos. Desde una perspectiva textual parece ser que Calcóndilas se limitó a reunir los textos, basándose en códices bizantinos tardíos o humanísticos, al menos para la *Ilíada*, sin apenas revisiones críticas[44]. Aunque se desconocen con exactitud los manuscritos con los que operó, se sabe que Calcóndilas heredó de su maestro, Teodoro Gaza, el ms. 81 de la Corpus Christi College Library de Cambridge, transcrito por Demetrio Xanthopoulos, probablemente en Roma, en la segunda mitad del siglo XV, al servicio del cardenal Besarión, que contiene la *Ilíada*, la *Odisea* y, entremedias, las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (s. III-IV), poema épico del ciclo troyano en catorce libros que prosigue la acción de la *Ilíada*. Calcóndilas glosó, fundándose

[43] Salvo excepciones, en lo que sigue no mencionaremos las numerosas ediciones y traducciones parciales o antológicas de los poemas de Homero, en especial de los primeros cantos de la *Ilíada* y de la *Odisea*, que se llevaron a cabo durante el siglo XVI, en numerosas ocasiones, como los comentarios de Poliziano a los libros I-II de la *Odisea* del curso 1488-1489, destinados a la enseñanza universitaria y humanista. Remitimos a los listados de Young (2003: 176-188) y Ford (2007: 313-377), que cubren el período 1470-1600.

[44] El texto de la *Ilíada* se afilia a la familia *e*, compuesta por los códices: los Laur. 32, 10 (sigla L7) del siglo XV, Laur. 32, 38 (L15) del s. XIV, Laur. *conv. soppr.* 139 (L20) de 1291, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, el Ambr. 441 (H 77 sup.) (M6) del siglo XV de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, el Venetus IX 2 (U9) del siglo XVI de la B.N. Marciana de Venecia, el Vat. Urbinas 136 (V24) del siglo XV de la Biblioteca Apostólica Vaticana, y el Vratislaviensis 24 (W1) del siglo XV de la Stadtbibliothek de Breslau (cfr. Allen, 1969a: XXI, XXIX, XXX y XXXI). Por lo que concierne a la *Odisea*, Allen (1910: 64) sostiene que el texto pertenece a la familia *g* que, con doce representantes, es la más extensa, y, en particular, con el códice Laur. *conv. soppr.* 52 (sigla L8) de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, que, proveniente de la Abadía Fiorentina, data del siglo XI, por lo que es uno de los dos códices más antiguos del poema: "The printed book agrees overwhelmingly with *g*, and is to be reckoned child of that mighty parent L8". De hecho, en la descripción que efectúa de este manuscrito, Pontani (2011: 196-199, p. 199) comenta que está glosado "di una mano umanistica che Antonio Rollo identifica a ragione con quella di Demetrio Calcondila".

ISSN: 1594-378X

efectivamente en los *Comentarios* de Eustacio, tanto la *Ilíada* como la *Odisea*.[45] Asimismo, colaboró como corrector en la conformación de un códice de lujo, copiado enteramente por Demetrio Damilas, con casi toda seguridad para Lorenzo de Médicis, en una época no muy distante de la de la edición príncipe, que se conserva en el ms. Laur. 32, 4, de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, y que justamente contiene las *Vidas* de Pseudo Heródoto y de Pseudo Plutarco, el *Discurso sobre Homero* de Dion Crisóstomo, la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*[46].

Es discreto notar que la inflexión entre el punto culminante de la asimilación humanista de Homero y el comienzo de su producción y transmisión impresa con la publicación de la *editio princeps* tiene lugar en el decenio dorado de la corte florentina de Lorenzo el Magnífico.

"El maestro impresor –dice Elizabeth Eisenstein (1994: 38)– unía muchos mundos en su persona. Él era el encargado de obtener dinero, materias primas y trabajo, al mismo tiempo que desarrollaba complejos planes de producción, hacía frente a las huelgas, intentaba sondear los mercados librarios y reclutar a ayudantes bien preparados. Tenía que estar a buenas con los funcionarios que le daban protección y le suministraban lucrativos trabajos, a la vez que promovía y cultivaba la amistad de autores y artistas de valor que podrían reportarle prestigio y beneficios seguros. Allí donde su empresa prosperó y él alcanzó una posición relevante entre la ciudadanía, su taller se convirtió en un auténtico polo cultural que atraía a los eruditos locales y a los forasteros famosos que estaban de paso, brindando a unos y otros un lugar de reunión y un centro de comunicación para esa cosmopolita República del Conocimiento que estaba en expansión". En la alta Edad Moderna esa figura encarna, mejor que en otro alguno, en el profesor de griego, traductor, editor, tipógrafo y librero Aldo Manuzio (*c.* 1450-1515), que revolucionó el arte de la impresión y de la manufacturación del libro en el filo de los siglos XV y XVI en no menor proporción que coadyuvó a la difusión de los clásicos y los modernos por todos los rincones del continente europeo. Para ello se rodeó de un extraordinario consejo editorial, denominado la *Neoaccademia*, conformado por próceres, dignatarios, humanistas e intelectuales italianos, greco-bizantinos y europeos de la talla de Alberto Pío de Carpi, Pietro Bembo, Girolamo Aleandro da Motta, Andrea Navagero, Girolamo Menochio, Giovanni Rosso, Demetrio Ducas, Constantino Lascaris, Thomas Linacre o Erasmo de Rotterdam –al que procuró alojamiento y con el que colaboró estrechamente en su oficina durante los ocho meses que demoró la configuración del *Adagiorum chiliades* en 1508–; elaboró, siguiendo la estela de los *cartolai*, minuciosos catálogos de los libros editados con sus precios en 1498, 1503 y 1513, y estableció numerosos puntos de contacto en toda Europa. De los cerca de ciento cincuenta títulos que salieron de su taller veneciano entre finales de 1494 y 1515 en que le sobrevino la muerte, noventaicuatro eran ediciones príncipe, con una particularísima presencia de autores griegos, al punto de convertirse la producción tipográfica helena en el santo y seña de la casa, en especial en su primera época[47].

A Homero le llegó su turno en 1504, no en primicia, pero sí en el marco, en el formato y con los tipos de tres de sus grandes punterías: la célebre colección de libros de bolsillo con los caracteres diseñados por Francesco Griffo (los llamados "libelli portatiles in forma enchiridii") que comenzó a publicar en 1501[48]. En efecto, en dos volúmenes en octavo sin foliar publicó,

[45] Cfr. Pontani (2011: 388-394). Según Pontani, para la *Ilíada* "la fonte manoscritta cui il dotto ateniese attinse le note eustaziane andrà identificata con ogni verisimiglianza nel prezioso autografo dell'arcivescovo, il Laur. 59, 2-3, che all'epoca era già conservato a Firenze… Per quanto riguarda l'*Odissea*, Calcondila si servì anche qui in larga misura dei commentari di Eustazio (che forse leggeva nel Laur. 59, 6)" (pp. 390-391). Véase también la descripción del códice de Th. W. Allen (1910: 4), sigla Ca; ubica el texto de la *Ilíada* en la familia *g* (1969a: XXXIII), mientras que el de la *Odisea* en la familia *g* (1910: 17 y 35-41), al igual que el de la edición príncipe.

[46] Cfr. Pontani (2011: 394). Véase también Allen (1910: 6), sigla L1; ubica el texto de la *Ilíada* en la familia *b* (1969a: XXXIII), mientras que el de la *Odisea* en la familia *f* (1910: 17 y 33-35).

[47] Véase, por ejemplo, Lowry (1979), Dionisotti (1995) y Satué (1998).

[48] Recuérdese que Maquiavelo, en una famosa epístola enderezada al *magnifico ambasciatore* Francisco Vettori el 10

ISSN: 1594-378X

por un lado, la *Ilíada*, precedida de una carta suya a Aleandro Montesi, de las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco y de la *oratio* de Dion Crisóstomo, y, por el otro, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, con una segunda epístola liminar enderezada al insigne helenista Girolamo Aleandro. Aunque Aldo Manuzio se basó directamente en la edición de Calcóndilas, lo cierto es que sus textos registran un considerable número de variantes; además, "chaque chant de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* est précédé d'un résumé en grec des principaux événements… qui vient du commentaire d'Eustache"(Ford, 2007: 18).

Al año siguiente, Aldo Manuzio publicaba, en edición bilingüe grecolatina, la *Vita et fabellae Aesopi*, que el monje bizantino Máximo Planudes, autor de la biografía de Esopo y recolector de las fábulas, había portado consigo a Venecia, a comienzos del siglo XIV. En el volumen, un majestuoso infolio de contenido misceláneo, se daba a conocer, al lado de las *Fábulas* de Babrio, del *Sobre los dioses* de Cornuto y de los *Ápista* de Paléfato, el importante opúsculo *Problemas* o *Alegorías de Homero*, de Heráclito el Rétor (h. s. I), con el título *De allegoriis apud Homerum*, en el cual se lleva al grado máximo de desarrollo la explicación alegórica de los poemas en clave estoica. El autor repasa cincuenta capítulos de la *Ilíada* y unos quince de la *Odisea*, a la par que emprende una defensa a ultranza de Homero frente a sus dos mayores detractores: Platón y Epicuro. Sus interpretaciones, basadas en tres tipos de exégesis: física –los dioses representan a fuerzas de la naturaleza–, moral –los dioses son paradigmas de vicios y virtudes– e histórica –en cada mito subyace un suceso real que puede ser explicado racionalmente–, proporcionó otro modelo más con que abordar los mitos homéricos en el Renacimiento (cfr. Heráclito, 1989).

El 24 de mayo de 1510 se publicaba por primera vez, en la oficina tipográfica de Johann Schott, en Estrasburgo, la *Odisea* traducida al latín: *Homeri Poetarum Clarissimi Odyssea de Erroribus Vlyxis*. El texto va precedido de una dedicatoria de Georg Maxillus a Hieronymus Baldung; motivo por el cual la versión, anónima, se le atribuye al primero. Se trata, no obstante, de la transcripción en prosa latina de la *Odisea* realizada por Francesco Griffolini de Arezzo entre 1462 y 1464 por mandato expreso de Eneas Silvio Piccolomini, ya como Pío II; la cual, como dijimos arriba, constituye el segundo intento llevado a conclusión de traducción del poema luego de la literal de Leonzio Pilato. Sabemos que el autor del traslado es *il più grande discepolo* de Lorenzo Valla por la epístola dedicatoria enderezada al pontífice mecenas –lo que marca el término *ante quem* de la versión, habida cuenta de su deceso el 25 de agosto de 1464[49]– que figura en los códices manuscritos V B 40 (fols. 1r-2r), de la Biblioteca Nacional de Nápoles, y Barb. lat. 114 (olim 1447) (fols. 1r-2r), de la Biblioteca Apostólica Vaticana. E igualmente por que es mencionado con su alias, "Franciscus Aretinus", tanto en el *incipit* ("*Francisci Aretini… Odyssearum Homeri traductio incipit*") y en la *susbscriptio* ("*Odyssearum Homeri traductio finit. Novem primi libri a Laurentio Valla editi, ceteri vero a Francisso Aretino perfecti*") del códice Ms

de diciembre de 1513, al relatarle su quehacer cotidiano en el destierro, le refiere que, luego de levantarse con el sol y de andar a un bosque, "io me ne vo a una fonte, e di quivi in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovvidio e simili: leggo quelle loro amorose passioni e quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero". Se trata, naturalmente, de los libros de faltriquera, cómodos de portar, de *Aldus Pius Manutius*; los cuales se diferencian de los pesados infolios, severos en la forma y en el fondo, que le aguardan en su despacho y a los que visita, para conversar retraído del mundo, limpio y engalanado por la tarde-noche (Machiavelli *Opere III. Lettere*, núm. 224, pp. 423-428, p. 425). Recuérdese asimismo que Erasmo, en una carta enviada el 28 de octubre de 1507 a Aldo Manuzio desde Bolonia para ofrecerle la publicación de la traducción de las tragedias euripideas *Hécuba* e *Ifigenia en Áulide* en la colección de bolsillo, alababa su elegantísima tipografía, especialmente la cursiva más menuda (cfr. *Opus Epistolarum*, t. I, núm. 207, pp. 437-439).

[49] El término *post quem* lo fija la estancia en Francia del historiador veneciano Bernardo Giustiniani en misión diplomática en 1461 y su posterior viaje, en la primavera de 1462, a París, donde manda copiar un manuscrito de la traducción de la *Ilíada* de Valla-Griffolini que portará consigo a Venecia y servirá de base a la edición impresa de Brescia de 1474; por lo que, si la traducción de la *Ilíada* había sido rematada antes de la primavera de 1462, la de la *Odisea*, que Griffolini dice haber iniciado al año siguiente en la dedicatoria a Pío II, hubo de comenzar en 1462 o 1463 (cfr. Schneider y Meckelnborg, 2011: 9-11).

ISSN: 1594-378X

0602 (olim Pap. 1276), de la Universitätsbibliothek de Leipzig, como en el *incipit* ("*Francisci Aretini domini clarissimi atque praestantissimi Odyssearum Homeri traductio incipit*") del manuscrito J IX 2, de la Biblioteca Comunal de Siena[50]. El rasgo más notable de la versión *ad sensum* de Griffolini, según B. Schneider y Ch. Meckelnborg, es la concisión o abreviación, la omisión de todo detalle retóricamente accesorio; un rasgo que se acentúa a medida que progresa la traducción[51], y que choca con el recurso de la *amplificatio* como característica básica de la mayoría de las traducciones retóricas de Homero, incluida su transliteración métrica del libro XIV de la *Ilíada*[52].

La traducción de Griffolini fue reeditada, como luego acaecerá con la de Raffaele Maffei, en el seno de un volumen dedicado a Homero en latín, publicado en Venecia, en 1516, a cargo de Bernardino de Vitalibus, en el cual se asigna erróneamente la conversión a Francesco Filelfo, el destacado humanista alumno de Gasparino Barzizza en Padua[53].

En el mismo año, el 12 de septiembre, salía de las prensas de Jacopo Mazzocchi, en Roma, la tercera traducción completa de la *Odisea*, realizada por Raffaele Maffei Volaterrano: *Odissea Homeri per Raphaelem Volaterranum in Latinum conversa*. No se conoce mucho acerca de la educación recibida por el *Volaterranus*, pero a la edad de diecisiete años fue nombrado *scriptor apostolicus* por el papa Pablo II en sustitución de su padre, Gherardo di Giovanni, fallecido a la sazón, y, tanto por las elogiosas declaraciones de Poliziano como por los préstamos registrados en la Biblioteca Vaticana entre 1494 y 1510, se colige que estaba más que familiarizado con la lengua griega. Buena prueba de ello es que, en ese mismo periodo de tiempo, se embarcó, primero, en una versión métrica de la *Ilíada*, de la que alcanzó a traducir los libros I, II y IX, que se han trasmitido de su puño y letra en los códices Vat. *Capponi*, 169, fols. 289-329 (los libros I y II), y Barb. lat., 2517, fols. 23-33 (el IX), de la Biblioteca Apostólica del Vaticano (cfr. Volaterrano, 1984), y, después, de la *Odisea* en su totalidad. En la dedicatoria liminar a su pariente Paulo Maffei Volaterrano que precede a la *Odisea*, le comenta que la selección de los libros de la *Ilíada* no es baladí, antes bien responde al "decorum… poeticum", el primero, a la utilidad de los topónimos mencionados en el catálogo de las naves, el segundo, y –como hiciera Leonardo Bruni– "ob oratiam facultatem in trium uirorum legatione", el tercero (*Homeri Odyssea metapraste Raphaele Volaterrano*, fol. 2v). La peculiaridad más llamativa de su versión de la *Odisea* es la mescolanza de prosa y verso, la inserción de hexámetros dactílicos latinos, a fin de proporcionar variedad al lector, en la oración prosaica dominante, que dice haber elegido en emulación de Lorenzo Valla: "prosam elegi orationem Vallam ante me imitatus", y que de algún modo está en sintonía con la renovación del *prosimetrum* emprendida por Iacopo Sannazaro en la *Arcadia* (Nápoles, 1504). Conviene señalar, igualmente, que Maffei, teólogo de

[50] En el resto de manuscritos conservados o bien no se menciona al traductor, o bien se concede la autoría por equivocación ya a Leonardo Bruni, como en el VII 7 (olim 273), de la Biblioteca Comunal de Forlì, probablemente por el parecido de su alias, «Leonardus Aretinus», con el de Griffolini, ya a Lorenzo Valla, como en el 171 (D II 10), de la Biblioteca Casanatense de Roma, quizá porque a continuación de la traducción de la *Odisea* iba a figurar la de la *Ilíada* de Valla-Griffolini. Se da el caso, como sucede en la *subscriptio* del Ms 0602 de la Universitätsbibliothek de Leipzig, del Par. lat. 8177, de la Biblioteca Nacional de París, en que la traducción de unos cantos de la *Odisea* se le atribuyen a Leonardus Aretinus y otros a Franciscus Aretinus.

[51] Cfr. Schneider y Meckelnborg (2011: 11-19). Lo mismo sostiene Ford (2007: 40-41).

[52] "La tendenza all'amplificazione", certifica R. Fabbri (1981: 20), es "chiaramente riconoscibile". Ello quizá se deba a la estrecha relación que guarda su versión con la del libro XIV en prosa de Valla ("Essa presenta ripetute affinità, non solo sotto il profilo lessicale, ma anche per quanto attiene alle amplificazione o alla particolare interpretazione di alcuni passi, con la versione prosastica di Lorenzo Valla", [Fabbri, 1981: 39]).

[53] *Homeri Opera e Graeco traducta. Theodori Gazae epistola qua Homerum ac Nicolaum Valle patritium Romanum. Iliados Homeri interpretem summopere commendat; Homeria vita auctore Plutarcho per Guarinum Veronensem Latina facta; Orationes Homeri per Leonardum Arretinum traducta; Iliados Homeri librorum xxiiii epitoma: Pindarus Ausonius e graeco transtulit; Iliados Homeri nonnulli libri: Quos Nicolaus e Valle patritius Romanus heroico carmine e graeco in latinum transferebat; Iliados Homeri liber primus per Carolum Arretinum [Carlo Masurppini] poetam Clar. traductus ad Nicolaum V Ponit. Maximum; Vatrachomyomachia Homeri Eodem Carolo Arretino [Carlo Marsuppini]interprete; Odyssea Homeri per Franciscum Philelphum in latinum sermonem traducta; Argumenta etiam in singulos xxiii Odysseae libros addita sunt*.

ISSN: 1594-378X

profesión y asceta y religioso de vocación, declara haber preferido llevar a término la traducción de la *Odisea* por su altísimo valor moral y retórico: "Ego uero ex eius rhapsodia odysseam mihi uertendam sumpsi, quod ad mores animumque excolendum non minusque ad eloquendum facere uideretur, proposito nobis Vlysse patientiae lege…" (*Homeri Odyssea metapraste Raphaele Volaterrano*, fol. 2r). Y ello porque rehabilita la concepción de Odiseo como paradigma o arquetipo de la condición humana; noción que, junto con la del hombre político, imperará en el siglo XVI (cfr. Stanford, 2013: 201-256). De hecho, conforme a la paciencia y la prudencia del errante viajero la *Odisea* podrá ser entendida como un "espejo de príncipes", y como tal será ofrecida por Gonzalo Pérez al príncipe Felipe en 1550 (aunque obtuvo el privilegio de impresión el 25 de noviembre de 1547).

La traducción de Raffaele Maffei, basada probablemente en el texto de la *Odisea* de la *editio princeps* de Calcóndilas (cfr. Pontani, 2011: 364), que será reimpresa en Brescia en 1512 y en Colonia en 1523 y en 1524, gozará de una significativa circulación al formar parte del volumen preparado por Jan de Schrijver de la *opera omnia* de Homero en lengua latina, al lado de la traducción de Valla y Griffolini de la *Ilíada*, de la de Aldo Manuzio de la *Batracomiomaquia*, de la de Josse Velareus de los *Himnos*, así como de la primera traducción de la *Oratio* cincuentaitrés de Dion Crisóstomo, publicada en Amberes, en 1528, en la imprenta de Johannes Grapheus[54].

De la oficina tipográfica aldina, cuando su fundador ya había perecido y regía el taller su suegro, Andrea Torresano, en colaboración con Battista Egnazio y su hijo, Francesco Torresano, que reemplazaría a Manuzio firmando los prefacios de todos los libros estampados hasta 1528, saldría, en 1517, una nueva edición de Homero en griego, que se convertiría en la canónica hasta que, primero, entre 1542 y 1550, se publique en Roma, en la imprenta de Antonio Baldo, en cuatro volúmenes, la *Ilíada* y la *Odisea* con la *editio princeps* de los *Comentarios* de Eustacio, arzobispo de Tesalónica, y después, en 1566, Henri Estienne (o Henricus Stephanus), dé a luz pública, en Ginebra, la primera edición filológicamente crítica de los poemas de Homero, para la que colacionó un manuscrito y dieciséis ediciones y para la que se sirvió, precisamente, de la edición romana de los *Comentarios* de Eustacio. La segunda edición, como la primera, se compone de dos tomos exactamente igual distribuidos, por un lado la *Ilíada* y por el otro la *Odisea*, seguida de la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, con la salvedad de que ahora cada uno reproduce como paratextos los opúsculos de Pseudo Heródoto, Pseudo Plutarco y Dion Crisóstomo, lo que robustece la suposición de que se vendían por separado, siendo presumiblemente mayor la tirada del tomo de la *Ilíada* que el de la *Odisea*. Desde una perspectiva textual, se basa en la primera, si bien incorpora versos que no figuraban ni en la *princeps* de Calcóndilas ni en la de 1504, que, en el caso de la *Odisea* (X 253 y 265; XII 140-141; XIV 154 y 516; XVIII 395; XIII 48) son fundamentales a la hora de intentar estipular qué ediciones pudo utilizar Gonzalo Pérez en su versión, habida cuenta de que él sí los traduce. Además, esta edición, a diferencia de la anterior, está foliada, "et cette foliation allait servir de point de référence pour d'autres publications homériques du XVI^{e} siècle" (Ford, 2007: 20). En 1524, la imprenta de Aldo Manuzio publicaría su tercera y última edición del *corpus* de Homero, que reproduce al detalle la de 1517. Luis Arturo Guichard (2008: 14-17) piensa, dentro de los límites de una razonable cautela, que pudo ser un ejemplar de la segunda o de la tercera edición aldinas el que Gonzalo Pérez tenía *sott'occhio* mientras laboriosamente mudaba el griego de la *Odisea* en el castellano de la *Ulixea*; dos siglos y medio antes, hacia 1788, el jesuita Esteban de

[54] Cfr. *Homeri Poetarum Principis, cum Iliados, tum Odysseae libri XLVIII. Larentio Vallen. & Raphaele Volaterrano interpr. His recens accessere Ausonij Poëtae in singulos libros argumenta. Item Βατραχομυομαχία, id est, Ranarum & Murium pugna, Aldo Ma. Ro. interprete. Item Deorum hymni XXXII Iodoco Velareo Verbrokano interpr. hactenus neque uersi neque usquam impressi. Item Homeri uita per Dionem Philosophum, eodem interprete*. 1528, in-8º.

ISSN: 1594-378X

Arteaga y López, en su proyecto de reeditar, anotar profusamente e introducir la *Ulixea*, sostenía, en nota al libro X, que el texto griego de "Aldo Manucio… fue uno de los que siguió Gonzalo Pérez" (Ms II/2467 de la Biblioteca del Palacio Real, n. 24, fol. 162r).

Además de la segunda edición aldina, en 1517 se publica la edición príncipe de los *Escolios D* (o *Escolios menores*) de la *Ilíada*, así llamados por Dídimo de Alejandría (s. I a.C.-I d.C.), obra del erudito bizantino Giano Lascaris (1445-1534), en Roma, mientras dirigía el Colegio griego del Quirinal, en la imprenta de Angelo Colocci.

Los escolios son los comentarios, glosas, paráfrasis o explicaciones del texto de los poemas de Homero que se escribieron en los márgenes, entre los márgenes y el interlineado y en el entrelineado de los manuscritos y, en menor medida, de los papiros, extractados, en principio, de obras concebidas de forma independiente, y que se recopilaron entre los siglos I y V-VI d.C., por lo que constituyen el enlace entre la tradición filológica de la escuela de Alejandría, en que se fijaron los textos y se redactaron los comentarios, singularmente los de Aristarco, y los códices manuscritos medievales. La información que ofrecen los escolios es de índole muy diversa, aunque se pueden clasificar en dos grupos, por un lado, los comentarios críticos puramente filológicos de los eruditos alejandrinos acerca de lecturas o pasajes concretos de los textos y las posturas y criterios que adoptaron ante ellos para incluirlos, excluirlos o modificarlos; por el otro, explicaciones lexicológicas de nombres, lugares, objetos, personajes, dioses. Los primeros, los de crítica textual, son los denominados *scholia maiora*, que se subdividen a su vez en los escolios aristarqueos (*scholia A*) y los escolios exegéticos (*scholia b* y *T*). Los *Escolios A* proceden del *Comentario de los Cuatro Varones*: los comentarios de Dídimo *Sobre la edición de Aristarco*, los de Aristonico (s. I a.C.-I d.C.) *Sobre los signos críticos de Aristarco*, los de Nicanor (s. II d.C.) *Sobre la puntuación* y los de Herodiano (s. II d.C.) *Sobre la acentuación*. Los *Escolios b* y *T* contienen explicaciones sobre el texto e igualmente, aunque en menor medida, sobre las lecturas críticas y las razones que las justifican. De los veintiséis manuscritos medievales de la *Ilíada* con *scholia maiora* los más relevantes son: el manuscrito A (el Venetus 822, olim 454, del s. X), el B (el Venetus 821, olim 453, del s. XI), y el T (el codex Townleyanus, Brit., Mus. Burney 96, del año 1059); no fueron publicados hasta finales del siglo XVIII por J.-B d'Ansse de Villoison, que redescubrió, en la Biblioteca Nacional Marciana, los códices A y B, traídos a Venecia desde Constantinopla por el cardenal Besarión a mediados del siglo XV[55]. Los segundos, los de información más general que técnica, son los llamados *scholia minora* o *scholia D*, que son los que publicó Lascaris en 1517; los cuales fueron reeditados, en 1521, en Venecia, por Andrea Torresano en la imprenta aldina[56].

Giano Lascaris, al año siguiente, en 1518, publicaba igualmente la edición príncipe de dos de los opúsculos que sobre la vida y la obra de Homero se elaboraron en la tardía Antigüedad, las "eruditas y sobrias" (Pfeiffer, 1981: I, 401) *Cuestiones homéricas* y el tratado de exégesis alegórica de signo neoplatónico *El antro de las ninfas de la Odisea* de Porfirio (234-305).

En 1519, los herederos de Filippo Giunta reeditan, en su taller florentino, los poemas de Homero en griego, en dos volúmenes, en octavo: el primero contiene la *Ilíada*, precedida de las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco; el segundo, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*. Antonio Francini, responsable de la edición y del prefacio, no sigue la príncipe de Calcóndilas, sino la segunda aldina, a la que imita tanto en el formato como en la puesta en página y en la foliación. Antonio Francini volvería a editar los textos de Homero en 1537.

[55] Sobre la tradición filológica de los epígonos de la Antigüedad, véase Rudolph Pfeiffer (1981: I, 444-489; dedica a Dídimo las pp. 481-489). Sobre los escolios iliádicos, véase la monumental edición de Hartmut Erbse (1969-1983).

[56] Aunque en el título se citan asimismo los *scholia D* o *V* de la *Odisea* (ΣΧΟΛΙΑ ΠΑΛΑΙΑ ΤΕ, ΚΑΙ ΠΑΝΥ ΩΦΕΛΙΜΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ ΙΛΙΑΔΑ, ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΔΥΣΣΕΑ. *Interpretationes et antiquae, et perquam utiles in Homeri Iliada, nec non in Odyssea*), lo cierto es que solo figuran los de la *Ilíada*. En lugar de los de la *Odisea* están tanto las *Cuestiones homéricas* como *El antro de las ninfas* de Porfirio, publicados por primera vez por G. Laskaris, en 1518.

ISSN: 1594-378X

En 1523, Theodoricum Martinum Alostensem (Dirk Martens) publica, en Lovaina, las obras de Homero en griego, en dos volúmenes en cuarto: la *Ilíada*, por un lado, y, por el otro, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*. El texto, sin paginación y despojado de liminares o comentarios, será reeditado en 1535, en la imprenta de Rutger Rescius –colaborador de Erasmo en sus años lovanienses–, a cargo del librero Bartholomaeus van Grave.

En 1525, Johann Lonitzer, edita, en Estrasburgo, en la oficina de Wolfgang Köpfel (Cephalaeus), las obras de Homero en tres volúmenes en octavo: la *Ilíada*, en uno, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos*, en otro, y las *Vidas* de Pseudo Heródoto y Pseudo Plutarco y la *oratio* cincuentaitrés de Dion Crisóstomo, en otro. Lonitzer le comenta en la carta dedicatoria al gran humanista germano Philipp Melanchthon que ha elaborado un listado de variantes entre la edición príncipe de Calcóndilas y la segunda de Aldo Manuzio, que –al igual que Antonio Francini– reproduce al detalle. Wolfgang Köpfel, en 1535, realizaría una segunda edición revisada y enmendada del texto, una tercera en 1542, basada en la anterior, y una cuarta en 1550. Según comenta Philip Ford (2007: 93), "il semble que l'édition strasbourgeoise de Köpfel a pris la relève de l'édition aldine". Tanto es así que, en 1563, al año siguiente de la versión definitiva de la traducción de Gonzalo Pérez, el texto preparado por Johann Lonitzer será reeditado por quinta vez en Worms, por el heredero de Cephalaeus, Philipp Köpfel, y por Sigmund Feyerabend.

En 1528, once años después de la *editio princeps* de los *scholia D* de la *Ilíada*, la oficina tipográfica de Aldo Manuzio hace lo propio con los *scholia Dydimi* o *V* de la *Odisea*. La edición corrió a cargo de Gian Francesco d'Asola, que se fundamentó principalmente en un apógrafo del códice V^{O}, el Auct. V.1.51 (Misc. 288; olim San Marco 231) de la Bodleian Library de Oxford, que, compuesto en el siglo X –es el testimonio más antiguo conservado de la *Odisea*–, no contiene el texto sino sola y exclusivamente los *Escolios V*, y, en menor medida, en el Par. gr. 2679. Dos años después, en 1530, en el Colegio de la Sorbona de París, Gérard Morrhy reedita la edición aldina[57].

De modo y manera que, al finalizar la década de los años veinte del Quinientos, estaban disponibles varias ediciones en griego de las epopeyas homéricas, de los textos atribuidos y de los opúsculos sobre su vida y su obra de la Antigüedad, así como de los *scholia D* de la *Ilíada* y *V* de la *Odisea*. Se contaba, igualmente, con diversas ediciones de las traducciones latinas de Valla y Griffolini de la *Ilíada* y de Griffolini y de Raffaele Maffei de la *Odisea*, así como de la versión métrica parcial de la Niccolò della Valle de la *Ilíada* y de algunos volúmenes que recogían su *opera omnia*, acompañada de las *vitae*, *accessi* y *orationes* de los antiguos y de los modernos. Tanto los eruditos conocedores de griego como los lectores de latín podían disfrutar, por consiguiente, de los poemas que comienzan la tradición literaria occidental. Faltaban aun ediciones bilingües grecolatinas, versiones completas en verso heroico latino y traducciones vernáculas que universalizaran su alcance.

La década de los veinte del 1500 es asimismo significativa por cuanto comporta el desplazamiento, el trasvase, de Homero de Italia a la Europa del Norte. La clausura de la oficina tipográfica de Aldo Manuzio entre 1529 y 1533, a causa de las luchas intestinas de sus herederos tras el fallecimiento de Andrea Torresano en 1528, marca simbólicamente el fin del monopolio impresor habido sobre el poeta de la *Ilíada* y la *Odisea* en Florencia, Venecia y Roma y su traspaso, ya despuntado en parte, a Lovaina, Estrasburgo, París, Amberes, Ginebra y, sobre todo, Basilea, que se convertirá en su centro editor principal en las décadas subsiguientes. Correlativamente, la mayoría de las innovaciones filológicas e interpretativas ya no tendrán lugar

[57] Sobre los escolios de la *Odisea* es primordial el excelente estudio de conjunto (tantas veces citado) de F. Pontani (2011; en las pp. 145-148 analiza la relación entre los escolios D de la *Ilíada* y V de la *Odisea* en torno a la vinculación de los códices Matr. gr. 4626 y el Naz. gr. 6 de la BN de Roma con el V^{O}; en las pp. 183-192 describe el códice V^{O}; en las pp. 502-505, la *editio princeps* de los *scholia V*). El mismo Pontani (2007 y 2010) está editando los escolios, de los que ha presentado hasta la fecha dos volúmenes de los libros I-IV de la *Odisea*.

ISSN: 1594-378X

únicamente en los Estudios de las ciudades italianas obra de maestros greco-bizantinos y humanistas italianos, sino también en las universidades europeas por los 'bárbaros' transalpinos que creen fervorosamente en el cosmopolitismo de la inteligencia y la cultura derivado de los *studia humanitatis*, en una república de letras, libros y bibliotecas.

El decenio de los treinta se inaugura con la primera traducción integral de uno de los dos poemas de Homero a una lengua vulgar: *Les Iliades de Homere Poete Grec et grant hystoriographe. Avec les Premisses et commencemens de Guyon de Coulonne souverain hystoriographe. Additions et sequences de Dares Phrygius et de Dictys de Crete. Translatees en partie de Latin en langaige vulgaire par maistre Jehan Samxon licentie en Lyons Lieutenant du Bailly de Touraine a son siege de Chastillon sur yndre* (París: Jean Petit, 1530).[58] La versión, basada en la latina de Valla y Griffolini, será la única traslación vulgar de la *Ilíada* estampada en el siglo XVI: en 1610 se publicará la alemana, en verso, de Johann Spreng; en 1611 la inglesa de George Chapman, quien había publicado en 1600 *The Firts Twelve Boooks of Homer's Iliad* que leyó y aprovechó Shakespeare para su *Tragedie of Troilus and Cressida* (*c.* 1604); en 1620 la italiana de Giambattista Tebaldi. La primera *Ilíada* impresa en castellano hubo de esperar hasta el siglo XVIII, en concreto hasta 1788, en que se publica, en Madrid, la traducción, en verso endecasílabo castellano, de Ignacio García Malo. Como se sabe, no es la primera: de 1628 data la inédita *Traducción fidelísima de los veinte i quatro libros de la Ylíada del famoso i celebrado poeta Homero*, obra de Juan Lebrija Cano, igualmente en endecasílabos –parece ser que Gonzalo Pérez creó escuela–, que se conserva en dos copias manuscritas: el Ms II/1387-1388 (antes 2-J-6), de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y el Ms 58-4-44 (olim HHH-322-31), de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. De 1746 es la *Ilíada de Homero en Octavas Castellanas*, de don Félix Fernando, Duque de Sotomayor, conservada en el Ms 8227-8228 de la BNE de Madrid. Aunque se han perdido, se tiene noticia segura de que Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, vertió, promediado el siglo XVI, primero en latín y luego en castellano, el poema de la cólera de Aquiles, y que Cristóbal de Mesa, traductor de Tasso, Virgilio y Horacio, romanceó, en la primera mitad del siglo XVII, la *Ilíada*[59].

En 1535, Johannes Herwagen publica, en Basilea, las obras de Homero en griego, en dos tomos infolio que contienen la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* y los *Himnos homéricos*. Esta nueva edición supone un hito importante en la difusión renacentista de Homero porque, al igual que Lonitzer, colaciona el texto de la segunda edición aldina, en que se basa, con el de la *princeps* de Calcóndilas, a la que emula en el formato, y ofrece un listado de variantes. Pero, sobre todo, porque es la primera que incluye, al lado de la *Ilíada* y de la *Odisea*, los *Escolios D* y *V*. Esta edición será estampada, con añadidos y significativas correcciones, en 1541 y en 1551, siempre en Basilea, con la colaboración de Jacob Micyllus y de Joachim Camerarius.

1537 constituye otro año relevante en la apropiación de Homero. Por un lado, el traductor italiano Andrea Divo di Capodistria publica, en la oficina veneciana de Iacopo Borgofranco, en dos volúmenes en octavo, sus versiones *ad verbum* de la *Ilíada* y de la *Odisea*, realizadas sobre los textos establecidos en la segunda edición aldina. El primer volumen contiene, aparte de la *Ilíada*, la *Vita* de Pseudo Heródoto traducida por Conrad Heresbach. El segundo tomo incluye, junto a la *Odisea*, la *Batracomiomaquia* trasladada al latín por Aldo Manuzio y los *Himnos* traducidos por Georgius Dartona. La versión de Divo, que respeta regularmente los epítetos y las repeticiones formularias a la par que intenta seguir la sintaxis y el orden de las

[58] Véase Ph. Ford (2007: 192-195).

[59] Sobre las traducciones castellanas de la *Ilíada*, véase Pallí Bonet (1955: 15-93); Guichard (2004: 409-415). Pallí, en el margen indicado, repasa también las traducciones de los dos poemas de Homero a las otras lenguas peninsulares. A ellas hay que añadir la versión latina del siglo XVII de Vicente Mariner, de la que se ha recuperado el primer volumen que contiene los libros I-V (cfr. Rodríguez Herrera (1994-1995); y, de forma más general, Vicente Mariner (2012).

ISSN: 1594-378X

palabras del texto griego, recupera, tras los ensayos de traducción retórica, el modelo de conversión rigurosamente literal, en un latín menos áspero que el de Leonzio Pilato. Su propuesta fue un éxito sin paliativos: sus *Ilíada* y *Odisea*, que se estamparon dos veces en 1538, en París y en Lyon, y una en 1540, en Solingen, desbancaron, respectivamente, del mercado editorial a las versiones de Valla y Griffolini y de Raffaele Maffei –aunque aun serían reimpresas por Sebastián Gryphe en Lyon en 1541–. Según Luis Arturo Guichard (2008: 17), Gonzalo Pérez, si se sirvió de apoyo intermediario de alguna traducción latina para su versión directa de la *Odisea*, "la de Divo sería la más probable". Por otro lado, Simon Schaidenreisser, daba a las letras de molde la primera traducción completa de la *Odisea* a una lengua doméstica: *Odyssea, das seind die aller zierlichsten und lustigsten vier und zwaintzig bücher des eltisten kunstreichesten Vatters aller Poeten Homeri, von der zehen järigen irrfart des weltweisen Kriechischen Fürstens Ulyssis, beschreiben, unnd erst durch Maister Simon Schaidenreisser, genant Minervium… mit fleiss zu Teutsch transsferiert* (Augsbourg, Alexander Weissenhorn, 1537). En contraposición a la *Ilíada*, la *Odisea* sería vertida íntegramente al castellano y al italiano, en endecasílabos sueltos y en *ottava rima*, por Gonzalo Pérez y Lodovico Dolce, durante el siglo XVI, en 1550-1556 y 1573; después, en el XVII, al francés, en 1604, por Salomon Certon y al inglés, en 1614-1615, por George Chapman.

En 1539, en Estrasburgo, en la imprenta de Wendelin Rihel, Jacob Bedrot, siguiendo el ejemplo abierto por Johannes Herwagen, publica, en tres tomos en octavo, la *Ilíada* y la *Odisea* con los *scholia D* y *V*. Como introducción al conjunto figuran el discurso de Dion Crisóstomo, un fragmento de la silva *Ambra* de Poliziano, el primer libro de las *Cuestiones homéricas* y *El antro de las ninfas* de Porfirio. Lo más curioso es que Bedrot incluye también un extracto de la *Declamatio de studio artium dicendi* de Philipp Melanchthon (Venecia, 1527) en donde el humanista alemán arremete severamente contra la interpretación alegórica de Homero, en especial la de Heráclito el Rétor.

En 1540, el impresor Robert Winter, en su oficina de Basilea, edita la primera traducción plenaria en "latino carmime" de la *Ilíada*, obra de Helius Eobanus Hessus, al que Johannes Reuchlin, el famoso filósofo y humanista alemán, denominó, en 1514, "el rey de los Poetas". Eobanus Hessus, que se codeó con los grandes humanistas germanos de su tiempo y participó activamente en la Reforma, no solo emuló a Poliziano al intitular un conjunto de poemas latinos originales *Sylvae*, sino también en utilizar la *Eneida* de Virgilio como guía de los elegantes hexámetros de su versión.

"Incontestablement, l'événement le plus important dans l'édition de textes homériques de cette période consiste dans la publication, entre 1542 et 1550, du *Commentaire* d'Eustache" (Ford, 2007: 111), en Roma, en el taller de Antonio Baldo, a cargo de Niccolò Maiorano, el editor científico –que se basó en dos manuscritos de la BN de París, el Par. gr. 2695 y Par. gr. 2701–, en cuatro imponentes volúmenes infolio. Los tomos I y II, que engloban la *Ilíada* y sus glosas, salieron en 1542; el tomo III, que alberga la *Odisea* y sus comentarios, vio la luz en 1549; el tomo IV, por fin, dedicado a los índices, se publicó al año siguiente, en 1550. Los *Comentarios a la Ilíada* y *a la Odisea* de Eustacio, elaborados antes de su promoción al arzobispado de Tesalónica, tienen una transcendencia decisiva, relativa quizá en lo que se refiere a su alcance, conforme al desorden con que expone la información, al hecho de que cita de memoria la ingente cantidad de autores antiguos que maneja, muchos de ellos desconocidos para nosotros, y a que entre sus comentarios abundan más los exegético-alegóricos que los filológicos, como buen seguidor de la escuela no de Alejandría sino de Pérgamo; pero mayúscula en la medida en que se erigió en un ejemplo a seguir para los intelectuales del siglo XVI a la hora de armonizar los poemas de Homero con la moral cristiana, dado que para él, teólogo cristiano de profesión, el poeta heleno no solo tenía un valor propedéutico incuestionable por la elegancia en la expresión de sus poemas, sino sobre todo porque son moral y humanamente irreprochables. Gonzalo Pérez no pudo aprovechar el tomo III de esta edición para su traducción, al

ISSN: 1594-378X

menos para la de los trece primeros libros, habida cuenta de que la tenía concluida a la altura de 1547, cuando solicita el privilegio de impresión. Juan Páez de Castro, que, a petición suya, supervisó los once últimos para la edición completa de la *Ulixea* de 1556, por el contrario, sí, tal y como evidencian las notas marginales que, manuscritas de su puño, figuran en el manuscrito 1831 de la Biblioteca Universitaria de Bolonia que el secretario de Felipe II le remitió (cfr. Guichard, 2008: 20 y ss.). La edición romana de los poemas de Homero con los comentarios de Eustacio sería reeditada en Basilea, en la imprenta de Johann Froben, en 1559-1560, al cuidado del erudito holandés Adriaen de Jonghe.

Del taller de Giovanni Farri y sus hermanos, sale, en 1542, en Venecia, una nueva edición de la obras de Homero en griego, en dos volúmenes en octavo. Otra, la última antes de la traducción de Gonzalo Pérez, en 1547, igualmente en Venecia, pero en la oficina de Pietro Nicolini da Sabbio, a cargo de Bernardino Feliciano, en dos volúmenes en octavo, que tendría una segunda edición en 1551.

Entremedias de una y otra edición veneciana, en 1545, Michel Vascosan edita en París la traducción parcial (libros I-VIII) de la *Odisea* en verso latino de Francisco Florido Sabino. Florido, seguidor de Erasmo de Rotterdam en la exacerbada disputa contra los ciceronianos, dedica la traducción al monarca francés Francisco I, gran mecenas de las artes y las letras, al que destina el prólogo y el epílogo. Lo más significativo de esta versión radica en ser la primera en usar el verso de manera sistemática para la *Odisea*, al menos desde la traducción (perdida) del libro XXIII realizada por Guarino de Verona en el primer tercio del siglo XV.

En 1548, en Florencia, Francisco Robortello (1516-1567) publica *In librus Aristotelis de arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur*. Se trata de la primera edición crítica de la *Poética* de Aristóteles sobre la base de la *princeps* aldina, colacionada con varios manuscritos, y también bilingüe, puesto que el texto griego va acompañado de la versión latina de Alessandro Pazzi, realizada en 1524 pero no estampada hasta 1536. La edición crítica bilingüe de Robortello es fundamental por sus comentarios, que comportan el inicio del neoaristotelismo literario que impregnará el devenir del siglo y de las centurias siguientes, así como por la posición de Homero no solo como autor consciente de su arte, sino también como el poeta máximo.

En 1549, el humanista suizo Simón Lemn, publicaba en Basilea, en la imprenta de Johannes Oporin, la primera traducción integral de la *Odisea* en hexámetros dactílicos latinos.

En este contexto cultural europeo de recepción plena, traducciones, comentarios e interpretaciones de Homero se sitúa, pues, la versión en endecasílabos sueltos de Gonzalo Pérez. El secretario de Felipe II publica, el 1º de febrero 1550 (aunque tiene concedido el privilegio desde el 25 de noviembre de 1547), en la imprenta salmantina de Andrea de Portonariis, los cantos I-XIII de la *Odisea*: *La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez*[60]. Y lo hace movido por el afán de que su señor, aún príncipe, se pueda deleitar tanto como aprovechar "en su lengua lo que tantos emperadores, príncipes y varones señalados leyeron en griego". Pero "también me movió a hacer esta traducción", dice en la epístola dedicatoria, "por probar si en nuestra lengua castellana se podría hacer lo que en la italiana y francesa, que no han dejado cuasi libro ninguno sino este que no le hayan traducido". Es decir, aparte de por la lección de filosofía moral, de modelo de conducta vital y política, anexa a la experiencia estética del poema, por oportunismo literario –adelantarse a Francia y a Italia– y por publicidad de mecenazgo regio –Hugues Salel, Florido Sabino, Jacques Peletier du Mans, a lo largo de los años cuarenta, le dedican a Francisco I sus versiones parciales, ora en francés, ora en latín, de la *Ilíada* y la *Odisea*– en la carrera de la apropiación del legado clásico:

[60] Citamos por el ejemplar U/3496 de la BNE de Madrid; tanto el Privilegio de impresión, firmado en nombre del príncipe por el secretario Juan Vázquez de Molina, como la epístola dedicatoria de Gonzalo Pérez al futuro Felipe II están sin foliar (modernizamos la grafía y la puntuación).

ISSN: 1594-378X

> De aquí adelante, con el favor que V. Alteza ha comenzado a dar a los hombres de letras, se ha de esperar que nuestra provincia verná a ser tan señalada por su lengua como lo ha sido y es por las manos. Resciba, pues, V. Alteza a Homero, hecho ya español, como a su vasallo y mándele tratar como a tal, que, aunque agora no sale todo él en traje castellano, con el amparo de V. Alteza poco a poco se avecindará en su reino y querrá más vivir debajo de su felicísimo imperio que en el de otro ninguno.

Resulta más arduo dilucidar con propiedad si el hecho de dar a la estampa los primeros trece libros de la *Odisea* respondió solamente a una estrategia editorial o a otros criterios. Puesto que no cabe dudar de que Gonzalo Pérez albergaba el propósito de llevar a término la traducción del poema: se deduce de que su consecución y su constante labor de pulimiento fueron una (pre)ocupación permanente, como poco, durante veinte años; e incluso, si el tiempo daba y las obligaciones le dejaban, ambicionaba acometer la de la *Ilíada*[61]. En cualquier caso, la publicación de traducciones latinas y vernáculas parciales de los poemas de Homero fue el denominador común del período que nos ocupa. Contamos, además, con el precedente de la impresión de la *Odisea* de Edmée Tousan, la viuda del impresor real Conrad Néobar, en París, en 1541, en octavo, que salió a venta en dos tomos, libros I-XII y libros XIII-XXIV (cfr. Ford, 2007: 92-93). La partición de Gonzalo Pérez no es, por otro lado, inane, sino harto significativa por cuanto se aviene a la disposición tripartita del poema establecida por la escuela alejandrina (libros I-IV: la "Telemaquia", libros V-XIII: las aventuras marinas de Odiseo, libros XIV-XXIV: la venganza del héroe en Ítaca) al presentar conjuntamente las dos primeras partes, que constituyen un poco más de la mitad del poema.

El mismo año de 1550 Gonzalo Pérez publica en Amberes, en la oficina tipográfica de Juan Steelsio, en octavo, una nueva versión de la traducción parcial con el mismo título: *La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez*. Tres años después, en 1553, Alonso Ulloa, que firma la epístola dedicatoria al secretario de Felipe II, reproduce la versión de Amberes: *La Ulixea de Homero repartida en XIII libros, traducida de griego en romance castellano por el señor Gonzalo Pérez* (Venecia, en el taller de Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, en doceavo). En 1556, Gonzalo Pérez, cuando ya era Secretario de Estado de asuntos exteriores y Felipe II rey, publica la traducción completa: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (Amberes, Juan Steelsio, en octavo). Al igual que sucede con la edición antuerpiense de 1550, en lo que concierne a los libros I-XIII, se puede decir que la edición completa es una flamante versión, que tal vez se benefició de las indicaciones de Juan Páez de Castro, quien seguro revisó los libros XIV-XXIV, –antes de su publicación–, sobre el Ms 1831 de la Biblioteca Universitaria Bolonia, autógrafo de Gonzalo Pérez, titulado *Los once últimos libros de la Ulixea de Homero*. La edición completa, en todo caso, constituye la segunda traducción integral de la *Odisea* a una lengua vernácula, la tercera de los poemas de Homero, la primera española y la segunda en verso tras la latina de Simón Lemn. Por último, en 1562, Gonzalo Pérez publica, en Venecia, en la casa de Francisco Rampazeto, en octavo, la edición definitiva: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez. Nuevamente por el mismo revista y enmendada.*

[61] Así lo confirma Juan Páez de Castro, en una carta fundamental de la correspondencia que ha pervivido entre él y Gonzalo Pérez en relación a la traducción de la *Odisea*: "Díceme vuestra merced que le escriba lo principal que me parece de la vida de este poeta [Homero]. Yo lo puse luego por obra y juntábase tanta materia de lo que notan diversos autores que se haría un gran libro. Por esto lo dilaté para cuando vuestra merced, placiendo a Dios, traslade la *Ilíada*" (J. Páez de Castro, *Epistolario,* en Domingo Malvadi, 2011: núm. 46, pp. 402-418, p. 403).

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante (2008) *Commedia*, ed. de A. M. Chiavacci Leonardi, Milán, Mondadori, 3 vols., 8ª ed.

ALLEN, Thomas W. (1910) *The Text of the «Odyssey»*, Londres, Papers of the Britsh School at Rome.

——— (1969ª) "Praefatio" a Homeri, *Opera*, ed. de David B. Monro y Thomas W. Allen, Oxford, Universidad, 5 vols., t. I, 5ª ed.

——— (1969b) *Homer: The Origins and the Transmission*, Oxford, Clarendon Press.

BILLANOVICH, Giuseppe (1995) *Petrarca Letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2ª ed.

BORGES, J. L. (2004a) *Discusión*, en *Obras completas I (1923-1949)*, Barcelona, Emecé, pp. 239-243.

——— (2004b) "Pierre Menard, autor del *Quijote*", *Ficciones*, en *Obras completas I (1923-1949)*, Barcelona, Emecé, pp. 444-450.

BRANCA, Vittore (1983) *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Turín, Einaudi.

BRUNI, Leonardo (1996) *Opere letterarie e politiche*, ed. de Paolo Viti, Turín, UTET.

CHEYNS, André (1976) *Éditions et traductions de l' "Iliade" et de l'"Odyssée". Bibliographie sélective*, Lovaina, Universidad.

DIONISOTTI, Carlo (1995) *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milán, Il Polifilo.

DOMINGO MALVADI, Arantxa (2011) *Bibliofilia Humanista en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Juan Páez de Castro*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad de León.

EISENSTEIN, Elizabeth (1994) *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, trad. de Fernando Bouza, Madrid, Akal.

ERASMO (1906-1958) *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. de Percy S. Allen *et al.*, Oxford, 12 vols.

ERBSE, Hartmut (1969-1983) *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera)*, Berlín, W. de Gruyter, 6 vols.

FABBRI, Renata (1981) *Nuova traduzione metrica di "Iliade", XIV, da una miscellanea umanistica di Agnolo Manetti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

——— (1997) "Sulle traduzione latine umanistiche da Omero", en *Posthomerica I. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, F. Montanari y S. Pittaluga eds., Génova, Universidad, pp. 99-124.

FENZI, Enrico (2003) *Saggi petrarcheschi*, Florencia, Cadmo.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge (1995) "Quintiliano en la primera mitad del *Quattrocento* italiano: Lorenzo Valla", *Berceo*, 128, pp. 7-21.

FINSLER, Georg (1912) *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe: Italien, Frankreich, England, Deutschland*, Leipzig, Teubner.

FORD, Philip (2007) *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Ginebra, Droz.

FORESTI, Arnaldo (1977) *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, Padua, Antenore.

GONZÁLEZ, Tomás, y Mª Felisa del BARRIO (1985) «Juan de Mena y su versión de la *Ilias latina*», *Cuadernos de Filología Clásica*, XIX, pp. 48-84.

GUICHARD, Luis Arturo (2004) "Notas sobre la versión de la *Ilíada* de Alfonso Reyes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII, pp. 409-447.

——— (2006) "La *Ulyxea* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero", en *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II. Translation and Adaptations*, B. Taylor y A. Coroleu eds., Manchester, Universidad, pp. 49-72.

——— (2008) "Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (*Ulixea* XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el cardenal Mendoza y Bovadilla (*Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 1831*)", *International Journal of the Classical Tradition*, XV, 4º, pp. 525-557 (Utilizamos el PDF del preprint, pp. 1-40).

HERÁCLITO (1989) *Alegorías de Homero*. Antonio Liberal, *Metamorfosis*, intr. de Esteban Calderón, trad. y notas de Mª Antonia Ozaeta, Madrid, Gredos, pp. 9-159.

Homeri Odyssea metapraste Raphaele Volaterrano, quim diligentissime excusa (1524) a costa de Gottfried Hittorp, Colonia, Hero Fuchs.

La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romance castellano por Gonzalo Pérez (1550) Salamanca, en el taller de Andreas Portonariis (BNE, sig.: U/3496).

La Ulyxea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez, nuevamente ilustrada con la Vida del traductor, con un Examen Crítico de la versión y con copiosas observaciones y notas a todo el poema por don Esteban de Arteaga y López (Ms II/2467 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

LOWRY, Martin (1979) *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press.

MAÏER, Ida (1966), *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste*, Ginebra, Droz.

MACHIAVELLI, Niccolò (1984) *Opere III. Lettere*, a cargo de Franco Gaeta, Turín, UTET.

MARINER, Vicente (2012) *Breve antología*, ed. de Mª Dolores García del Paso Carrasco y Gregorio Rodríguez Herrera, Vigo, Academia del Hispanismo.

MEGNA, Paola (2007) Introducción a Poliziano, *Oratio in expositione Homeri*, ed. de Paola Megna, Roma, Edizione di Storia e Letteratura.

MENA, Juan de (1949) *La "Ylíada en romance" de Juan de Mena*, ed. de Martín de Riquer, Madrid, SBE.

——— (1989) *Sumas de la Ylíada de Omero*, ed. crítica de Tomás González y Mª Felisa del Barrio, con el texto latino que le pudo servir de modelo a Mena enfrentado, *Filología Románica*, VI, pp. 147-228.

NOLHAC, Pierre de (1907) *Pétrarque et l'humanisme*, París, Honore Champion, 2 vols., 2ª ed.

PALLÍ BONET, Julio (1955) *Homero en España*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí S.A.

PERTUSI, Agostino (1964) *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Venecia-Roma, Olschki.

PETRARCA, Francesco (1943) *Rerum memorandarum libri*, ed. de G. Billanovich, Florencia, Sansoni.

——— (1994) *Lettere dispese*, ed. de Alessandro Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.

ISSN: 1594-378X

PETRARCA, Francesco (2002) *Africa*, ed. bilingüe latín-francés de Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon.

——— (2004-2009) *Le Familiari*, texto crítico latino de F. Rossi y U. Bosco, trad. it. de U. Dotti, Turín, Aragno, 5 vols.

——— (2004-2010) *Le Senili*, texto crítico latino de E. Nota, trad. it. de U. Dotti, Turín, Aragno, 3 vols.

PFEIFFER, Rudolf (1981) *Historia de la filología clásica*, trad. de J. Vicuña y Mª R. Lafuente, Madrid, Gredos, 2 vols.

POLIZIANO, Angelo (1867) *Iliadis homericae libri quatuor II, III, IV, V*, en *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, ed. de Isidoro del Lungo, Florencia: Barbera, 1867, pp. 431-523 (existe una reproducción facsimilar moderna: Hildesheim-Nueva York, George Olms Verlag, 1976).

——— (1996) *Silvae*, ed. de Francesco Bausi, Florencia. Olschki.

——— (2007) *Oratio in expositione Homeri*, ed. de Paola Megna, Roma, Edizione di Storia e Letteratura.

——— (2010) *Appunti per un corso sull'Odissea. Editio princeps del Par. gr. 3069*, ed. de Luigi Silvano, Alessandria, Edizione dell'Orso.

PONTANI, Filippomaria (2002-2003) "L'*Odissea* di Petrarca e gli scoli di Leonzio", *Quaderni petrarcheschi*, XII-XIII, 2 vols., t. I (*Petrarca e il mundo greco*), pp. 295-328.

——— (2007) *Scholia graeca in Odysseam, I. Scholia ad libros a-b*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

——— (2008) "From Budé to Zenodotus: Homeric Reading in the European Renaissance", *International Journal of the Classical Tradition*, XIV, pp. 375-430.

——— (2010) *Scholia graeca in Odysseam, II. Scholia ad libros g-d*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

——— (2011) *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'"Odissea"*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2ª ed.

RICO, Francisco (2002) *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2ª ed.

ROCCO, Alessandra (2002) *Carlo Marsuppini traduttore d'Omero. La prima traduzione umanistica in versi dell'«Illiade» (primo e nono libro)*, Pról. de R. Fabbri, Padua, Il Poligrafo.

RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (1994-1995) "El tomo primero de la versión latina de la *Ilíada* realizada por el humanista valenciano Vicente Mariner: un manuscrito recuperado", *Excerpta Philologica*, 4-5, pp. 401-414.

RUBINSTEIN, Alice Levine (1982) "The notes to Poliziano's *Iliad*", *Italia Medioevale e Umanistica*, XXV, pp. 218-239.

——— (1983) "Imitation and style in Angelo Poliziano's *Iliad* translation", *Renaissance Quarterly*, XXXVI, pp. 48-70.

RUSSELL Peter (1985) *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Bellaterra.

SABBADINI, Remigio (1905) *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florencia: Sansoni.

ISSN: 1594-378X

SATUÉ, Eric (1998) *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

SCHNEIDER, Bernd, y Christina MECKELNBORG (2011) Introducción a *Odyssea Homeri a Francesco Griffolino Aretino in Latinum translata. Die Latenische Odysse-Übersetzung des Francesco Griffolini*, ed. de B. Schneider und Ch. Meckelnborg, Leiden-Boston, Brill.

SERÉS, Guillermo (1989) "La *Ilíada* de Juan de Mena: de la 'breve suma' a la 'plenaria interpretación'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, pp. 119-141

——— (1997) *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La "Ilíada en romance" y su contexto cultural*, Salamanca, Universidad.

STANFORD, W. B. (2013) *El tema de Ulises*, ed. de A. Silván, trad. de B. Afton Beattie y A. Silván, Madrid, Dykinson.

THIERMANN, Peter (1993) *Die "Orationes Homeri" des Leonardo Bruni Aretino,* Kritische Edition der lateinischen und kastilianischen Übersetzung mit Prolegomena und Kommentar von Peter Thiermann, Leiden, E.J. Brill.

VEGA RAMOS, Mª José (1995) "Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Prenotamenta* terencianos en el siglo XVI", *Epos*, XI, pp. 237-262.

VOLATERRANO, Raphaele (1984) *Iliados libri I, II a Raphaele Volaterrano Latine versi*, ed. de Renata Fabbri, Padua, Antenore.

WEISS, Roberto (1977) *Medieval and Humanist Greek*, Padua, Antenore.

YOUNG, Philip H. (2003) *The Printed Homer: A 3000 Year Publishing and Translation History of the "Iliad" and the "Odyssey"*, Jefferson (NC)-Londres, McFarland & Company.

Navegando las románticas aguas del Río de la Plata: *El Corsario* (Montevideo, 1840)[1]

LUIS MARCELO MARTINO
CONICET - Universidad Nacional de Tucumán

Resumen
En el presente artículo nos proponemos determinar en qué medida el semanario *El Corsario* puede ser considerado una publicación romántica. Para ello analizaremos la sección del periódico denominada "Literatura romántica" y la polémica que mantiene con el diario montevideano *El Correo*, entre otros elementos.
Palabras clave: Romanticismo, prensa periódica del siglo XIX, literatura comparada

Abstract
In this paper we seek to determine to what extent the weekly magazine *El Corsario* can be considered a romantic newspaper. Whit this aim we will analyze the section of the magazine called "Literatura romántica" and the controversy with the Montevideo newspaper *El Correo*, among other things.
Key words: Romanticism, 19th Century Press, comparative literature

"[...] nuestros románticos [...] discutían como
románticos sobre el cadáver del romanticismo"
Arturo Berenguer Carisomo

1. ¿UN SEMANARIO SIN IMPORTANCIA?

El 1° de marzo de 1840 aparece en Montevideo un semanario dominical de sugestivo nombre: *El Corsario. Periódico semanal, compilador; universal* (Zinny, 1883: 44; Pelliza, 1874: 137; Mayer, 1973: 302). A cargo del timón del semanario se encuentra Juan Bautista Alberdi, exiliado argentino y miembro de la llamada *generación del 37*. La publicación está encabezada por un "Prospecto", atribuido a Alberdi, en el que se ponen de manifiesto sus propósitos: "acelerar la vida de la inteligencia", destacando la importancia de "la literatura, las artes, las costumbres" en épocas de crisis y guerra civil ("Prospecto", *El Corsario*, 1° de marzo de 1840, p. 2)[2]. Se consagrará principalmente, según advierte su redactor, a reproducir y sintetizar artículos de otras publicaciones europeas y latinoamericanas, así como también novelas por entregas (de Eugène Scribe, Victor Hugo, George Sand), con el propósito de captar la atención

[1] Una primera versión de este trabajo fue leída en el 12° Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera" *Estudios transatlánticos: El Romanticismo en España y en Hispanoamérica*, realizado en Verona entre el 2 y el 4 de abril de 2014.
[2] En el presente trabajo se actualizó la grafía de todas las citas tomadas de *El Corsario* y de las publicaciones de la época.

Recibido el 10/06/2014 · Publicado el 23/12/2014

del *pueblo* y constituirse en representante de sus gustos ("Prospecto", p. 2). A pesar de su optimismo y buenas intenciones, las velas de *El Corsario* no se desplegarán por mucho tiempo: el último número aparece el 5 de abril de 1840 (Pelliza, 1874: 139), apenas un mes después, tras anunciar que "obstáculos insuperables" dificultan la continuidad de la publicación[3].

Consideramos que la crítica especializada no le ha dedicado la debida atención a este efímero periódico. Se ha minimizado y negado su importancia e influencia, tal vez debido a que el propio redactor ya en el texto inaugural anticipa el carácter poco original de su publicación, que se alimentará en su mayor parte del botín arrebatado a otros diarios latinoamericanos y europeos en sus ataques piratas[4]. Antonio Zinny lo caracteriza como un simple "periódico de circunstancias", aunque no deja de reconocer sus méritos literarios, garantizados por la presencia de Alberdi (Zinny, 1883: 44). Mariano A. Pelliza, a su vez, reduce su propósito a "condensar en forma de libro portátil, de fácil circulacion y cómodo transporte, todo cuanto de interés general en la política y la literatura se publicará en la prensa diaria". Su corta vida se explicaría, para este crítico, en el hecho de que "sus trabajos especiales eran escasos y no de gran mérito" (Pelliza, 1874: 138-139).

Si bien es cierto que la mayor parte del material publicado carece de originalidad, las páginas de *El Corsario* alojan algunos textos no reproducidos antes, de cierto valor para el estudio de la prensa y la literatura argentinas. La importancia del periódico puede medirse además por las reacciones que generó en el campo periodístico e intelectual de la época. El prestigioso diario montevideano *El Nacional* le da la bienvenida y los habituales enemigos de los "muchachos reformistas y regeneradores" –como se denominaba despectivamente a los integrantes de la *generación del 37*– reciben su aparición con desprecio pero no con indiferencia[5]. Por otra parte, la polémica mantenida con *El Correo*, también de Montevideo, en torno al clasicismo y al romanticismo –compuesta de textos escritos *ad hoc* por ambos diarios– constituye un elemento más de peso a la hora de juzgar el valor de *El Corsario*.

2. UN CORSARIO SOCIALISTA

Una vez establecida la importancia de nuestro semanario, cabe preguntarnos por los rasgos de su proyecto editorial. Dado que la crítica y la historiografía literarias adscriben a su redactor a la generación romántica argentina, conviene indagar puntualmente en la eventual caracterización de *El Corsario* como una publicación afiliada al romanticismo.

Un primer elemento a tener en cuenta es el nombre mismo del semanario. Emilio Carilla menciona a *El Corsario* como una de las evidencias de la influencia de José de Espronceda en obras y escritores hispanoamericanos del siglo XIX (Carilla, 1958: 101). Se refiere, naturalmente, al título de la publicación, que se habría inspirado en la "Canción del Pirata". Desde el propio bautismo, por tanto, se pretende colocar la publicación bajo el manto protector y consagratorio del popular escritor español y su conocido poema. Dicha filiación se refuerza, a nuestro entender, en el texto del "Prospecto" publicado en el primer número, donde Alberdi declara que su periódico es, en realidad, "más bien *Pirata* que *Corsario*", porque "atacará sin

[3] Así se anuncia en un breve aviso de despedida aparecido en el último número, al pie de la página 200.

[4] Las metáforas del botín y del saqueo son recurrentes en la retórica desplegada en el prospecto: "[...] el *Corsario* vivirá principalmente del botín. El *Nacional*, el *Correo*, el *Constitucional*, el *Diario Comercial* serán las presas que a menudo suministren riqueza a sus columnas: la prensa oriental será el mar favorito de sus cruceros" ("Prospecto", pp. 2-3); "Más bien *Pirata* que *Corsario*, nuestro semanario atacará sin distinción de bandera, y un Domingo se presentará lleno de artículos españoles, otro Domingo trayendo a remolque al *Despertador*, al *Jornal do Comercio*, otro Domingo trayendo prisioneros a su bordo a Janin, a Scribe, a George Sand" ("Prospecto", p. 3). Las cursivas pertenecen al original.

[5] Vicente Fidel López, uno de los asistentes al Salón Literario –primera instancia de organización formal de los *jóvenes del 37*– anota en su *Autobiografía* que "El doctor Maza embromó a mi padre [...] sobre su asistencia a la «función de los muchachos reformistas y regeneradores» [...]" (López, SA: 32).

ISSN: 1594-378X

distinción de bandera" ("Prospecto", p. 3). Esa suerte de rectificación del nombre contribuiría a señalar de manera más explícita la relación con Espronceda y su "Canción del pirata", en una suerte de guiño al lector.

Carilla (1958: 98) explica el prestigio e influencia de Espronceda en Hispanoamérica por "su prédica libertaria, su espíritu disconforme, su escepticismo, su «romanticismo social»". Resulta necesaria en este punto una breve aclaración sobre esta corriente. Carlos Rama (1977: XII)[6] señala que H. J. Hunt, R. Picard y D. Owens "han acuñado la expresión de *romanticismo socialista*" para caracterizar a aquellos "autores europeos que no siendo estrictamente socialistas [utópicos], participan parcialmente de estas ideas que a su vez transmiten a sus lectores, dentro de los cuales muchos fueron intelectuales latinoamericanos". Entre estos lectores se cuentan precisamente los jóvenes del 37. Domingo Miliani (1985: 109), por su parte, identifica al *romanticismo social* con el socialismo utópico. Para Carilla (1958: 146), tanto el romanticismo europeo como el americano constan de dos etapas: "A un primer momento, predominantemente evocativo, colorista, había sucedido un segundo momento, predominantemente social". Para expresarlo en palabras de Berenguer Carisomo (1971: 47), esta segunda etapa habría tenido lugar cuando la escuela romántica "dejó la especulación puramente estética y se lanzó a las «reformas» político-sociales". Picard (2005: 49-50, 52), por su parte, señala que a partir de 1830 se asocia más lo literario con lo social en el romanticismo, aunque sostiene que esta escuela nunca estuvo del todo desvinculada de las preocupaciones morales y sociales.

Esta tendencia habría marcado el ideario de Alberdi y su grupo, quienes, no obstante, no se refieren al movimiento como *romanticismo social* o *socialista*, sino simplemente como *arte socialista* o *socialismo*[7]. Una nota propia del *romanticismo social* es la particular exaltación del *pueblo*, esa categoría difusa, al que consagran todos sus esfuerzos. En consonancia con esta nota, en el prospecto de *El Corsario* se enuncia enfáticamente el propósito de la adecuación a los gustos e intereses populares: "Pensamos que el pueblo tiene sus gustos y su criterio político, literario, artístico, moral y nosotros procuraremos seguir siempre el criterio y los gustos del *Pueblo* en todo sentido. He aquí la ley que debe presidir a la confección del *Corsario*" ("Prospecto", p. 2)[8].

La presencia de Espronceda en el semanario es más acentuada y se deja sentir más allá de su título. En su primer número se publica un poema sin firma titulado precisamente "El Corsario", que reconoce explícitamente su deuda al incluir como epígrafe dos versos de la "Canción del pirata": "Es mi Barco mi tesoro, / es mi Dios la Libertad" ("El Corsario", p. 4)[9]. El poema es atribuido a Bartolomé Mitre –quien, al igual que Alberdi, ya había colaborado con *El Iniciador* algunos años atrás–, e incluido en la edición en libro de sus *Rimas*, con el agregado de un subtítulo aclaratorio: "Prospecto de un diario político en 1840" (Mitre, 1943: 39). Dicho subtítulo ha llevado a algunos críticos a atribuir a Mitre el texto "Prospecto" que encabeza el primer número de *El Corsario* (De Marco, 1998: 36; 2006: 160). Carlos Casavalle, en su edición

[6] La cursiva pertenece al original.
[7] Cfr. en este sentido el artículo de Alberdi "Del arte socialista (fragmento)" (*El Iniciador* N° 5, tomo 1, 15 de junio de 1838, pp. 36-37) y el de Miguel Cané, "Literatura" (*El Iniciador* N° 3, tomo 1, 15 de mayo de 1838, pp. 49-52). *El Iniciador. Periódico para todos* es un quincenario fundado por Miguel Cané y Andrés Lamas, que se publica entre el 15 de abril de 1838 y el 1° de enero de 1839 (Zinny, 1883: 210-211; De Marco, 2006: 155).
[8] Las cursivas pertenecen al original.
[9] Casavalle caracteriza la composición como una *variación* del poema de Espronceda (Mitre, 1876: 37). Carilla, por su parte, menciona este poema, junto al semanario del mismo nombre, como una más de las tantas huellas de Espronceda en el romanticismo hispanoamericano (Carilla, 1958: 101). Adolfo Mitre (1943: 39) destaca, sin embargo, que la composición, si bien "en la forma recuerda a Espronceda, está inspirada en los improvisados barcos del «aventurero» italiano [Garibaldi], comandante de las fuerzas navales de la República, en quien ya Mitre admiraba el «misterio moral»".

ISSN: 1594-378X

de las poesías de Mitre (Mitre, 1876: 37), declara que el poema es el prospecto del semanario, declaración que podría haber sido el germen de interpretaciones erróneas.

No obstante, si nos atenemos a la aclaración de B. Mitre al reeditar, con modificaciones, su poema, podríamos considerar que se trata efectivamente de un prospecto en verso que acompañaría al prospecto en prosa, escrito por Alberdi. De hecho, ambos textos comparten ciertas ideas centrales, tales como la exaltación de la libertad y el odio a la tiranía y la esclavitud, ideas que entroncan directamente con la "Canción del pirata"[10]. Por lo tanto, no es aventurado arriesgar que la publicación de ambos textos en el primer número del periódico, uno a continuación del otro, fue concebida como una doble estrategia de presentación, compuesta por una exposición programática de los postulados guía de *El Corsario* y de una dramatización lírica de dichos postulados.

3. NOVELAS Y POLÉMICAS

En consonancia con la preocupación por satisfacer los intereses literarios del *pueblo*, Alberdi promete en el prospecto la publicación de textos de Jules Gabriel Janin, George Sand, Eugène Scribe, lord Byron y Victor Hugo, estos dos últimos dirigidos especialmente al público femenino con intención moralizante ("Prospecto", p. 4). Esta promesa, sin embargo, se cumple parcialmente, ya que, de los autores anunciados, sólo se publican *Claude Gueux*, de Hugo, y *Judith o El palco de la ópera*, de Scribe[11]. Ambas obras aparecen por entregas en la sección denominada "Literatura romántica".

La novela de Hugo –que en *El Corsario* aparece con el título de *Claudio Geux*– reviste una importancia especial, dado que se trata de una traducción que ya había sido leída fragmentariamente en el Salón Literario, aquel foro de lectura y discusión organizado en 1837 en Buenos Aires en torno a la librería de Marcos Sastre (Weinberg, 1977: 81-82; Mayer, 1973: 190). En los avisos de los diarios de la época que contienen el programa de las reuniones del Salón no se menciona al autor de la traducción[12]. Podemos conjeturar que el responsable de la misma habría sido Alberdi, dado que estaba en su poder al momento de la publicación de *El Corsario*[13].

La sección "Literatura romántica" del semanario sólo consta de las novelas mencionadas. En ambos casos se registra sólo al autor de las mismas, sin incluir datos accesorios –tales como la fecha y lugar de publicación de la obra original o el responsable de la traducción– ni textos introductorios o aclaratorios. No obstante, tras la reproducción de la segunda y última

[10] "Sin patria, sin religión, sin ley; o más bien, teniendo por patria el mundo, por religión la libertad, y por ley el odio a los tiranos, él se mezclará en todo, y batirá la falsa patria, la falsa religión y la falsa ley. Los astros serán sus guías, no los fanales desleales de los hombres" ("Prospecto", p. 3) ; "No hay para mí divisas de partidos, / El odio a los tiranos es mi Ley, / Ciudadano de todo el Universo / Tan solo reconozco a Dios por Rey" ("El Corsario", p. 6). Cfr. los siguientes versos de la "Canción del pirata": "«Que es mi barco mi tesoro, / Que es mi Dios la libertad, / Mi ley la fuerza y el viento, / Mi única patria la mar»" ; "«¿Qué es la vida? / Por perdida / Ya la dí, / Cuando el yugo / Del Esclavo, / Como un bravo, / Sacudí»"

[11] *Claudio Gueux* se publica en dos partes: la primera en el número 2 (pp. 34-44) y la segunda en el número 3 (pp. 69-79), correspondientes a los días 8 y 15 de marzo de 1840 respectivamente (Weinberg: 82), mientras que *Judith* aparece incompleta en tres entregas (pp. 101-108, 135-144 y 167-175, respectivamente).

[12] En *La Gaceta Mercantil* sólo se anuncia que "Se leerá la traduccion de *Claudio Gueux*, de Victor Hugo" (N° 1817, 19 de julio de 1837). Weinberg registra las fechas de lectura de dicha obra: la reunión del 19 de julio de 1837, donde "después de darse a conocer un fragmento de la traducción de *Claude Gueux* de Victor Hugo, Alberdi proporcionó algunas aclaraciones sobre su *Fragmento preliminar* que ese mismo día se puso en venta" (Weinberg: 81), y el encuentro programado inicialmente para el 24 de julio pero trasladado al 26 "a causa de la lluvia", reunión "compuesta de la lectura de la parte final de la citada traducción de *Claudio Gueux* y de un discurso original sobre el propio Salón Literario" (Weinberg, 1977: 82).

[13] Carilla (1958: 66) no menciona a Alberdi ni tampoco la traducción de *Claude Gueux* en su lista de traductores y adaptadores argentinos de Hugo, aunque aclara que no tiene la "pretensión de citarlos a todos". De nuestra época sólo registra los nombres de Esteban Echeverría, Domingo Sarmiento, Bartolomé Mitre –como "traductor del *Ruy Blas*, traductor de poesías líricas"– y Vicente Fidel López, "traductor de *Angelo, tirano de Padua*".

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

parte de *Claude Gueux* se publica un artículo sin título, cuyo comienzo contiene una referencia a la novela:

> Cada vez que veamos publicarse una invectiva contra el romanticismo y los románticos, hemos de publicar un artículo como el que acaba de leerse: es la mejor respuesta que pueda darse a burlas impertinentes y miserables (artículo sin título, *El Corsario*, 15 de marzo de 1840, p. 79)

La invectiva a la que se hace mención aquí no es otra que el artículo "Del romanticismo y los románticos" de Ramón de Mesonero Romanos, que días atrás se había reproducido por entregas en el diario montevideano *El Correo*[14]. Dicha reproducción desata una extensa polémica entre este diario y *El Corsario*, cuyo puntapié inicial es precisamente el artículo que aparece a continuación del final de *Claude Gueux*[15]. De este modo, la publicación de la novela de Hugo constituiría un arma defensiva, en tanto respuesta al ataque al romanticismo percibido en el artículo de Mesonero Romanos y su reproducción.

Pero a renglón seguido, inmediatamente después de asumir su defensa, *El Corsario* declara su distanciamiento con respecto al romanticismo, en un intento por demostrar el carácter imparcial de su postura: "Lo hemos dicho en otras ocasiones: no tenemos el honor de ser románticos; no deseamos tampoco este honor; no defendemos pues nuestro partido" (artículo sin título, *El Corsario*, 15 de marzo de 1840, p. 79). El tono irónico y crítico de estas palabras es evidente. Ser románticos se considera un honor, pero un honor que la redacción de *El Corsario* declina y menosprecia. Esta declaración no puede leerse de manera aislada. Necesariamente debemos remitirnos al tan citado artículo de *La Moda* –aquel efímero gacetín publicado en Buenos Aires unos años atrás[16]– donde Alberdi reniega del "romanticismo lacrimoso y melancólico", para emplear las palabras de Beatriz Curia (2002: 48), es decir, de sus aspectos góticos y sentimentales, aunque identificando a todo el movimiento con dichos aspectos[17].

La articulación explícita entre la novela de Hugo y la declaración de principios y posturas remite a una estrategia de instrumentalización de las obras literarias como medio de ejemplificación, exposición y polémica. No es la primera vez que estos intelectuales, que conciben a la literatura como una valiosa herramienta didáctica y de adoctrinamiento, implementan este tipo de estrategias. Recordemos que en las páginas de *La Moda* se publica en cierta ocasión (N° 2, 25 de noviembre de 1837, p. 4, cols. 1-2) un poema titulado "A ella (cielito)", atribuido a Juan María Gutiérrez, uno de sus colaboradores, acompañado de una crítica despiadada. El poema –a juicio de Alberdi, autor de la crítica– representaría un ejemplo negativo de literatura por los valores egoístas e individualistas plasmados en él. Alberdi –y la redacción de *La Moda*– presentan de este modo una suerte de antimodelo, a la manera de Ismenias de Tebas, aquel maestro mencionado por Plutarco en su biografía de Demetrio para ilustrar la

[14] *El Correo* N° 21, 27 de febrero de 1840, p. 3, cols. 1-2; N° 22, 28 de febrero de 1840, p. 3, cols. 1-3; N° 23, 29 de febrero de 1840, p. 2, cols. 2-3 y p. 3, cols. 1-3; N° 24, 4 de marzo de 1840, p. 3, cols. 2-3 y p. 4, col. 1.

[15] Para un estudio detallado de la polémica cfr. el trabajo de Marcelo Martino (2012).

[16] *La Moda. Gacetín semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* se publica entre el 18 de noviembre de 1837 y el 21 de abril de 1838. En el semanario –consagrado a cuestiones políticas, filosóficas, estéticas, morales– Alberdi desempeña una función protagónica. Cfr. J. A. Oría (1938).

[17] "[...] porque el *romantismo* (*sic*) de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico [...] por ningún título es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido [...], que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales, y no de la perla, de la lágrima, del Ángel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, del infierno, del demonio, de la bruja, del duende, de la lechuza, ni de toda esa cáfila de zarandajas cuyo ridículo vocabulario constituye la estética romántica" ("Al Anónimo del Diario de la Tarde", *La Moda* N° 8, 6 de enero de 1838, p. 3 col. 2 - p. 4 col. 1). Las cursivas pertenecen al original.

ISSN: 1594-378X

finalidad moralizante del género biográfico, quien presentaba a sus discípulos a un pésimo ejecutante de flauta para que aprendieran cómo no se debía tocar el instrumento (*Demetrio* 1).

A diferencia del poema "A ella", la novela de Hugo no es enjuiciada severamente, sino todo lo contrario. En la breve e incidental crítica se la caracteriza, como vimos, como la mejor respuesta a "burlas impertinentes y miserables" hechas al romanticismo. En otras palabras, como un digno exponente de dicha escuela. Naturalmente, los valores que la redacción de *El Corsario* descubre en *Claude Gueux*, en tanto responden a la línea del *romanticismo social*, justificarían su incorporación en el semanario. Esta obra de Hugo, en efecto, ha sido caracterizada por Picard como "novela social", que comparte con *Los miserables* "la pintura de los bajos fondos sociales, lo dramático de la intriga policiaca y sobre todo la piedad, que es el fondo y que forma el lazo de unión de toda la obra del maestro" (2005: 179). Este gesto de publicación de una novela afín a los ideales del *romanticismo social* resulta coherente con la defensa del movimiento frente al ataque de Mesonero y de *El Correo*. Defensa que, sin embargo, resulta un tanto ambigua. Por un lado, Mesonero no satiriza en su artículo los aspectos sociales del romanticismo, sino los elementos escabrosos y sentimentales que el mismo Alberdi había despreciado en el artículo de *La Moda* mencionado más arriba. Las posturas de ambos articulistas coincidirían en este punto, tornando innecesaria una defensa por parte de Alberdi del *romanticismo socialista*. Por otra parte, la redacción adopta, como vimos, una posición distanciada con respecto al romanticismo, al que –en el fragor de la polémica con *El Corsario*– califican de escuela "ya decadente", al tiempo que juzgan necesario su destronamiento y reemplazo por un nuevo sistema literario (artículo sin título, *El Corsario*, 15 de marzo de 1840, p. 80).

La segunda novela publicada por entregas en *El Corsario*, *Judith o el palco de la ópera*, de Scribe, constituye un caso curioso. A diferencia de *Claude Gueux*, no se trata de una novela social. La crítica ha caracterizado a Scribe, en su prolífica faceta de autor dramático, como representante del arte burgués –más allá de un pasajero coqueteo con las ideas socialistas (Hauser, 2011: 265)– al servicio de la legitimación ideológica de dicha clase, defensor de la quietud burguesa y ajeno, por lo tanto, a las utopías de cambio y transformación social (Claretie, 1945: 828-829; Hauser, 2011: 340). La trama de *Judith o El palco de la ópera* –centrada en las peripecias amorosas del conde Arthur de V***, cortesano de Carlos X, y Judith, una bailarina de ópera, que culminan con el anuncio del matrimonio entre ambos– parecería corroborar estas afirmaciones. El sentimentalismo que impregna la novela constituye uno de los rasgos condenables y condenados efectivamente por el redactor de *El Corsario* en otras ocasiones. La lágrima, en cuanto metonimia de la pena de amor, figura en la lista de temas de la "estética romántica" que despreciara Alberdi en aquel manifiesto publicado en *La Moda*. Por otra parte, el personaje de Arthur de *Judith* podría equipararse, en cuanto a la frivolidad de sus sentimientos y penas, al sujeto poético del poema "A ella" aparecido en las páginas de *La Moda*, a quien se estigmatizaba como "un amante que en pago de un amor egoísta, promete pasar su vida cantando día y noche" (*La Moda* N° 2, p. 4, col. 2).

Otra diferencia significativa entre la reproducción de *Judith* y la de *Claude Gueux* es la ausencia de todo tipo de aclaraciones. Sólo se hace referencia sucintamente entre paréntesis, debajo del título, al autor ("novela de Scribe") (p. 101). La ausencia de comentarios que enmarquen y orienten la lectura se explicaría tal vez porque la publicación de la obra de Scribe se interrumpe en las páginas de *El Corsario*, desvaneciéndose así la oportunidad de introducir un juicio crítico tras la aparición del capítulo final, como en el caso de la reproducción de *Claude Gueux*. Probablemente, si la novela se hubiera publicado completa, el lector habría tenido ocasión de leer un comentario negativo de la obra, basado en los mismos motivos y argumentos con los que se había descalificado al poema "A ella". De todos modos, consideramos que la inclusión de *Judith* responde ni más ni menos que al principio rector, elevado a categoría de ley, esbozado en el prospecto de *El Corsario*: "seguir siempre el criterio y los gustos del pueblo en todo sentido" ("Prospecto", p. 2). Se trataría, en apariencia, de una concesión

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

hecha al público que consumía este tipo de literatura centrada en intrigas sentimentales. La aclaración, incluida bajo el título de la obra en la primera entrega, de que se trata de una novela de Scribe, sin transcribir el nombre de pila ni aportar ningún dato biográfico, sería un índice de la popularidad de este autor.

4. EL ROMANTICISMO, ENTRE LA AGONÍA Y LA HEGEMONÍA

No deja de sorprender la inclusión de una sección titulada precisamente "Literatura romántica" en un semanario que ya ha decretado su muerte y que se ha impuesto como ley "tomar siempre lo que más diga con las necesidades actuales", tal como afirmaban en el "Prospecto" (p. 2). Esta contradicción en la que incurre *El Corsario* se pone de manifiesto de manera más significativa al esgrimir la defensa de Víctor Hugo, destacando su brillo y su gloria, mediante la metáfora de los rayos de luz que rodean al escritor y que Mesonero y *El Correo*, según lo entiende el semanario, quieren oscurecer (*El Corsario*, 15 de marzo de 1840, p. 82)[18].

Cabe preguntarse si la publicación de la sección "Literatura romántica" estaba programada y prevista al momento de concebirse el periódico, o si se trata de una estrategia puesta en funcionamiento para salir al cruce del gesto de ataque al romanticismo articulado, a su entender, por parte de *El Correo*. Si bien ya desde el prospecto se anunciaba la publicación de obras de Hugo, Scribe y Sand, entre otros, hay que tener en cuenta que el primer número de *El Corsario* sale a la luz el 1° de marzo, es decir, cuando ya han aparecido en *El Correo* tres entregas del artículo de Mesonero. Se podría pensar entonces que en la concepción y elaboración del prospecto –además de las ideas previas, propias de las convicciones doctrinarias de Alberdi– ejerció algún condicionamiento el gesto de *El Correo*.

Dado el carácter hegemónico del romanticismo en el sistema literario de la época –hegemonía negada y reconocida al mismo tiempo por el redactor de *El Corsario*–, la inclusión de una sección consagrada a reproducir obras de la tendencia literaria de moda, probablemente constituya una simple estrategia de venta o captación de lectores. Siguiendo esta hipótesis, podríamos aventurar que, al aparecer el artículo de Mesonero en las páginas de *El Correo*, la sección romántica, a través de una hábil resignificación, se convierte en arma y escudo.

5. UN PROYECTO POLÉMICAMENTE ROMÁNTICO

¿Cómo caracterizar, entonces, la postura de *El Corsario*? Todo proyecto creador, en términos de Pierre Bourdieu (2003: 251), se define en el cruce entre las "necesidades intrínsecas" de la obra y las "restricciones sociales" a las que debe enfrentarse. El proyecto editorial de *El Corsario* se articula polémicamente en un campo literario dominado por la tendencia romántica, a la que debe recibir en su seno si pretende lograr la aceptación popular. No obstante, el material literario que publica es cuidadosamente seleccionado en función de dos criterios: por una parte, su adecuación a los postulados del semanario, embanderado en el *romanticismo social*, tal como ocurre con *Claude Gueux*; por otra parte, su consonancia con el gusto popular, como es el caso de *Judith o El palco de la opera*.

La publicación del artículo de Mesonero en *El Correo* incide en su proyecto y le exige, por una parte, un pronunciamiento. *El Corsario*, entonces, articula la defensa del romanticismo, a pesar de desahuciarlo y negar su pertenencia a la escuela. Este gesto defensivo resulta ambiguo y confuso. El artículo de Mesonero, en definitiva, criticaba los aspectos lúgubres, tene-

[18] Berenguer Carisomo, al referirse a la negación del romanticismo articulada en *La Moda*, pone en evidencia esta contradicción: "Se daba, pues, la singular paradoja de considerar retrógrada y *ministerial* la expresión más característica de aquel movimiento de libertad; de poner en tela de juicio a los mismos que, por otra parte, exaltaban como modelos" (Berenguer Carisomo, 1971: 52). La cursiva pertenece al original.

ISSN: 1594-378X

brosos, góticos del romanticismo, con los que el propio redactor de *El Corsario* –si consideramos sus palabras en *La Moda*– estaba en desacuerdo. Por otra parte, al enzarzarse en una polémica literaria y estética, altera su plan inicial de publicación, desatendiendo el interés de los lectores de novelas románticas. En ese espacio de negociaciones, *El Corsario* despliega sus velas, constituyéndose en un proyecto editorial polémicamente romántico.

Bibliografía

BERENGUER CARISOMO, Arturo (1971) *Las corrientes estéticas en la literatura argentina*, tomo II, Buenos Aires, Huemul.

BOURDIEU, Pierre (2003) "Campo intelectual y proyecto creador", en N. Araujo y T. Delgado, selecc., *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, UAM-I/Universidad de La Habana, pp. 239-286.

CARILLA, Emilio (1958) *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos.

CLARETIE, Léo (1945) *Historia de la literatura francesa*, tomo II, Buenos Aires, Americalee.

CURIA, Beatriz (2002) "La estética literaria de la generación del 37 en una carta inédita de José Mármol", *Arrabal*, IV, pp. 41-49.

HAUSER, Arnold (2011) *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II: Desde el rococó hasta la época del cine, Barcelona, Debolsillo.

IRIARTE, Tomás de (1947) *Memorias*, tomo 5: Luchas de Unitarios, Federales y Mazorqueros en el Río de la Plata, Buenos Aires, Sociedad Impresora Americana.

——— (1948) *Memorias*, tomo 6: La tiranía de Rosas y el bloqueo francés, Buenos Aires, Ediciones Argentinas SIA.

LÓPEZ, Vicente Fidel (SA) *Evocaciones históricas. Autobiografía. La Gran Semana de 1810. El Conflicto y la entrevista de Guayaquil*, Buenos Aires, Jackson.

MARTINO, Luis Marcelo (2012) *¿"Guerra de los diarios" o "rencillas de escuela"? Crónica de una polémica en la prensa uruguaya de 1840*, La Laguna (Tenerife), Sociedad Latina de Comunicación Social de la Universidad de La Laguna.

MARCO, Miguel Á. de (1998) *Bartolomé Mitre. Biografía*, Buenos Aires, Planeta.

——— (2006) *Historia del periodismo argentino. Desde los orígenes hasta el Centenario de Mayo*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina.

MAYER, Jorge M. (1973) *Alberdi y su tiempo*, tomo I, Buenos Aires, Biblioteca de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires.

MITRE, Adolfo (1943) *Mitre periodista*, Buenos Aires, Institución Mitre.

MITRE, Bartolomé (1876) *Rimas,* Buenos Aires, Carlos Casavalle.

MILIANI, Domingo (1985) "Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales", en A. Pizarro, coord., *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 98-112.

ORÍA, José A. (1938) "Prólogo", en *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia – Kraft, pp. 23-74.

ISSN: 1594-378X

PELLIZA, Mariano A. (1874) *Alberdi. Su vida y sus escritos*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.

PICARD, Roger (2005): *El romanticismo social*, México: Fondo de Cultura Económica.

RAMA, Carlos M. (1977), "El utopismo socialista en América Latina", en C. M. Rama, comp., *Utopismo socialista* (1830-1893), Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-LXVII.

WEINBERG, Félix (1977) *El Salón Literario de 1837. Con escritos de M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*, Buenos Aires, Hachette.

ZINNY, Antonio (1883) *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

Los gauchos judíos, de Alberto Gerchunoff: el gaucho como herencia simbólica nacionalizadora en la Argentina del Centenario

JESÚS PERIS LLORCA
University of Virginia Hispanic Studies Program (Valencia)

Resumen
A partir del análisis de varios de los relatos de *Los gauchos judíos* (1910), de Alberto Gerchunoff, trato de dilucidar la operación simbólica de extensión y desplazamiento que realiza en el imaginario gauchesco, como emblema de la nacionalidad. La tesis básica es que pretende incorporar a los colonos judíos en las ficciones de arcadias pampeanas premodernas, redefiniendo desde ahí la oposición básica entre nacionales y extraños, tal como empieza a articularse en torno al Centenario. Para esto, erige una instancia narradora sincrética, hispanocriolla y judía que demuestra el éxito de este proceso, y encuentra en ello su propia legitimidad.

Abstract
Los gauchos judíos, by Alberto Gerchunoff: The Gaucho as Symbolic National Legacy.
From the analysis of several stories from *Los gauchos judíos* (1910), by Alberto Gerchunoff, I try to elucidate the symbolic operation of extension and shifting that performs in the gaucho imaginary as an emblem of nationality. The basic thesis is that it seeks to bring Jewish settlers in the Pampas to the fictions of premodern Arcadies, redefining from there the basic opposition between nationals and foreigners, as begins to be enunciated around the Centenary. For this, he stands a syncretic narrative instance, Jewish and hispanic-creole that demonstrates the success of this process, and finds its own legitimacy in it.

1. ALBERTO GERCHUNOFF: EL LUGAR EN EL CAMPO CULTURAL DEL CENTENARIO DE UN ESCRITOR PROFESIONAL DE ORIGEN INMIGRANTE

La biografía de Alberto Gerchunoff resulta, a la luz de su trayectoria posterior, especialmente apta para la mitificación. Hémilce Cárrega (1954: 8) definió la importancia de este autor en que "demostró que en el inmigrante podrá operarse una elevada nacionalización" y "reveló por primera vez una visión del inmigrante y de su vida de *adentro*". Y es que la consagración de Alberto Gerchunoff se produce en 1910, el año del Centenario, en un contexto de conmemoraciones oficiales, con la publicación de *Los gauchos judíos*. Ésa es su aportación al coro oficial. "Llega a la novela y al cuento argentino saturado de la emoción del inmigrante, de su melancólico amor por la tierra adoptiva", dice de él Fernando Alegría (1966: 200), resumiendo sintéticamente la imagen de este autor que ingresó definitivamente en la Historia de la Literatura y en el canon.

Alberto Gerchunoff es por supuesto un escritor profesional, y por ello a estas alturas el erosionado modelo del Unicato cultural le ofrece un lugar específico e individual entre sus

Recibido el 12/06/2014 · Publicado el 23/12/2014

filas. Es, tras su paso por el partido socialista y su definitiva instalación junto al liberal Lisandro de la Torre, lo que podríamos llamar sin demasiado esfuerzo un intelectual orgánico.

Otro concepto clave vinculado a Alberto Gerchunoff es el de su hispanismo. Diversos críticos señalan su voluntad de entroncar con la tradición de la literatura española del siglo de Oro, y un cierto casticismo castellano de su lengua literaria, el "afán de mostrar abolengo hispano-criollo" (Aizenberg, 2013: 209). Este hispanismo sería sólo una cara de una operación de sentido cuyo reverso sería precisamente el reclamarse como heredero de la tradición judeo-española. Ello se produce en un campo cultural, el de la Argentina del Centenario, en el que se está produciendo una reevalución de la herencia de la cultura española en la construcción de la identidad en una operación que, entre otras cosas, tiene como consecuencia la expulsión de los inmigrantes de la nacionalidad o incluso su construcción ficcional como amenaza (Altamirano y Sarlo: 164). Así funciona el hispanismo en Ricardo Rojas o Gálvez. La operación de Gerchunoff, al acentuar el componente sefardí, vincula de hecho al inmigrante judío con los orígenes hispánicos de la nacionalidad.

> La selección de palabras de tono arcaizante […] y cierta manera tan deliberada como evidente de adjetivar […] le otorgan -en palabras de David Viñas- un aire de dominio del idioma por su conocimiento erudito y por su manejo diestro. Y si a esto se suma la constante alusión a la tradición judeo-española […] se tiene la sensación de asistir al esfuerzo por lograr un renacimiento de la coexistencia judía y Española en América (Viñas, 1963: 17).

Como veremos en el análisis, en estas ficciones el poeta se convertirá en el depositario de ambas tradiciones, y quien hará posible la fusión de los imaginarios culturales.

Y es que la aparición de *Los gauchos judíos* no podía ser más oportuna. De nuevo, una ficción del campo argentino simbolizaba la tierra, el espacio completo de la patria. Adolfo Prieto (1988) da cuenta de la capacidad nacionalizadora que tenía la ficción gauchesca para públicos amplios y heterogéneos. El texto de Alberto Gerchunoff supone el reverso de esta operación de disfraz nacionalizador, desde otro lugar y en otro momento. Es la versión burguesa, ortodoxa, definitiva y propuesta desde los aledaños de la oligarquía de la ficción gauchesca en el momento en que las nuevas circunstancias predisponen a las clases dirigentes a un nacionalismo criollista de nuevo cuño. Son los años en los que Ricardo Rojas, por ejemplo, como nos recuerda Fernando Degiovanni (2007: 120), "promueve claramente la reescritura de la oposición civilización y barbarie cuestionando una de las codificaciones ideológicas más efectivas del liberalismo argentino". En efecto, para Rojas, "el cosmopolitismo es una forma de barbarie" (Degiovanni, 2007: 161). Son los años de la relectura del Martín Fierro como poema épico fundador de la nacionalidad.

Para abordar el análisis, y explicitar la operación que realizan las ficciones de Alberto Gerchunoff sobre el imaginario gauchesco vamos a optar por aislar una serie de cuentos representativos de distintos elementos de la obra. Esperamos que bastará para ilustrar el conjunto.

2. ESCENAS BÍBLICAS EN LA PAMPA

Lo primero que llama la atención es el evidente tono bíblico que presentan estos relatos pampeanos: "El telurismo de Gerchunoff lograba transmutar las praderas de las chacras de su infancia en colonia Rajil en valles y cañados bíblicos", en palabras de Leonardo Senkman (1999: web). El remedo del lenguaje bíblico es evidente incluso antes de iniciarse las narraciones. Los relatos aparecen precedidos por una suerte de prólogo en forma de salmo que califica a Argentina como "la nueva Sión".

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

La misma impresión se renueva con el título del primero de los relatos: "Génesis". La historia se inicia, como la Biblia, con el relato de los orígenes. Las primeras lineas nos ubican en "la sórdida ciudad de Tulchín", donde "los israelitas" sueñan con América (1950: 29). La narración se plantea como el relato coral de las vicisitudes de todo un pueblo. El narrador, impersonal y anónimo, es su cronista.

Los paralelismos con los textos bíblicos no acaban, desde luego, con el título. Ese Génesis se presenta como un Éxodo posibilitado por la inspiración de un patriarca, y anunciado en forma de Buena Nueva: "El viejo Doctor les pudo anunciar la buena nueva: -El señor Barón Hirsch, a quien Dios bendiga, ha prometido salvarnos y rabí Zadock-Kanh, mi compañero le guiará en sus propósitos" (30). Pocas líneas después, nos encontramos al rabí cantando las excelencias de lo que denomina "Tierra Prometida". Ante sus emocionadas palabras, "los israelitas, sumidos en éxtasis, balbucearon: -Amén" (31).

Este Génesis, por otro lado, muestra por primera vez elementos que reaparecerán en diferentes ocasiones. En primer lugar presenta las palabras de "rabí Jehuda Anakroi, el último representante de aquellos grandes rabinos que ilustraron con su sabiduría las comunidades de España y Portugal" (33), execrando España por su persecución contra los judíos y decretando su sustitución por la Argentina. Pero también el cronista deja muy claro que el viaje va a convertirse en un retorno, y no sólo por tratarse de una nueva Sefarad armónica: "A la Argentina iremos todos y volveremos a trabajar la tierra, a cuidar vuestro ganado, que el Altísimo bendecirá" (32).

Esta propuesta del rabino viene a impugnar la visión que de los judíos proponen diversos discursos antisemitas, que identifican su trabajo con la usura[1]. El viaje a la nueva Sión entendido como un regreso a los orígenes campesinos no deja de presentar su conversión en burgueses —paradójicamente— como una especie de decadencia producida por la expulsión. Revierte contra los antisemitas este supuesto pecado original. La (re)construcción de una Arcadia rural es entonces la única alternativa, y la cita de la Biblia con que el rabino ilustra su afirmación —"sólo los que viven de su ganado y de su siembra tienen el alma pura y merecen la eternidad del Paraíso" (32)— la convierte, de hecho, en sagrada[2].

La respuesta, a esta situación de partida, se ofrece en los breves relatos que siguen a este génesis, y que se presentan en forma de estampas. "Leche fresca" nos puede servir de ejemplo.

El centro del relato es la descripción de una muchacha, Raquel, ordeñando. Todo está proclamando el orden y la armonía: "Cae la leche en el balde con una música suave que acorda con el resuello de la vaca y el respirar de Raquel". Sus respiraciones son música para quien las sabe escuchar. Se trata, entonces, como explica David Viñas, de "un universo lleno dentro del cual la sensación de paz no es la de un desierto, sino la de multitud de cosas diferentes que duermen o actúan en orden […]; todo se individualiza y se integra" (1963: 15).

Esta pastoral, literalmente, acaba con un salmo:

> Labriega, tú me recuerdas las mujeres augustas de la Escritura. Tú revives en la paz de los campos las heroínas bíblicas que custodiaban en las campiñas de Judea los dulces rebaños y durante las fiestas entonaban en los atrios del Templo, los cánticos en alabanza de Jehová. Raquel, tu eres Esther, Rebeca, Débora o Judith. Repites sus tareas bajo el cielo benévolo y tus manos atan las

[1] Un buen ejemplo clásico lo podemos encontrar en el don Eleazar de la Cueva de *La gran aldea*, de Lucio Vicente López, de una fecha tan temprana como 1884. Josefina Ludmer (1999: 68-73), extrae citas bastante significativas, y lo relaciona con otro texto que puede calificarse como antisemita, *La bolsa*, de Julián Martel (1891). Sobre el antisemitismo en la Argentina y en su literatura, puede consultarse en ese mismo volumen, "Cuentos de verdad y cuentos de judíos", (Ludmer, 1999: 401-456)

[2] "La estructura de cada relato en prosa tiene la cadencia de una égloga, donde los conflictos desaparecen, porque lo importante siempre para el autor es resaltar el prodigio de que los Abraham, los Jacob, los Moisés se tornaban hombres libres al labrar el campo argentino" (Senkman, 1999: web)

ISSN: 1594-378X

> rubias gavillas cuando el sol incendia, en llamas de oro ondulante, las olas de trigo, sembrado por tus hermanos y bendecido por el ademán patriarcal de tu padre (38-39).

La nueva tierra devuelve a los judíos a un estado de gracia perdido y ello se hace evidente porque una mujer ordeña una vaca, convocando con su figura a las mujeres de la Escritura, repitiéndolas, mientras su padre bendice su trabajo con un ademán patriarcal. No es mucho entonces que el relato acabe con la oración del padre citada en yidish. El relato mismo se ha ido deslizando hacia el rezo. Es, ya a esas alturas, una acción de gracias.

El narrador de Gerchunoff se acoge a un modelo discursivo preciso y con una función bien determinada y lo hace repitiendo una y otra vez el gesto y el sentido de las palabras de los rabinos que hablan en los relatos. Estos dos ejemplos son una buena muestra: el rabino de "Génesis" desarrolla la idea de la Argentina como Tierra Prometida formulada previamente por el narrador, y anuncia las imágenes posteriores de renovación de la tradición judeoespañola; el de "Leche Fresca", completa con su oración y su voz ritual el salmo entonado por el narrador. Si las nacionalidades, como señala Benedict Anderson (1993), surgen en el mismo momento que se produce la disgregación del Estado Teocéntrico, si las celebraciones patrióticas e identitarias no dejan nunca de revestir un ritual neoreligioso, en pocos lugares será tan evidente la contigüidad como en estos textos. La patria fluye de los labios del narrador porque habla instalado en el espacio de lo sagrado. Su voz completa las oraciones del rabino.

3. SEMBLANZAS GAUCHESCAS DE LA DECADENCIA

Por estas plácidas colonias de Rajil, evidentemente, transita el gaucho. Algunos de los relatos se centran en desarrollar estas figuras. Dos ejemplos extraordinarios de gauchos "auténticos" son Remigio Calamaco, que aparece mencionado en varios relatos, y del que se ocupa por extenso "El boyero", y don Estanislao Benítez, que, aunque también reaparece en diversos momentos de la obra, es presentado con cierta extensión en "La visita".

Los dos, el uno como peón, y el otro como estanciero, condensan muchos de los rasgos inseparables de los gauchos de la literatura ya en 1910. Los dos, por ejemplo, encarnan y recuerdan constantemente episodios casi legendarios de la vida de Entre Ríos, que vivieron personalmente. El uno, el peón, fue soldado de Crispín Velázquez, el caudillo de Rajil; el otro, el estanciero, por supuesto, fue su "compadre", e incluso se declaraba "amigo de Urquiza" (107). Los dos refieren incansablemente, junto al fogón, "hazañas heroicas" (74), "leyendas heroicas" (107). Si Remigio, además de las que él protagonizó, no deja de hacer el panegírico de Velázquez, Don Estanislao, regresa una y otra vez al momento en que Urquiza lo presentó a Bartolomé Mitre poco antes de la batalla de Cepeda, o pasa insensiblemente a narrar las aventuras de Juan Moreira, que su hija le leía.

Más cosas comparten: Don Remigio, "viejo, muy viejo", se pasaba la vida a caballo, recorriendo el potrero, recordando sin duda tiempos mejores. "Su pierna torcida en un lance del rodeo" (74) es el recuerdo que le dejaron sus pasados alardes. Don Estanislao, gracias a "su fuerte vejez de ñandubay", es capaz de ayudar a los recién llegados a apartar o enlazar los novillos que resultaran especialmente difíciles (107-108).

El retrato de don Remigio es más extenso en pormenores, y añade a éstas otras características típicas —"su alma" es "simple y clara" (111). En realidad, podemos decir que nada falta en el retrato del boyero. Desde la cicatrices y las largas barbas y melena que, por supuesto, "el viento agitaba en el tranquilo galope de su pangaré" (74), hasta su ciencia cargada de "aforismos camperos" y de "agudos retruécanos", pasando por su conocimiento del "arte de payar", o por su daga "temible, cuyo cabo de plata brilló en duelos incontables al fulgor de la luna". Incluso se alude a que la madera que arde en el fogón es de quebracho.

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

Don Estanislao Benítez es incorporado a diferentes cuentos como cita de autoridad. En "Historia de un caballo robado", es el "prestigioso paisano" que certifica la inocencia de los colonos acusados injustamente de haber robado un caballo (135). En "El himno", uno de los judíos más respetados realizará un viaje hasta su estancia para que el anciano le refiera el contenido exacto de la celebración del 25 de mayo (179).

Ya hemos visto, además, su inserción en la historia patria, que lleva sobre sus hombros para compartirla y ungir con ella a sus nuevos amigos gauchos. Y reparemos en lo que se narra de la historia nacional y en lo que se deja fuera. Urquiza, el caudillo entrerriano, presentándole al muchacho al que muy poco después se convertiría en su enemigo implacable, deja fuera esa enemistad. Entra Cepeda, pero no Pavón. La historia hermana a los próceres de la provincia y de la nación. La historia armónica es la única anterioridad posible para el paraíso actual.

Don Estanislao es la autoridad criolla en la comarca. Su prestigio es reconocido por todos, y es el objeto obligado de consulta sobre temas criollos para los recién llegados en fase de adaptación. Podemos comprobar esta función con detalle en el relato titulado "La visita", que le está consagrado. Rabí Abraham afirma: "En toda la tierra no se ve cielo como aquí. […] El cielo entrerriano es protector y suave. Hallándose solo, por ejemplo, en medio del campo, el espíritu no sufre sugestiones de miedo; su luz es benigna" (113). Ante esta declaración de amor del colono hacia su tierra adoptiva, la respuesta del anciano es contundente y no se hace esperar:

> El viejo gaucho penetró la idea de rabí Abraham. Su alma, simple y clara, vibró como un cántico en la noche gloriosa, bajo el cielo incomparable, cuya bóveda sublime les cubría con su blandura. El boyero trinó en la jaula herrumbrada y del corazón del anciano legendario salió un profundo suspiro, un suspiro que expresaba su amor al terruño, por el cual arriesgara tantas veces la vida en la guerra, paladín de lanza y trabuco, temido en selva y ciudad" (113-114).

No sin convocar de nuevo a la historia nacional, se presenta la identidad del sentimiento entre el colono y el criollo hacia la tierra común. Ante esta constatación el anciano no puede más que coger su guitarra y entonar la "vieja copla del pago", que viene a decir exactamente lo mismo que expresó el rabino: "Entre Ríos, tierra mía, / ¿Dónde hay cielo como el tuyo?" ¿Cabe mayor prueba de nacionalización, cuando menos potencial, que reproducir ante el mismo paisaje la tradición local, animado por el mismo sentimiento y haber conmovido a un hombre como éste?

Porque lo cierto es que, hasta ese momento, la conversación no había estado exenta de desencuentros. Al principio, el rabino, ante la belleza de la hija del criollo, Deolinda, se considera en la obligación de lanzarle un alambicado y elegante piropo que don Estanislao no alcanza a entender (112). A cambio, la conversación revela otra diferencia de saberes, ésta a favor del criollo. Mientras la vaca de éste es "mansita como una criatura", y se deja ordeñar "dos veces al día", la de los colonos es "escondona y mañera" y es necesario "manearla y sujetarle la cabeza al poste" para conseguir ordeñarla (112-113).

El criollo, entonces, sabe más sobre el trabajo del campo, del mismo modo que sabe más sobre historia nacional. Sin embargo, el transvase de saber no sólo es posible, sino que nos lo encontramos en rápido progreso a lo largo de las páginas. Ello está atestiguado en este relato por la presencia de Jacobo, que en repetidas ocasiones oficia de traductor, y que lleva el peso de toda la primera parte de la conversación, contando "una peripecia del viaje", y demostrando conocer perfectamente la ritualidad del mate. En efecto, el elogio que le brinda a Deolinda ("ni en el cielo se chupa uno así") sí es comprendido (111). Los papeles respectivos parecen entonces bastante evidentes. La cultura marca una evidente superioridad del colono, mientras aquello en que se basa la del criollo está en fase de transferencia.

ISSN: 1594-378X

> Los que han construido el país, —escribe el propio Alberto Gerchunoff en 1926— los que han hecho con su esfuerzo civilizado una norma social, una democracia, un sistema estable, fueron los adversarios continuos del gaucho. Su empeño consistió en despojarlo de sus características de persona inasimilable al progreso (Marquis Stambler 1985: 156).

Válido en tanto que portador de lo argentino, un personaje caracterizado en estos términos no puede encontrar su función en este universo ficcional más que en pasado. Las versiones idealizadas de la figura desaparecerán una vez verificada la transferencia.

Este reparto de funciones se ve plenamente confirmado y desarrollado en el relato que se dedica a la figura del boyero Remigio. Su semblanza aparece salpicada de referencias a su condición epigonal y anacrónica, de manera que, cuando se produce el desenlace, los lectores ya sabemos con total certeza que esta figura pertenece al pasado.

> Divididas en predios las enormes extensiones de tierra, alambrados por todas partes, su espíritu acostumbrado al comunismo de antes, se sentía oprimido en el nuevo régimen. Disperso el criollaje, muertos los camaradas de los días grandes y olvidados, miraba con oculta tristeza a los extranjeros, que araban el campo y llevaban la cuenta de los terneros y las gallinas (75-76).

Tiene "la melancolía infinita de los vencidos", a pesar de que estima crecientemente a "esa gente trabajadora y humilde" que no alcanza a comprender. Más aún, en el momento en que el narrador se dispone a contar su desgracia informa a los lectores de que ese personaje dejó de existir muchos años antes. En el presente de la narración, sin embargo, la figura del boyero legendario ha encontrado su lugar adecuado. "Pinta el tipo de esos criollos antiguos, cuya historia referida en romances, asombrará a las generaciones venideras". En calidad de figura histórica, "antigua", sí encuentra su función.

La tal desgracia es en efecto terrible. Tras una carrera organizada por don Remigio se provoca una pelea entre su hijo y el otro jinete, que le acusa de haberlo hecho caer para ganar la carrera. El viejo criollo le pide a su hijo que sepa portarse en la ocasión. Ante la evidente cobardía del muchacho decide ser él mismo quien le quite la vida de una certera puñalada en la cabeza. Y es que "aquella raza dura y leal" es "capaz de soportarlo todo menos la falta de valor" (79).

Pero el desenlace tiene otra cara: "Con este episodio cerró su existencia en una celda de la cárcel, agobiado de años, de recuerdos, de penas" (79). No hay ya lugar en esta pampa para dobles legalidades. Los asesinos lavan sus culpas en prisión. La violencia puede entonces ser incorporada estéticamente en forma de leyenda, de narración, de recuerdo de los bárbaros tiempos pasados, que dotan de origen y de identidad. Pero no hay lugar en el presente Arcádico para el "glorioso" boyero. Los gauchos despojados "de sus características de persona inasimilable al progreso" no podrán ser, entonces, sino los gauchos judíos.

4. JACOBO: EL PRIMER GAUCHO JUDÍO

Y, en efecto, la transferencia de saberes puede rastrearse con grados de avance variable en diferentes relatos del volumen. Desde el inicio de la obra, se intuía la identificación entre esa primera persona narrativa, que aparece intermitentemente, y el personaje de Jacobo, colono agauchado. Sin embargo, es en "El viejo colono" donde esta se hace explícita de manera inequívoca. El narrador-protagonista es, en primer lugar, caracterizado como huérfano por otro personaje (170), para, muy pocas páginas después (172), ser aludido directamente con el nombre de Jacobo.

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

Este relato acaba de perfilar la figura del joven colono, y, lo que es lo mismo, de la voz autorial que narra el relato. Si en "Génesis" nos encontrábamos a Jacobo, en la ciudad de Tulchín, como miembro de una de las familias más respetables, y en "La siesta", se aludía a él como "huérfano de la vecindad" (45), ahora se nos presenta como discípulo de uno de los mayores sabios con que contaba la colonia, rabí Guedalí ben Schlomo, antiguo fundador de ciudades en la Rusia de zar Nicolás I, y venerable anciano, cuyo "erguido tipo" cuadraba "más que al terruño colonial" "a las épocas clásicas en que los hebreos formaban en las villas españolas, doctas corporaciones de sabios y poetas" (168), y que prodiga sus enseñanzas "al modo de los hebraístas españoles y árabes" (171). El narrador, así, se ficcionaliza como un huérfano de alcurnia, discípulo del más prestigioso maestro de la colonia. Ése es el diseño del lugar que se otorga a sí mismo para emitir su discurso.

Este maestro evidentemente porta sobre sí todo el peso de la tradición hebraica, que deposita sobre su discípulo. Le cuenta, por ejemplo, la sabiduría que encierran las "sapientes deliberaciones" efectuadas "en el tiempo en que nuestros hermanos vivían tranquilos al amparo de los reyes de Castilla" (171), o le enseña que "es difícil sacar el pan de la tierra, pero sólo de la tierra lo sacan los hombres honrados" (173). Hace posible la continuidad con la tradición judeoespañola, escrita en castellano. A la vez, con un gesto discursivo que ya le hemos visto, el viejo maestro desde su voz ritual sacraliza el trabajo en el campo escenario de tantas Arcadias. La narración nos lo presenta en el acto religioso de trazar el primer surco con el arado.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

En el relato "Las bodas de Camacho", se confirma de maneras diversas la integración de los colonos en la tradición hispanocriolla. Por ejemplo, podemos encontrar una buena prueba de la doble competencia lingüística de Jacobo. "Mirá negrita; aquí va a suceder algo...", le explica a Rebeca (99). Y prosigue: "Al dir yo esta mañana a San Gregorio, Gabriel me preguntó s'iva a dir al casamiento en el bayo; le dije que sí y me lo pidió pa después" (99-100). A la madre de Pascual Liske, sin embargo, se dirige en otro registro, con muy diferentes sintaxis y léxico: "Señora, siéntese y oiga las alabanzas que hacemos de su comida. Nos enojamos si se va, pues queremos alegrarnos en compañía suya" (101).

Por otro lado, nos encontramos con un trasunto judío del guapo criollo. Si en "El episodio de Myriam", un peón gaucho se llevaba en ancas de su caballo a la hija de uno de los colonos, ahora es uno de los jóvenes judíos quien, auxiliado precisamente por Jacobo, se corresponde exactamente con este modelo, aunque, eso sí, en el vehículo más confortable que es un *sulky*.

Y por último, por supuesto, la translación, explícita ya desde el título, que el narrador realiza de un episodio del *Quijote* a la provincia de Entre Ríos. Las bodas de Pascual Liske son iguales a las de Camacho por su fastuosidad, y terminan resultando igualmente accidentadas. Para que ningún cabo quede suelto la voz narradora explicita en su voz este paralelismo, en una coda final separada tipográficamente del resto de la narración, que además resume y homogeneiza todas las demás (105-106). En ella, el narrador invoca el nombre de Cervantes y remeda el registro de la época cervantina.

5. UN LUGAR EN EL ORDEN: LOS COLONOS FRENTE A LA VIOLENCIA

David Viñas (1963: 19) le reprochó a Alberto Gerchunoff precisamente el haber dejado fuera de su ficción la incipiente violencia xenófoba que se estaba generando en torno a la simbólica fecha del Centenario: "¿La optimista visión del Gerchunoff de *Los gauchos judíos* en que paz e integración racial se conjugaban, era en 1910 algo más que una parcial expresión de deseos? No. No era nada más que eso".

ISSN: 1594-378X

Lo cierto, sin embargo, es que en dos relatos, "El caballo robado" y "La muerte de rabí Abraham" este narrador bíblico y profético debe ocuparse de hechos que desmienten en parte su Arcadia.

Los dos agresores a rabí Abraham son dos auténticas reencarnaciones de los gauchos malos de la tradición novelesca del siglo XIX. Presenta, por ejemplo, abundantes coincidencias con el relato de Contreras, el personaje de *Sin Rumbo*, de Eugenio Cambaceres, es decir con la versión que ingresa en la literatura letrada de la Generación del 80 (Peris Llorca, 2003: 138-143). Así, don Goyo es caracterizado desde el arranque mismo del relato por su pereza: "Goyo, el peón, se desperezaba, soñoliento aún" (80), y por su primaria terquedad (82). Las habilidades gauchas, además, aparecen convertidas en un floreo innecesario que nada tiene de efectivo: "Se entretuvo en enlazar a los bueyes a pesar de que su mansedumbre hacia inútil esa maniobra". "Su laboriosidad se manifestaba tan sólo junto al asado y el mate" (80), concluye, sintetizando, el narrador.

En el caso de Brígido Cruz, además de su afición al alcohol, el relato se demora en la descripción del carácter arcaico y descuidado de "su reducida estanzuela", reverso desmitificador de las "estancias viejas" que habrían de ser objeto de repetidas elegías. "Holgadamente su ganado cabía en el corral, poste con poste, unido a la antigua manera en círculo estrecho, en cuyo centro el torcido palenque ostentaba en los ásperos nudos mechones de pelo dejados allí en el rascar furioso de los animales" (133). El caballo que le roban, de hecho, es "un magro jamelgo de sucias crines y pesado andar", y él mismo, es conocido en los contornos por "El Ladeao". El viejo Vizcacha, pero también personajes de ficciones posteriores, como alguno de los taciturnos gauchos de Lynch (Don Pacomio Ayala, por ejemplo, de *El romance de un gaucho*), pertenecerán a su estirpe ficcional (Peris Llorca, 2000: 658).

También poseen otro atributo de los *gauchos malos* de la ficción: la torvedad de la mirada. En el caso de don Goyo leemos que "los ojos del peón relampaguearon, duros y feroces" (83). Brígido, por su parte, al hacer su acusación a rabí Abraham "volvió a mirarlo con aquellos sus ojos pequeñitos e inquietos" (135). Es inevitable ante estas citas recordar de nuevo la mirada de Contreras, en *Sin rumbo,* de Eugenio Cambaceres.

A pesar de estos elementos, y de otros, que apuntan hacia la continuidad de los dos relatos, el sentido de ambas malas acciones, es, sin embargo, matizadamente distinto. "La muerte de rabí Abraham" es la historia de un martirio, que, como tal, se corresponde a una buena causa. Es el civilizador dando su vida en el empeño, garantía de un seguro triunfo futuro. La descripción del cadáver con que concluye el relato así lo señala de manera explicita. Es una imagen de la beatitud. Al mismo tiempo lo convierte en otro símbolo de fusión de las culturas, en este caso de la comunidad entre las religiones.

> Tenía la cara torcida en un rictus dolososo, los ojos abiertos y hundidos, la barba rubia y densa temblaba levemente al paso de los que salían de la habitación y entraban a ella. Rabí Abraham, con su cabellera, con su barba, con su túnica, parecía Nuestro Señor Jesucristo, velado por los ancianos y las santas mujeres de Jerusalem... (84)

Rabí Abraham es un mártir de la civilización frente a la barbarie. Pero no sólo esto. Es también un patrón asesinado gratuitamente, sin motivo alguno, por su peón; una víctima inocente de la violencia incontrolada que llega desde abajo. Llama la atención, en apoyo de esta lectura, la insistencia con que el narrador se refiere a don Goyo como "el peón". Lo más relevante, precisamente, en este relato de crímenes no es que sea gaucho, sino que es un peón. Rabí Abraham, por su parte, es referidamente mencionado como "el colono". "Patrón" sólo lo llama don Goyo. El colono, entonces, es asesinado por un peón. Y ello, a pesar del innegable buen trato, del quizá excesivo buen trato, a juzgar por el tenor de las respuestas. Y es que el bueno de rabí Abraham "sonreía para atenuar la energía de sus palabras" (83).

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

El colono, entonces, está a este lado de la violencia del asalariado, en el lado del que la recibe. El violento peón es un criollo. Y ello se escribe justo en el momento en que el discurso xenófobo de la oligarquía está colocando al extranjero insistentemente al otro lado, identificándolo como el principal causante de los desórdenes[3]. El relato reproduce el discurso de un Lugones, pongamos por caso, a la hora de restar legimidad a la violencia que llega desde abajo: es un rezago de la barbarie, una violencia ciega y primaria que no sabe corresponder a las sonrisas con que se le dan las órdenes, que muerde la mano que le da de comer. Una vez más Gerchunoff reproduce el discurso más ortodoxo de las ficciones propuestas desde los aledaños del poder. Sin embargo, sólo en una cosa disiente, y es en aquello que le permite cambiar a los inmigrantes judíos de lado en la trinchera. En efecto, la contigüidad entre las ficciones es total. Así lo observó por ejemplo ya Gladys Onega en su fundante trabajo sobre la inmigración en la literatura argentina.

> Los colonos, peones, pastores y comerciantes de las *Odas* [*Seculares*, de Leopoldo Lugones] tienen virtudes y alegrías simples y están perfectamente integrados a la vida del país del que han asimilado ciertas esencias purificadoras y al que han traído hábitos productivos deseables en la nueva era de prosperidad; en este sentido son muy semejantes a los bíblicos 'gauchos judíos' imaginados hacia la misma época por Gerchunoff (Onega, 1965: 124).

Por su parte, "Historia de un caballo robado", vuelve a hacer explícitos algunos de estos contenidos pero ahora deja leer con claridad el destinatario real de los reproches. Ya hemos visto cuál es la calaña del personaje que formula la denuncia, y sin embargo es suficiente para que rabí Abraham sea convocado en Villaguay por el "jefe político". "Amigo del ministro", apostilla rápidamente el narrador, en lo que constituye, precisamente aquí, el único atisbo de crítica a la red clientelar que constituía la vida política argentina durante el llamado *unicato*.

A la acusación, el rabino responde sin inmutarse, sonriendo, y con el "escepticismo de israelita, acostumbrado a sufrir delitos no cometidos", invocando "un código que no está escrito y que yo llamaría el código de los hombres de bien". Dado que el funcionario no lo conoce, el colono se lo ofrece como enseñanza: "Anteayer —le explica—, el capataz del tajamar vino a decirme que mi peón, Facundo, le había robado una pala. Facundo no necesita pala y, además, es mozo honesto. Entonces yo eché al italiano. Usted debió hacer lo mismo con don Brígido" (136-137)

Primera: no todas las palabras son dignas de idéntico crédito. No todos son hombres de bien, entonces. Y segunda: no todos los colonos son hombres de bien. Curiosamente, además, éste es el único italiano que aparece en todo el volumen. El jefe político, sin embargo, demostrando que no pertenece a tan digna categoría, no las entiende, y, cuando, ante la insistencia por seguir las pesquisas Rabí Abraham resuelve pagar los quince miserables pesos en que está valorado el caballo de Brígido, el jefe político lo toma como una declaración de culpabilidad.

Cuando Rabí Abraham regresa a su casa lo hace con el temor de haber asistido al "comienzo de un periodo nuevo, que trasplanta al suelo argentino el juicio eterno sobre los judíos". Inmediatamente después, toma la palabra el narrador para deplorarlo:

[3] "Los estudios sobre las escuelas judías, atacadas a principios del siglo XX por incumplimiento del mínimo de educación nacional establecido por la ley —historia, geografía y castellano—, han establecido, por su parte, que esas acusaciones también carecían de fundamento sólido y en realidad, escondían otros propósitos: la emergencia de un discurso antisemita en estrecha relación con la participación de algunos militantes judíos en actividades políticas contestatarias", escribe por ejemplo Degiovanni (2007: 102).

ISSN: 1594-378X

> Yo quiero creer, sin embargo, que no siempre ha de ser así, y los hijos de mis hijos podrán oír, en el segundo centenario de la República, el elogio de próceres hebreos, hecho después del católico *Tedeum*, bajo las bóvedas santas de la catedral...
> Esperadlo, buenos judíos de la colonia, ya que la paciencia es, como el sufrimiento engrandecedor, don y tesoro de la raza lamentable de Job... (137)

Nada hay en el inmigrante judío que le haga merecedor de la violencia y de las falsas imputaciones. De la violencia del peón, porque lo trata bien, con mesura y suavidad que atenúan su energía; de las injusticias de la oligarquía, porque es amigo del orden y tiene, por tanto, idénticos enemigos. Y, sin embargo, la respuesta tanto a la una como a la otra es la paciencia, la resignación, y el fatalismo. Esperar pacientemente a que lleguen tiempos mejores. No van unidas, por tanto, violencia social y extranjería, pero al mismo tiempo, tampoco son iguales todos los extranjeros. Algunos, como los judíos, por la especial idoneidad de su cultura, son especialmente aptos para la integración. Otros, representados por un italiano, están excluidos de la comunidad de los hombres de bien, y, por tanto, se encuentran más cerca de don Goyo o de Brígido que de rabí Abraham.

Ésa es la magnitud de la disidencia de Alberto Gerchunoff, ese es el sentido de su enajenación, del borrado casi total de los elementos que no coinciden con la Arcadia que se obstina en construir, de la tímida crítica a la red clientelar de la oligarquía. Su disidencia es una cuestión de matiz, y ese matiz consiste en reclamar un lugar en el orden y en el discurso. Su manera de enfrentarse a la xenofobia de sectores de la oligarquía no pasa por combatirla, sino por demostrar que, en este caso concreto, no se merece, y desviarla hacia otros, italianos por ejemplo.

Así las cosas, no es que haya olvidado, como sostenía David Viñas, los discursos xenófobos, sino que precisamente su recuerdo es lo que da sentido a la escritura de *Los gauchos judíos*.

Bibliografía

ALEGRÍA, Fernando (1966) *Breve historia de la novela hispano-americana*, México, Ediciones de Andrea.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1997) "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 161-200.

ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica.

AIZENBERG, Edna (2013) "Alberto Gerchunoff: ¿Gaucho judío o antigaucho europeizante?", *Anuario de letras*, 15. web www.iifilologicas.unam.mx/anuarioletras

DEGIOVANNI, Fernando (2007) *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

CÁRREGA, Hémilce (1954) "Gerchunoff y el gringo", *Zohra*, 3 - 4, pp. 6-17.

GERCHUNOFF, Alberto (1950) *Los gauchos judíos*, Buenos Aires, Sudamericana.

LUDMER, Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros.

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

MARQUIS STAMBLER, Beatriz (1985) *Vida y obra de Alberto Gerchunoff*, Madrid, Albar editorial, 1985.

ONEGA, Gladys O. (1965) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Santa Fe, Universidad del Litoral.

PERIS LLORCA, Jesús (2000) *La modernidad de la tradición. Nueve versiones literarias del gaucho en la formación del imaginario nacional argentino (1880-1930)*. Tesis Doctoral, Universitat de València.

——— (2003) *Gauchos en el mundo del 80. Leyendo a Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Valencia, Universitat de València.

PRIETO, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.

VIÑAS, David (1963) "'Gauchos judíos' y xenofobia", *Revista de la Universidad de México*, XVIII, pp. 15-19.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Angelo Morino e il romanzo

ALEX BORIO
Università degli Studi di Torino

Riassunto
Il presente articolo propone l'analisi dei primi tre romanzi scritti da Morino (*In viaggio con Junior*, *Rosso taranta* e *Quando internet non c'era*), al fine di dimostrarne l'appartenenza a un disegno autobiografico complessivo, nell'ambito del quale risultano essere tre capitoli di un unico, virtuale romanzo d'appendice. Attraverso un articolato mosaico narrativo composto da esperienze personali e altrui, l'autore si svela progressivamente, offrendo prima singole parentesi della propria vita e poi un resoconto maggiormente articolato. L'ultimo romanzo di Morino, *Il film della sua vita*, pubblicato nel 2012, non è stato considerato in questa sede in quanto nucleo di una riflessione privata dell'autore che merita un approfondimento a sé stante.[1]

Abstract
The purpose of this article is to analyze the first three novels written by Morino (*In viaggio con Junior*, *Rosso taranta* and *Quando internet non c'era*), to show their belonging to a project, in which they are three chapters of a unique, virtual penny dreadful. Through an articulated narrative mosaic made up of personal and third-party experiences the author gradually reveals himself giving at first single brackets of his life and then a more articulated report. The last novel written by Morino, *Il film della sua vita*, published in 2012, hasn't been analyzed in this article because it is the nucleus of a private consideration of the author that deserves an apart in-depth analysis.

Morino (Susa, 1950 – Torino, 10 agosto 2007) è stato docente universitario, scrittore, traduttore ed editore. Nel 1978 ha fondato, in collaborazione con Elide La Rosa ed Edda Mellon la casa editrice La Rosa. È stato responsabile della classe di lingua spagnola della Setl -la "scuola europea di traduzione letteraria" fondata e diretta da Magda Olivetti. Fra gli autori dei quali ha tradotto e curato le opere figurano García Márquez, Borges, Puig, Duras, Vargas Llosa e Bolaño. Dopo aver trascorso la propria vita traducendo ed elaborando l'alterità (sia in forma di traduzioni che in saggi e approfondimenti critici) è giunto, nel 2002, al culmine di un percorso che lo ha indotto a tradurre se stesso nella forma letteraria da lui più amata: il romanzo. Risulta particolarmente interessante l'affermazione di Morino in conclusione di un'intervista realizzata da I. Carmignani: «tradurre è stato un viaggio alla volta di questo: la fine del tradurre» (Morino, 2008: apud Carmignani, 2008: web). In realtà, come rivelano i tre romanzi da lui realizzati, la traduzione è stata un viaggio alla volta dell'autotraduzione.

[1] Este artículo no versa sobre ninguno de los temas que constituyen el ámbito científico de nuestra revista, pues se ocupa del análisis de algunas novelas contemporáneas italianas. Sin embargo lo publicamos aquí como homenaje a la figura de Angelo Morino, en consideración del significado que ha tenido para el hispanismo, para el hispanismo italiano en particular y sobre todo para *Artifara*, en cuyo consejo de redacción participó Morino con entusiasmo desde la fundación de la revista, ligado como estaba por profundos vínculos de afecto con algunos de los componentes.

Nota de la Redacción.

Recibido el 11/11/2013 · Publicado el 10/03/2014

1. *IN VIAGGIO CON JUNIOR*

In viaggio con Junior (Sellerio, 2002) è il primo romanzo scritto da Morino. Oggetto della narrazione è il resoconto di due viaggi: a New York e a Matera. Con precisione e scrupolo vengono raccontati gli eventi accaduti fra settembre 1999 e gennaio 2000. Il punto di vista è quello in prima persona dell'autore, che non si nomina mai. Suddiviso in blocchi narrativi preceduti da indicazioni cronologiche inizialmente indicanti il giorno in cui si svolgono i fatti e in seguito finalizzati a scandire i vari momenti della giornata, il romanzo evoca una reazione a catena di riflessioni, ispirate da ricordi e annotazioni estemporanee. I blocchi narrativi presentano una struttura estremamente compatta, sono del tutto assenti i punto a capo. Si rafforza, così, l'impressione di essere impegnati nella lettura di un flusso narrativo dal ritmo uniforme: la voce narrante non ricorre mai al discorso diretto, non interrompe mai lo scorrere della propria voce. Frasi brevi danno vita a monologhi che registrano la realtà, riproponendola attraverso una struttura a indizi. Il soggiorno a New York, dal punto di vista pratico, trascorre senza particolari risvolti: il narratore impiega il tempo svagandosi e intrattenendosi con l'amico che lo ospita, Igor, e il compagno di questi, Bihn. Gli eventi avvengono nella dimensione psicologica del protagonista: di fatto Morino vive la realtà come un'epifania che lo induce a riflettere sul proprio passato e sul presente (per tutto il corso della narrazione l'autore svela dettagli su di sé: come da ragazzino gli venne l'idea di scrivere un diario dopo aver guardato un film su Anna Frank, i suoi gusti in ambito musicale, il gradimento per i capi di abbigliamento firmati da Yohji Yamamoto), rivelando progressivamente i fili conduttori del racconto: l'amore per la letteratura e Junior. Nell'incipit Morino è seduto su una panchina in Washington Square. Viene fornito un primo indizio: «se sono arrivato qui, dev'essere accaduto seguendo un pensiero che mi lavorava dentro» (Morino, 2002: 11). Da questo spunto nasce un'articolata riflessione a tema letterario e cinematografico, che costituisce un percorso alla volta del chiarimento dell'indizio comunicato:

> Non ho mai letto *Washington Square*, il romanzo di Henry James. Questo me lo dico verso mezzogiorno, seduto per l'appunto su una panchina di Washington Square, dove sono arrivato -sembrerebbe- più o meno per caso. […] Così, la prima cosa a venirmi in mente è che non ho mai letto *Washington Square*. Il mese scorso, ho visto il film che ne hanno tratto, quello più recente, di Agneska Holland, in videocassetta. So che ce n'è un altro, più vecchio, degli anni '40 o '50, forse con Olivia de Havilland. Questo, però, mi sembra di non averlo mai visto. Non ho letto neppure quell'altro romanzo di Henry James, molto più lungo: *Ritratto di signora*. Ho visto anche quel film […]. Me ne rimanevo seduto sul divano, da solo, con tutte le finestre aperte sui tetti di Torino, a seguire l'avvicendarsi di immagini e immagini sullo schermo. Mi è piaciuta molto la storia di *Ritratto di signora*, mi ha lasciato freddo quella di *Washington Square*. Credo che non leggerò mai né l'uno né l'altro romanzo […] Poi, d'improvviso, ecco che accade. È come se una voce mi parlasse nell'orecchio, riducendo al silenzio ogni altro rumore intorno […] cosa si dovrebbe sentire quando si dice Washington Square? Ma sì, è vero. C'è un libro che conosco. (Morino, 2002: 11-12-13)

Né il libro né l'autore saranno mai nominati esplicitamente. Verranno però forniti alcuni elementi per riconoscerli: quale sarebbe stata la traduzione più appropriata del titolo originale (ovvero *Maledizione eterna a chi leggerà queste pagine*), i nomi dei due protagonisti (il signor Ramírez e Larry) e un indirizzo, 37 ½ di Bedford Street, ex domicilio dello scrittore, del quale sono comunicati anche un cambio di residenza e la scomparsa prematura. Sono dunque evidenti i riferimenti: *Queste pagine maledette* (1983), in originale *Eternal curse on the*

ISSN: 1594-378X

reader of these pages (1999), scritto da Manuel Puig, il quale, nato a General Villegas in Argentina il 28 dicembre 1932, come accennato da Morino, si trasferì più volte nel corso della propria vita: prima a Roma per studiare sceneggiatura a Cinecittà, poi a New York, in seguito in Brasile e infine a Cuernavaca in Messico, dove morì il 22 luglio 1990 per via delle complicazioni causate da un intervento chirurgico. La reticenza di Morino nell'esplicitare i nomi è argomentata da lui stesso nel *Post scriptum* a *In viaggio con Junior* e, a posteriori, nella postfazione a *L'uragano ha il tuo nome* (2006), romanzo dello scrittore peruviano Jaime Bayly:

> ci sono pure, fra le mie pagine, nomi che ho sentito di dover sottrarre [...] Sono soprattutto due nomi, insieme a due titoli e a due trame, l'uno sovrastante la giornata del primo diario e l'altro quella del secondo. (Morino, 2002: 212)

> La narrazione autobiografica porta in scena la vita privata di chi racconta, ma la vita privata di un individuo, venendo a contatto con quella altrui, è una comproprietà. In quanto tale, non sempre c'è reciproco assenso -fra chi racconta e chi viene raccontato- nell'esporre determinati eventi. (Bayly, 2006: 526)

L'altro caso emblematico di reticenza (a parte il proprio nome, l'omissione del quale sottende una prospettiva autoriale illustrata da Morino stesso nel suo secondo romanzo, *Rosso taranta:* «Occorreva scrivere mettendosi a tacere, aprirsi all'intorno e sperdersi lì dentro» (Morino, 2007: 171) è il nome di Junior, suggerito da una frase: «Junior e io portiamo lo stesso nome, entrambi come sovrastati dall'immagine di uno stesso angelo» (Morino, 2002: 183). Il riferimento al nome Angelo è palese, considerando che si tratta anche del nome di Morino. Durante il soggiorno a New York Junior prende vita attraverso pensieri e discorsi:

> Certo, lo so: è per via di Junior e del suo feticcio se ho cominciato a scrivere. Tuttavia, per il momento, preferisco girare intorno al suo nome, spingerlo come all'angolo delle parole, tenerlo a bada nel taglio calato su una frase. Lui non è in viaggio con me, questa volta. (Morino, 2002: 21)

Importante il riferimento al feticcio, utilizzato da ora in avanti per scandire attraverso un accumulo di indizi la presentazione di Junior, il quale entra progressivamente in scena. Il feticcio appare per la prima volta nelle pagine iniziali del romanzo, quando l'attenzione è focalizzata sull'importanza dell'etimologia:

> l'etimologia può essere illuminante. È come scendere sotto terra, frugare nel buio delle radici e, proprio lì, fra pietre e grumi di fango, individuare una traccia. Quale sarà l'etimologia di feticcio? Comunque sia, è proprio questa la parola che sento girarmi in bocca, da diversi giorni, e che mi ripeto spesso: feticcio [...] Noto una donna bassa, […] Si potrebbe pure pensare a un feticcio in movimento, mi dico. Quello su cui si era posato il mio sguardo, a Torino, era un oggetto, immobile: […]. Era come un nido che non fosse esattamente un nido, che gli assomigliasse, ma che soprattutto non ne avesse la funzione […] Si può dire che, nell'aspetto fisico, Junior ricorda molto un John Malkovich ventenne, ma in versione bruna. […] d'improvviso mi viene una sicurezza. Erano hazuki, […] usati nella composizione dell'oggetto che, appena visto, mi aveva fatto pensare a un feticcio [...] Non penserò all'oggetto composito, […] mi aveva subito suggerito una parola: feticcio. Ma ecco, ancora, tutto insieme, la sensazione di avere in bocca il residuo di un'altra lingua, l'immagine di una donna con gli zigomi tatuati o dipinti di giallo [...]. La base della composizione e un cd, su una delle cui facce […] fa mostra una serie di elementi. […] sono poi stati inseriti piccoli spruzzi color

ISSN: 1594-378X

> ocra. […] spicca una serie di grani rossi, quelli che l'altro giorno, [...] ho capito cos'erano: hazuki. […] sento di doverlo definire con quella parola: feticcio. […] c'è una cosa che viene da lontano […]. E sul filo di tale pensiero che collego l'oggetto a Junior: deve averlo fatto lui, […]. Quando gli parlo del feticcio –che finora sono stato incapace di distruggere-, lui mi fa un sorriso nervoso, come di intesa. [...] mi sono fatto coraggio e l'ho cancellato, passando una spugna inumidita nell'acqua sopra la superficie del cd. (Morino, 2002: 17-18; 21; 73; 97-98; 101-102)

Di fatto il feticcio ha introdotto Junior, il quale, dopo essere stato rievocato, assume progressivamente concretezza fino a diventare un personaggio reale nella seconda parte di *In viaggio con Junior*. Conclusa con il ritorno a Torino la prima sezione del romanzo, Morino si appresta ad affrontare il viaggio a Matera. Le indicazioni temporali sono rigorose:

> Questa è una giornata di viaggio in treno: partenza da Torino alle 8.45, arrivo a Bari alle 18.29, […] Come previsto, siamo partiti alle 10.43, su un treno –solo due vagoni– che in poco più di un'ora ci lascerà a Matera. (Morino, 2002: 115)

I due protagonisti seguono tappe prestabilite, il progetto è chiaro in partenza:

> Gliene avevo parlato per la prima volta due settimane prima: avremmo potuto trascorrere il Capodanno a Matera. […]. Perché proprio Matera? Perché da qualche tempo avevo voglia di vedere i Sassi (Morino, 2002: 118)

L'intenzione di trascorrere il tempo esclusivamente con la persona amata conferisce sicurezza e un piglio risoluto al narratore. L'inizio dell'avventura a Matera è infatti caratterizzato dal controllo della situazione:

> Questa è una giornata di viaggio in treno: […], per un totale di quasi dieci ore […] lo scrivere non mi ha colto di sorpresa: […]. Stavo facendo esattamente quello che avevo progettato di fare (Morino, 2002: 115; 117)

Accanto a Junior Morino percepisce agio e sicurezza: «è come se fossimo protetti da ogni minaccia [...] Un bunker, certo, siamo come chiusi dentro un bunker» (Morino, 2002: 144). Il tempo condiviso è piacevole e l'attitudine a personalizzare la realtà assume valenze scherzose. Emblematica la burla a proposito di Sparano da Bari. Per puro piacere ludico ne viene narrata la storia a Junior, prima attonito poi consapevole della beffa. Storicamente sono esistite due importanti persone recanti tale nome. Il primo era un illustre giureconsulto, vissuto fra il XII e il XIII secolo, famoso per aver scritto *Consuetudines Barenses*, ovvero una raccolta delle norme consuetudinarie baresi. Il secondo era il signore di Polignano, Monterone, Magliano e Vico Equense, vissuto fra il XIII e il XIV secolo. Nelle parole di Morino Sparano da Bari rivive come un brigante caratterizzato in modo pittoresco. Giovane, bellissimo, perennemente oscurato in viso da un cappello a tesa larga e armato di un pugnale con il manico in oro massiccio. Novello Robin Hood che rubava ai ricchi per donare ai poveri, era segretamente omosessuale, e le sue avventure lo avevano portato a Parigi al cospetto di Angelica, la marchesa degli angeli. Come a New York per Manuel Puig, anche a Matera vengono rievocati, senza mai essere nominati, due personaggi. Il viaggio intrapreso rimanda l'autore a quello compiuto da una donna che seguì lo stesso itinerario sessant' anni prima:

> Il paesaggio da cui adesso siamo separati, è stato descritto più volte. […], ci sono soprattutto due o tre pagine che non si possono ignorare. Raccontano di una donna, venuta pure lei da Torino, scesa dal treno alla stessa stazione

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

> dove oggi siamo arrivati noi. Accadeva oltre sessant'anni fa e lo si racconta in un libro molto noto. La donna era sulla trentina, faceva il medico e stava andando a trovare il fratello, mandato al confino da queste parti. (Morino, 2002: 144)

Il riferimento appare chiaro. Si tratta della sorella di Carlo Levi, che intraprese il viaggio menzionato per raggiungere il fratello. L'evento è narrato nel famoso libro cui allude Morino, ovvero *Cristo si è fermato a Eboli*. Ogni dubbio è sciolto quando si legge, in seguito:

> Eravamo arrivati a Eboli, lì dove Cristo si era rifiutato di andare oltre. […]. All'andata, dovendo presentarsi alla questura di Matera per il visto che le avrebbe permesso di visitare il fratello, la donna di Torino era scesa fino a Bari e, di lì, aveva raggiunto la città dei sassi. (Morino, 2002: 149)

Il secondo personaggio è Marguerite Duras. Grande passione letteraria di Morino, la scrittrice francese viene omaggiata attraverso la rievocazione del film diretto da Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour,* tratto da un romanzo di Duras per il quale lei stessa scrisse la sceneggiatura:

> A sinistra, oltre il finestrino, non c'è più un paesaggio. A occuparne il posto, sovrapponendosi, c'è un film che proprio adesso, mentre il treno avanza lungo la costa, inizia a scorrere. La sceneggiatura di questo film prevedeva che all'inizio comparisse il famoso fungo di Bikini. […], il film prendeva l'avvio proprio a questo punto, sulle spalle premute l'una contro l'altra, come bagnate di ceneri, […]. Subito dopo, alle spalle nude dei protagonisti avrebbero fatto seguito i loro corpi, in un letto di albergo, nudi pure questi, sciolti da un incontro appena consumato. Nel frattempo, mentre le immagini si succedono alle immagini, una voce femminile si è levata […]. Volendo crederle, quella che sta cadendo dal cielo sarebbe una pioggia impalpabile, da far paura, […] sono pagine che qui non compaiono ne possono comparire, ma è come se sorreggessero le mie fino a determinarle […]. Di lì ha origine la voce femminile che, a tratti, torna nell'orecchio e contribuisce a trasfigurare quanto quanto sta intorno. A suo tempo, devo averglielo detto a Junior, che la sceneggiatura di quel film era un'opera a sé stante. (Morino, 2002: 20)

Inizia un gioco di rimandi fra finzione e vita reale. *Hiroshima, mon amour*, seppur non nominato, è rievocato continuamente. Veniamo messi a conoscenza del fatto che Junior ama il film, e che ha sempre cercato di incontrare l'attore protagonista, Eiji Okada. Una notte d'amore fra Morino e Junior viene sublimata in un gesto intimo che li vede a contatto, schiena contro schiena, proprio come accade in una scena d'amore all'inizio di *Hiroshima mon amour*. Ma c'è una citazione meno palese, riproposta con regolarità, quasi con insistenza. Più volte vengono menzionate una catastrofe imminente e una tragedia che colpì i luoghi nei quali si svolgono gli eventi. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un'ibridazione fra l'opera che sottende il narrato e il narrato stesso. Infatti il narratore si riferisce in prima battuta a un disagio intimo, che teme possa trasformarsi in disperazione quando la malattia mentale di Junior si dimostrerà incurabile. Il cielo minaccioso, che lascia presagire una catastrofe, è quindi il riflesso di quello che può essere definito un paesaggio dell'anima. Il disagio provato dall'incertezza per il futuro si stempererà grazie alla vicinanza del compagno. In seconda istanza, la voce narrante sembra riferirsi a una catastrofe nucleare avvenuta in quei luoghi, però storicamente mai accaduta. Allora, è plausibile che l'evento al quale allude Morino sia proprio l'esplosione della bomba atomica su Hiroshima, omaggio da parte del protagonista alla sua scrittrice di riferimento. Significativo il passaggio dalla descrizione dello

ISSN: 1594-378X

scenario locale al ricordo delle parole che descrivono le conseguenze dell'esplosione in *Hiroshima, mon amour:*

> Il cielo è di nuovo coperto, con nuvole bassissime e scurissime. Ma lontano, verso l'interno, più o meno dove ci dirigeremo domani, si apre uno spiraglio vivido. È come una luce irreale, immediatamente successiva –si potrebbe dire– all'esplodere di diecimila soli, quando la radioattività sparsa nell'aria aggredisce e deforma in meno di un attimo. Ed ecco che, insieme a quest'impressione, fa ritorno la voce femminile, un po' monotona e un po' partecipe. Dice: una città intera sollevata da terra e ricaduta in ceneri. (Morino, 2002: 157)

Morino pare abbandonarsi a un flusso di pensieri altrui fatti propri:

> Davanti a me, ci sarebbe Junior […]. Tutt'intorno a noi, la vastità di una spiaggia e di un mare che mi sembrerebbe di riconoscere […]. La luce sarebbe intensa, i gabbiani volerebbero stridendo sopra la sabbia, sopra un cane morto lì abbandonato, sul punto di essere trascinato via dalle acque. […] Ci sarebbe stata un'esplosione. (Morino, 2002: 205; 207)

Mentre l'autore immagina di abbandonarsi al sonno in compagnia di Junior, contamina senza soluzione di continuità le proprie suggestioni con scene tratte dai romanzi di Marguerite Duras. Fra le pagine di *L'amour,* infatti, troviamo il seguente brano che Morino cita in *Il cinese e Marguerite*: «Al mattino, ci sono gabbiani morti sulla spiaggia. Dalle parti della diga, un cane. Il cane morto è davanti ai pilastri di un casinò bombardato» (Morino, 1997: 98). Ma il gioco a incastri fra realtà e fantasia non finisce qui, giacché l'immagine proposta pare completarsi nella rielaborazione cinematografica di *L'amour*, ovvero *La femme du Gange*. Infatti nell'opera citata, una voce femminile, che si sovrappone alle immagini di una spiaggia, racconta: «C'è luce, là, sul mare… Questa mattina, c'era un cane morto… il mare l'ha portato via» (Duras, 1973: 132). La scena visualizzata da Morino è composta quindi da particolari presenti sia in un romanzo, sia nella versione cinematografica del suddetto romanzo. Perciò, in *In viaggio con Junior* la memoria privata si muta in citazione romanzesca tratta da più opere che, a loro volta, affondano le radici nella dimensione autobiografica della loro autrice. Infatti, per Marguerite Duras, il particolare del cane è vincolato al ricordo del padre. A questo argomento, Morino ha dedicato un capitolo della sua monografia *Il cinese e Marguerite*, nel quale viene riportato un resoconto dell'autrice a proposito di una seduta dall'analista. Nel corso della discussione, la Duras rivela di essersi disperata maggiormente per la scomparsa del proprio cane che per quella del padre. Importante notare che, nelle opere di Marguerite Duras, appaiono spesso dei cani. La funzione di questi animali, riflette Morino, rimanda alla presenza della morte (come palesemente accade nelle due citazioni precedenti) e alla figura del padre, come nel romanzo *L'après-midi de M. Andesmas*, in cui la figura di un padre risulta centrale ed è introdotta da un cane. La figura del genitore assente o minaccioso ritorna spesso, esplicita o meno, in tutto il romanzo di Morino. Nella prima parte di *In viaggio con Junior* il tema del padre è implicitamente collegato a Manuel Puig (dal punto di vista biografico e letterario), il quale si sottrasse dall'autorità di un padre tirannico appena gli fu possibile. Relativamente alla sfera romanzesca, in *Queste pagine maledette* il giovane Larry vive il ricordo del padre come una minaccia. Viene rievocato infatti come colui che appariva la sera solo per sottrarre la madre alle attenzioni del figlio. Per Morino stesso il ricordo paterno è caratterizzato dai colori cupi di un incubo:

> Intanto, nel dormiveglia, vado avanti lungo questa strada, ricordando e inventando. Mi piace pensarlo: mio padre era un deportato […]. Ecco qual è

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

> l'immagine ideale di mio padre che mi tengo dentro: un uomo spolpato, esausto, vivo per miracolo, su cui e passato tutto l'orrore. (Morino, 2002: 63-64)

La fine del romanzo è all'insegna di un'esplosione risolutoria, e anche qui il senso va ricercato fra suggestioni letterarie esercitate dal film/romanzo/sceneggiatura dell'autrice prediletta e il timore per la crisi che definitivamente potrebbe compromettere l'equilibrio psichico di Junior:

> Quanto a Junior, vedendomi singhiozzare come non avrebbe mai pensato di vedermi fare, domanderebbe smarrito, persino incredulo, su cos'è che piango: Sul cane morto ormai trascinato verso il largo? Sulla catastrofe annunciata dal fumo e dalle sirene d'allarme? Ma no, niente di tutto questo: è sull'insieme che mi sarebbe venuto da piangere, certo, proprio su quello, sull'insieme. (Morino, 2002: 208)

2. *ROSSO TARANTA*

Rosso taranta (Sellerio, 2004), è il secondo romanzo scritto da Morino. Lo scenario che fa da sfondo al racconto del protagonista (Morino stesso, che come in *In viaggio con Junior* non si nomina mai) è il Salento. Il viaggio intrapreso si rivela una necessità e un omaggio:

> Accade a Torino, nel gennaio o febbraio del 2000 […] c'è una libreria remainder, […] lo sguardo finisce per individuare parecchie copie del libro ripubblicato nel 1996. […] prenderne in mano una copia, darle una scorsa e portarla alla cassa sono gesti fatti più per ristabilire ristabilire un equilibrio. (Morino, 2004: 17)

Il libro menzionato è *La terra del rimorso*, trattato etnografico sul fenomeno del tarantismo, scritto dall'antropologo, storico delle religioni e musicologo Ernesto De Martino. I fatti narrati in *Rosso taranta* si svolgono fra il 26 giugno 2001 e il 1 luglio dello stesso anno. Le cinque giornate sono raccontate rispettando la cronologia degli eventi. Il romanzo è suddiviso in paragrafi mediamente brevi (veri e propri segmenti narrativi), separati fra loro da spazi bianchi. I riferimenti temporali che contestualizzano gli episodi vengono comunicati all'inizio del paragrafo che inaugura la narrazione relativa a uno specifico giorno. La quotidianità vissuta viene scrupolosamente riproposta, alternando il resoconto delle proprie esperienze a quello della spedizione di De Martino, che ha avuto luogo circa cinquant'anni prima. Si tratta di una vera e propria duplice cronaca. Il percorso di De Martino viene considerato a partire dal risultato empirico dei suoi studi, ovvero il volume stesso, descritto scrupolosamente dal punto di vista fisico:

> il libro ha una copertina lucida, plastificata, color giallo limone. [...]. I caratteri sono nero su giallo, mentre l'illustrazione […] raffigura una testa di donna con i capelli corti e gli occhi chiusi, su cui incombe un ragno tratteggiato in modo da sembrare peloso. (Morino, 2004: 19)

Dopo la descrizione della copertina viene comunicato il numero di pagine che compone il volume (quattrocento) e, successivamente, sono fornite indicazioni di natura editoriale, come la data della prima edizione (1961). Vengono quindi illustrati lo scopo della spedizione e il ruolo di ogni membro. Le tappe che scandiscono il sopralluogo degli studiosi sono descritte con dovizia di dettagli. Dopodiché inizia di fatto il viaggio di Morino, un omag-

ISSN: 1594-378X

gio a De Martino anche sotto l'aspetto organizzativo: prende il via dallo stesso luogo, Roma, e nello stesso periodo dell'anno, l'ultima settimana di giugno. Il progredire dell'azione nel presente -l'arrivo a Galatina, l'ambientamento e l'indagine- coincide con quella nel passato. Strutturalmente, un aspetto in particolare del testo di De Martino, caratterizza *Rosso taranta.* Come già scritto in precedenza, quando *La terra del rimorso* viene descritto dal punto di vista fisico, ne è menzionato il numero di pagine, circa quattrocento. Fra le pagine 192 e 193, è incluso un inserto fotografico che documenta varie casistiche di esorcismi. Sono immortalate alcune donne, fotografate in preda agli spasmi che si crede siano causati dal morso della taranta. Suddetta sequenza fotografica costituisce una vera e propria appendice al volume di De Martino. L'insieme delle foto può essere considerato un corpo argomentativo autosufficiente, considerato il rigore col quale è stato organizzato in inserto. Questo particolare rimanda alla configurazione fisica di *Rosso taranta*. Numerosi paragrafi che, proprio come le foto incluse ne *La terra del rimorso*, possono fungere da unità informative autosufficienti. Potenzialmente, infatti, ogni paragrafo è autoconclusivo, e può essere considerato come una fotografia, vivida e dettagliata, di quanto vissuto in quel preciso momento dal protagonista. Questa peculiarità non può che rimandare alla predilezione dell'autore per la letteratura che ha come punto cardine il lavoro sulla struttura del testo. Necessario, a tal proposito, citare uno dei romanzi più amati da Morino, *Madame Bovary* di Gustave Flaubert; è celebre la scena dei comizi agricoli, nell'ambito della quale si svolgono contemporaneamente due eventi principali in apparenza autonomi: la fiera rurale alla quale partecipano allevatori, coltivatori e autorità locali e l'incontro fra Emma Bovary e il suo amante Rodolphe che ha luogo nel municipio del paese. Tali episodi sono separati fra loro da più spazi bianchi, come se Flaubert avesse operato una sorta di stacco di montaggio cinematografico ante litteram. Questo modello caratterizza chiaramente l'intera struttura di *Rosso taranta.* Proprio come in *Madame Bovary*, il susseguirsi di episodi sequenziali dal punto di vista cronologico ma trattanti argomenti che non si ricollegano necessariamente fra di loro, assume anche una funzione di integrazione emozionale. In *Rosso taranta* due segmenti si prestano particolarmente a fare da esempio. Il primo ha come contenuto la descrizione del bar che si trova nell'albergo presso il quale Morino soggiorna. Il secondo riporta le considerazioni personali dell'autore circa la condizione degli omosessuali che, dal meridione, si trasferiscono nelle metropoli del nord, nella speranza di poter vivere liberamente la propria sessualità. In entrambi i casi, viene descritto un determinato scorcio di realtà, esaurendo apparentemente l'argomento trattato. Però nel primo caso la narrazione è oggettiva, registra i fatti con precisione quasi chirurgica. La descrizione è caratterizzata da frasi brevissime, a volte consistenti in brevi elenchi di particolari: «Musica soffusa, sofisticata. […]. Accendini d'oro, borse costose, abbigliamento alla moda» (Morino, 2004: 67). Vengono visualizzati improvvisamente determinati dettagli, sui quali l'occhio del narratore si sofferma brevemente. Nel secondo caso non ci si trova più di fronte a descrizioni puramente oggettive. Gli interrogativi che il protagonista si pone lasciano trasparire un grado di coinvolgimento decisamente maggiore: «Quanti giovani omosessuali saranno partiti? […] Perché accettare di essere l'inferiorità su cui si regge la superiorità altrui?» (Morino, 2004: 67). In questo paragrafo le frasi si susseguono integrando il significato di quelle precedenti: «Nessuno strumento per spiegarsi cos'accade dentro di sé […] si finisce in fretta per diventare il bersaglio contro cui gli altri si accaniscono» (Morino, 2004: 67). I due segmenti narrativi si arricchiscono vicendevolmente di senso. La fredda descrizione degli ospiti del bar appare più sarcastica e denota la vacuità della situazione, alla luce della partecipazione emotiva che caratterizza la disamina sulla problematica condizione degli omosessuali in cerca di una vita migliore. Tale situazione è invece resa meno drammatica e più descrittiva dall'oggettività dell'episodio precedente. La tecnica narrativa utilizzata è stata illustrata esemplarmente dallo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa nel saggio *Let-*

ISSN: 1594-378X

tere a un aspirante romanziere. Prendendo in esame proprio la scena dei comizi agricoli in *Madame Bovary*, Vargas Llosa scrive:

> Mi riferisco ai comizi agricoli, […] una scena in cui, a dire il vero, hanno luogo due […] eventi diversi che […] si vanno contaminando reciprocamente e in qualche modo si modificano tra loro. […] i diversi eventi, articolati in un sistema di vasi comunicanti, si scambiano esperienze di vissuto e si stabilisce tra loro qualcosa di diverso da semplici aneddoti contrapposti. […] Stiamo, a questo punto, valutando una materia delicatissima, che non ha niente a che vedere con i fatti puri e semplici, ma con le atmosfere sensibili, con l'emotività e i profumi psicologici che la storia emana, ed è in questo campo dove, se ben usato, il sistema organizzativo della materia narrativa in vasi comunicanti risulta più efficace. (Vargas Llosa, 1998: 79)

Comunicando fra loro, i blocchi narrativi che costituiscono *Rosso taranta* svolgono inoltre la funzione di riproporre situazioni già prese in esame, al fine di ipotizzarne gli sviluppi. Si consideri il seguente caso: «In testa ai binari 11 e 12, un ragazzo ha posato il suo zaino. L'ha aperto e vi cerca qualcosa […]. Tipico studente straniero in vacanza, forse americano» (Morino, 2004: 12). Tre paragrafi dopo, viene arricchita di dettagli la figura del giovane oggetto delle attenzioni di Morino, precisamente in questi termini: «Ancora il binario 12 […] Il ragazzo biondo, forse americano, ha trovato quello che cercava. Se l'è infilato in una delle tasche posteriori dei jeans, rimasta più gonfia» (Morino, 2004: 15). Nel primo caso Morino indugia sul ragazzo intento nella ricerca di un oggetto. L'argomento, però, è subito esaurito. A breve distanza, l'episodio viene riconsiderato, portando a compimento uno spunto potenzialmente trascurabile. In un altro caso particolare, il gioco di rimandi fra elementi già apparsi altrove, viene strutturato in modo estremamente complesso e raffinato. Più il protagonista si avvicina alla meta del viaggio, più i colori predominanti assumono tonalità cupe, viranti al rosso: «Nella sera ormai tarda, i giovani leccesi mostrano di prediligere il rosso […] Guardandoli, d'improvviso, viene da pensare: rosso taranta» (Morino, 2004: 38; 115). Si palesa, dunque, una corrispondenza il fra colore rosso e il contesto nel quale Morino si cala progressivamente. Il predominio del rosso nelle tonalità è accompagnato, sempre più marcatamente, dal richiamo esercitato dalla carne umana, più volte proposto seguendo peculiari modalità. Si notino i seguenti casi:

> Sudore, orina, escrementi: niente da buttare via. […]. Un appassionato atto di cannibalismo da consumare fra lingua e denti. Possederli fino a mangiarli, sì, questo il desiderio che ispirano. […] […]. Mettersela sotto i denti, la vita nuda e cruda. Masticarla, inghiottirla, assimilarla. […] Negli ultimi anni, in Russia, il cannibalismo sarebbe in netto aumento. (Morino, 2004: 25; 40; 147)

Anche il richiamo della carne, di fatto, si intensifica con l'avvicinarsi a Galatina. Occorre considerare più di un particolare, in merito alle suggestioni antropofagiche che affascinano torbidamente Morino. Le scene raccapriccianti sono innestate nel racconto meccanicamente, senza la fluidità che caratterizza il resto della narrazione. Sistematicamente, in occasione di suddette scene, la vicinanza di un giovane di bell'aspetto, suscita nel protagonista una pulsione lasciva che sfocia in desiderio di possessione e annichilimento. Quindi, il lettore intuisce automaticamente ciò che accadrà. Inoltre, a un certo punto del romanzo, in modo piuttosto brusco, il discorso sul cannibalismo viene contestualizzato geograficamente in Russia. Di fatto, in occasione di questi scarti di ritmo, la fluidità espositiva viene meno. Significativo che, unicamente in questi frangenti, Morino si discosti dalla realtà e dia sfogo alla sua immaginazione, per ipotizzare scenari di fatto irrealizzabili, all'insegna di violenza vissuta

ISSN: 1594-378X

come atto d'amore finalizzato alla possessione assoluta dell'altro. Visto l'estremo rigore dell'autore nella configurazione del testo, è lecito ritenere che tali passaggi siano volutamente marcati, affinché balzino all'occhio come anomalie. Indicativa un'intervista rilasciata da Morino per *Fili d'aquilone.* Un passaggio in particolare risulta rivelatore:

> Nel giugno del 2001, quando sono andato nel Salento, il rosso era un colore che i ragazzi del posto - più i ragazzi che le ragazze - portavano tantissimo […] rosso taranta, mi sono detto fra me e me, un pomeriggio. E l'ho pensato, in quello stesso momento: sarebbe un bel titolo per un libro […] in quel rosso, niente moti del cuore. Semmai, moti della sessualità, per niente discreti. Anche se avrei voluto che *Rosso taranta* fosse un libro più erotico di quello che è. In una prima versione, lo era. Vi compariva persino Jeffrey Dahmer, il cannibale di Milwaukie. […]. Era il mio eroe, la figura con cui mi identificavo. Pero, mi e stato consigliato di togliere quelle parti. Mi e stato detto che non erano pubblicabili. […]. Il fatto è che, nel libro, l'erotismo si accoppia all'antropofagia. Ma cosa combina Morino? Adesso si mette a squartare e a mangiare i ragazzi? E pensare che l'antropofagia e una vecchissima metafora del desiderio e, persino, dell'affettività. Del resto, non si dimentichi che l'antropofagia caratterizza innanzitutto le tarantate […] È come una marchiatura mitica, che passa dalle baccanti alle tarantate. (Brandolini, 2007)

Dunque, risulta chiaro quale fosse il progetto che avrebbe dovuto caratterizzare il romanzo. Per motivi di censura, è stata impedita la pubblicazione della prima stesura di *Rosso taranta*. Leggendo le parti citate, l'impressione derivante, è quella di un richiamo intertestuale, con l'opera così come è stata data alle stampe che cita, rievoca e dialoga con la propria in versione originale. Per altro, la ruvidezza stilistica nella resa delle situazioni antropofagiche, fa sì che queste possano essere considerate veri e propri nuclei narrativi a sé stanti, all'interno del segmento nel quale sono innestati. Anche in *Rosso taranta*, come in *In viaggio con Junior*, sono presenti indizi e citazioni indirette di romanzi. Queste sono proposte sotto forma di suggerimento dei titoli reali delle opere in questione, scritti senza ricorso alle maiuscole o rendendoli parte organica di un discorso. Ecco alcuni esempi:

> Legge un romanzo messicano, dolce come il cioccolato. […] Lui non e un vecchio sporcaccione con tanto di taccuino su cui prendere appunti di dubbio gusto. […] Spiccano il ritratto di Dorian Gray, il capitale di Marx […]. La senilità di Svevo seguita dalla coscienza di Zeno. (Morino, 2004: 23; 60; 98)

Si tratta, rispettivamente di: *Dolce come il cioccolato* di Laura Esquivel, *Taccuini di un vecchio sporcaccione* di Charles Bukowski, *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, *Il capitale* di Karl Marx e –entrambi di Svevo– *Senilità* e *La coscienza di Zeno*. Una citazione letteraria in particolare è proposta in maniera complessa. Il romanzo evocato è *Lolita*, che Vladimir Nabokov scrisse in inglese. Morino ne cita pressoché letteralmente l'incipit:

> La lingua batte due volte sul palato, proprio sopra i denti. Fra l'una e l'altra si ritrae, inarcandosi e arrotando, in fondo alla bocca, il suono intermedio. Non fa i tre passi in avanti, uno per ogni sillaba di quell'altro nome, del resto femminile. Ma le parole che vengono in mente sono comunque le stesse: luce della vita, fuoco dei lombi, peccato e anima […]: tanta simpatia per il povero professor Humbert Humbert (Morino, 2004: 81-82)

In questo caso, la decisione di omaggiare *Lolita* con la citazione dalla forma più elaborata, non è casuale. L'incipit di suddetta opera, rievoca a sua volta, attraverso il calco

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

dei ritmi e delle rime, *Annabel Lee*, poesia scritta da Edgar Allan Poe. Le due opere letterarie menzionate hanno come oggetto l'amore dei rispettivi protagonisti per una creatura molto giovane. La citazione in *Rosso taranta* del romanzo di Nabokov, e ispirata dalla conoscenza fatta con il giovane Giorgio. Morino ne rimane immediatamente affascinato, e propone la citazione sopra riportata. Nell'ottica della rielaborazione letteraria della realtà, questo procedimento consente all'autore di *Rosso taranta*, parlando di se, di omaggiare un romanzo, *Lolita* -che narra dell'amore appassionato concepito da un uomo maturo per una giovanissima fanciulla-, che a sua volta cita una poesia, *Annabel Lee* -che tratta lo stesso tema. Quindi, la messa in scena della propria vita, consente, in questo caso, un gioco di rimandi fra opere letterarie che raggiunge un'articolazione tale da far pensare al gioco delle scatole cinesi: *Rosso taranta* che contiene *Lolita* che a sua volta contiene *Annabel Lee*. Dal punto di vista strutturale, occorre infine considerare un'operazione decisamente significativa, effettuata materialmente dall'autore di *Rosso taranta* sulla *Terra del rimorso*. Durante la lettura del testo, Morino scrive sulle pagine numerose annotazioni. Lo scopo, al di là delle finalità pratiche -ovvero l'organizzazione del proprio viaggio prendendo spunto da quello intrapreso da De Martino-, è quello di rielaborare, ancora una volta, materiale esistente in forma letteraria. Infatti *La terra del* rimorso, riletto alla luce degli appunti e delle sottolineature a opera di Morino, risulta tramutato in un testo differente. Possiamo leggere in *Rosso taranta*:

> il libro con la copertina plastificata, color giallo limone, non viene solo letto. […]. Sara perché questo […] è il libro verso cui, sia pure senza proporselo, si stava andando. Comunque, già al principio, c'è bisogno di alzarsi dalla poltrona e di prendere una matita per sottolineare due o tre frasi. […]. A mano a mano che la lettura avanza, le sottolineature si susseguono alle sottolineature, dall'inizio alla fine. Quasi che si volesse organizzare una sintesi, […]. Ne risulta qualcosa che il libro è e che, al tempo stesso non è […], una lettura personale. (Morino, 2004: 70)

Dunque il testo alla base di tutto viene contaminato da Morino, che lo rielabora da un punto di vista personale: «Letto un po' come una favola e un po' come un romanzo, il libro con la copertina gialla tiene occupato qualche giorno di un mese difficile» (Morino, 2004: 157). Sostanzialmente, il viaggio intrapreso da De Martino negli anni cinquanta viene riaffrontato nel presente da Morino, il quale racconterà il suo soggiorno sotto forma di romanzo la cui genesi si fonda sull'analisi e la scrupolosa lettura del trattato demartiniano. Il finale di *Rosso taranta* coincide con la conclusione del duplice sopralluogo in Salento: quello della spedizione patrocinata dal famoso antropologo e quello di Morino. In entrambi i casi, i protagonisti assistono all'esibizione delle tarantate. Nel primo caso, oggetto dell'attenzione è Maria di Nardo, ripresa da telecamere prima a casa sua e poi nella cappella votata a San Paolo. Nella contemporaneità, il protagonista, assiste alla festa svoltasi nella piazza principale di Galatina, nella quale il ruolo delle tarantate e interpretato da alcune ragazzine del luogo. Prima di lasciare il Salento, il protagonista si impossessa di un quadretto raffigurante i Santi Pietro e Paolo –i due Santi in grado di guarire dall'afflizione le donne morse dalla tarantola-, trafugato dalla cappella dove sono esposti gli omaggi ai due Santi. Assieme al quadretto si procurerà come ricordo un tamburello, questo regolarmente acquistato. Il tamburello, associato all'immagine nel quadretto, esprime una forte valenza simbolica: come in passato le fasi dell'esorcismo, officiato nelle cappelle consacrate ai due Santi, veniva scandito da melodie suonate, fra i vari strumenti, dai tamburelli, nel presente, Morino, porta a compimento la totale ibridazione storico-culturale fondante *Rosso taranta*. Ripercorre, infatti, le tappe di un viaggio compiuto cinquant'anni prima per indagare un fenomeno tutt'ora affascinante, e partendo dalla lettura attiva del testo che rappresenta il frutto dell'esperienza maturata da

ISSN: 1594-378X

quel primo viaggio, venendo a contatto con un fenomeno, che ha come fondamento il sincretismo culturale e religioso, porta in eredità con sé due elementi che ne rispecchiano esemplarmente la peculiarità: le antiche melodie, riprodotte da uno strumento musicale, ormai ridotto a gadget per i turisti, e l'immagine raffigurante i guaritori delle tarantate per eccellenza -i già citati Santi Pietro e Paolo- che appartengono alla tradizione cristiana.

3. *QUANDO INTERNET NON C'ERA*

Quando Internet non c'era è l'ultimo romanzo scritto da Morino, pubblicato postumo da Sellerio nel 2009. Il romanzo, dal punto di vista contenutistico, è il più esplicitamente autobiografico. A partire dal ventiquattresimo anno di vita dell'autore, vengono ripercorse le tappe fondamentali della sua carriera, dalla consapevolezza dell'amore per la letteratura alla realizzazione professionale in ambito universitario. L'inizio rievoca gli anni settanta. L'io autobiografico è il giovane Morino (che non si nomina mai direttamente). All'inizio del romanzo egli è uno studente che progetta il suo avvenire. Completamente disinteressato della situazione politica di quegli anni, aderisce ai dettami dello strutturalismo. Tuttavia la passione è presto sopita, perché tale metodologia critica risulta essere esclusivamente fruibile dagli addetti ai lavori. Venendo a contatto col femminismo, un contesto caratterizzato da donne emancipate e orgogliose, nonché promotrici di una letteratura che permette a chi scrive di manifestare il proprio essere, Morino prende piena consapevolezza della propria diversità. Il risultato della rielaborazione della propria storia personale è un diario intimo, che svela la personalità di un uomo di cultura maggiormente portato a ricoprire il ruolo di esploratore piuttosto che di accademico. Un amante della letteratura che considera l'universo letterario inscindibile dalla vita degli scrittori che lo creano e che vede nella traduzione il tramite per stabilire un contatto con l'alterità. *Quando internet non c'era* presenta una suddivisone in paragrafi cronologicamente e narrativamente sequenziali. La parabola personale è ripercorsa linearmente. Nel corso del romanzo, nulla di quanto accade viene anticipato. Tale impostazione è diretta conseguenza della linearità che caratterizza lo scorrere degli eventi nel quotidiano. Una coerenza interna al testo che è diretto riflesso di quella mostrata con le proprie convinzioni in ambito letterario. Questa caratteristica è esemplarmente sintetizzata nel passaggio in cui Morino constata che, avendo letto troppe opere altrui, in fase di scrittura personale il risultato ne ha risentito, risultando incoerente con le proprie intenzioni: «Non ho un mio linguaggio, faccio copie da modelli che spesso sono pessimi. Mi viene persino da pensare: ho letto troppo per scrivere con la naturalezza che ci vorrebbe» (Morino, 2009: 178). Il brano citato è contenuto nel paragrafo in cui viene narrato come la madre avesse deciso di impedire al giovane appassionato di libri la scrittura di opere proprie. E, conseguentemente, di come lui fosse costretto a nascondere i suoi lavori. In merito alla situazione di partenza, Morino passa a esprimere il proprio parere circa i suoi primi passi come scrittore. Sviluppo, questo, che non risulta essere una divagazione gratuita -poiché continua a trattare lo stesso argomento dal quale ha preso il via la narrazione sotto una differente prospettiva, e perciò arricchendolo di dettagli. Il racconto, successivamente, ritorna a svilupparsi su piano quasi cronachistico, mettendoci al corrente di una svolta concretamente avvenuta nella vita del protagonista, il quale, a causa della poco apprezzabile vena letteraria degli esordi, ha aderito ai dettami dello strutturalismo: «All'università, con lo strutturalismo e la tesi di laurea, trovo una compensazione […] Cosi, nello scrivere, cambio registro, muto pelle» (Morino, 2009: 178). L' intenzione di applicarsi con estremo rigore nella realizzazione di un romanzo viene

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

indicata chiaramente in seguito, quando troviamo espressa la propria convinzione in ambito letterario, maturata a seguito delle esperienze accumulate:

> partire dal niente e tirarla fuori non si sa da dove, quella cosa che e un libro. Mi viene da pensare che è questione di disciplina. Che occorre rinunciare a una vita personale, spersonalizzarsi, tutto a favore del libro a venire. Nessuna ispirazione romantica che travolge e possiede (Morino, 2009: 76)

Non si può fare a meno di notare che, nel segno della coerenza del progetto di non falsare la verità, lo stesso pensiero in merito alla disciplina applicata all'arte della scrittura era già stato espresso in *Rosso taranta,* mediante una frase che ne sintetizza mirabilmente il senso: «Occorreva scrivere mettendosi a tacere» (Morino, 2004: 171). La formula usata da Morino in quest'ultima occasione -al fine di argomentare la scelta circa il trattamento più opportuno per rielaborare gli episodi del suo passato nel secondo romanzo da lui scritto- sembra comunicare il concetto di fondo in maniera più risoluta e consapevole. Il fatto non deve stupire, perché in *Rosso taranta*, che in ordine di pubblicazione precede *Quando internet non c'era*, Morino ha già compiuto la sua scelta a riguardo, dal momento che cronologicamente gli eventi narrati sono successivi rispetto all'ultima opera. Perciò, il pensiero concepito dal giovane protagonista di *Quando internet non c'era* risulta mutato in ferrea convinzione quando a esprimerlo è il Morino maturo di *Rosso taranta*. Essendo *Quando internet non c'era* estremamente rigoroso quanto a esposizione lineare di fatti realmente accaduti -ed è importante notare che, a differenza di quanto accade nei precedenti romanzi le citazioni sono letterali- è necessario non trascurare, in sede di analisi, la primissima pagina, ovvero la copertina. Perché una narrazione lineare in massimo grado, come quella che si affronta in questo caso, non può che prendere di fatto il via dal primo elemento sul quale il lettore posa lo sguardo: la copertina, appunto. L'immagine raffigurata suggerisce quello che sarà un filo conduttore del romanzo, vale a dire l'indagine sulla vita di una scrittrice che appassiona il protagonista al di là della mera dimensione letteraria: María Luisa Bombal. Il disegno *Begonia e libro* di F. Trombadori, 1937, raffigura un tavolo sul quale è posato un libro aperto. Spunta dal libro il ritratto di una donna che a sua volta tiene un libro in mano. Il disegno è la perfetta visualizzazione di ciò che sostanzialmente è *Quando internet non c'era*: un romanzo che esiste fisicamente nella realtà (come esiste nel disegno il libro appoggiato sul tavolo), nel quale si racconta la vita di una scrittrice praticamente sconosciuta in Italia (quindi la contiene, così come il testo disegnato contiene al suo interno un ritratto, che raffigura una donna anonima che regge fra le mani un libro rimandando alla scrittrice "contenuta" nel romanzo di Morino), della quale si indaga la quotidianità (così come lo sfondo che fa da cornice al libro del disegno è quanto di più quotidiano si possa immaginare: un tavolo in una stanza) a partire dalla scoperta dei suoi libri, come già detto misconosciuti in Italia (di fatto, il dipinto della donna fuoriesce da un libro senza titolo, anonimo anch'esso). In un certo senso la copertina sovrasta quanto narrato nel romanzo. A proposito dell'importanza che riveste la copertina, risulta particolarmente interessante quanto scritto da A. Chiarloni su *L'Indice dei libri del mese* e da F. De Ruggieri su *Aprileonline.info*:

> In copertina: dalle pagine di un libro fuoriesce il ritratto di una figura femminile con un libro tra le mani. L'immagine è ben scelta: nel romanzo autobiografico di Morino, rintracciato nel computer dopo la sua morte improvvisa nel 2007, c'è un filo sotterraneo, e l'indagine tesa lungo gli anni dell'opera di María Luisa Bombal, la scrittrice cilena che diventa fin dalle prime pagine l'icona di una quiete così intensa da annullare ogni distanza tra il soggetto e l'oggetto della ricerca (Chiarloni, 2009: 7/8, 17)

ISSN: 1594-378X

> *Quando internet non c'era* si apre con una descrizione quasi barthesiana di una foto dell'autore da giovane che rivela la formazione strutturalista di Morino; nei tratti del volto, nella luce e nell'ambientazione Morino ricerca ciò che Roland Barthes chiamava il punctum, ovvero la dimensione connotativa della fotografia, in grado di venirci incontro e obbligarci ad una partecipazione passionale. (De Ruggieri, 2009)

Quanto sostenuto corrisponde assolutamente alla realtà dei fatti. Quasi a certificare la coincidenza fra punto di partenza narrativo e biografico, Morino, all'inizio del romanzo descrive una fotografia che lo ritrae quando aveva 24 anni, ovvero nel momento in cui inizia il racconto del suo percorso formativo. La foto dell'autore suggerisce parte del progetto fondante: un punto di partenza concreto alla base di tutto, che viene considerato quasi per caso: di fatto, il protagonista, viene fortuitamente in possesso di un romanzo scritto da Bombal, e ne sarà incuriosito al punto di intraprendere un'indagine. La vera intenzione del protagonista è scoprire la persona che si cela dietro la scrittrice: Morino vuole penetrare la componente concreta della vita di María Luisa Bombal. La situazione di partenza è simile a uno «sconfinato cimitero di donne morte, sorelle, spose, spose sorelle, madri-bambine» (Morino, 2009: 40), si conosce pochissimo dell'autrice, della cui vita il protagonista ripercorre le tappe, scoprendone la personalità. Importanti le frequentazioni intrattenute da Bombal. Proprio l'amicizia che la legava allo scrittore argentino Jorge Luis Borges costituisce il particolare che induce Morino a seguire la traccia che lo porterà a effettuare sopralluoghi a Buenos Aires, dove la scrittrice e vissuta per un lungo periodo. La struttura del romanzo riproduce la discontinuità degli sviluppi della ricerca biografica: lunghi brani dedicati all'approfondimento della sfera personale di Bombal vengono intervallati ad altri in cui il protagonista è alle prese con questioni personali e lavorative. Occorre citare una frase che l'autore ritiene illuminante, tratta dal romanzo-saggio di Virginia Woolf *Una stanza tutta per sé*:

> la letteratura di immaginazione non è un sasso che casca per terra […] è il lavoro di un essere umano, capace di sofferenza, e che si trova legato a cose grossolanamente materiali. (Morino, 2009: 55-56)

Dunque viene chiuso esemplarmente il cerchio, ovvero la vita narrata che prende forma di un romanzo che è riflesso della vita stessa. Principalmente due romanzi dell'autrice cilena incentiveranno Morino a indagare sulla vita privata della scrittrice: *La amortajada* e *La última niebla*. Il percorso compiuto alla volta della riscoperta biografica di un'autrice ormai deceduta e, metaforicamente, mai nata dal punto di vista della consacrazione letteraria (per quanto riguarda il nostro paese) coinvolge il protagonista dal punto di vista più specificamente pratico:

> Le mie prime indagini non si limitano a consultare saggi e storie della letteratura […] Mi informo pure telefonando a colleghe e colleghi di altre città con cui ho rapporti di amicizia. Sfoglio cataloghi di case editrici spagnole e sudamericane (Morino, 2009: 43)

Questo mettersi in gioco assume un peso specifico determinante nella crescita personale e professionale. Con grande sincerità e consapevolezza, nel momento in cui Morino considera la propria attitudine e la propria predisposizione nel maneggiare il materiale letterario, confessa quale sia la sua principale lacuna:

> Mettiamolo in chiaro fin dall'inizio. Ho un bello studiare, scrivere e tradurre, con l'occhio fisso sulla letteratura ispanoamericana. Ma quello che davvero mi manca non e una visione dell'insieme. È, semmai, una conoscenza diretta

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

> della geografia da cui vengono i libri che sono oggetto dei miei lavori. (Morino, 2009: 35)

E dunque, la scoperta della vita privata di María Luisa Bombal, ha come terreno di ricerca gli stessi luoghi in cui è vissuta e le persone che ha frequentato. Le persone sono descritte nella loro corporeità, luoghi e nomi, rigorosamente reali. L'accumulo di dettagli conferisce alle scene concretezza e rende esplicita la stretta corrispondenza con il vissuto. Un filo conduttore parallelo all'indagine su Bombal è il tentativo di mettere ordine nella propria vita. Conferma quanto appena scritto un articolo pubblicato da Martinetto su *TuttoLibri*:

> la narrazione s'intreccia con il resoconto di una ricerca -che oggi Internet renderebbe più agevole ma molto meno avvincente- sulle tracce di una misteriosa scrittrice cilena che Morino rincorre per anni attraversando libri e luoghi fino a Buenos Aires. Appassionata indagine che suggerisce, di rimando, quella che l'autore fa di se stesso e che sembra aver trovato sbocco proprio in questo libro lasciatoci in eredità. (Martinetto, 2009, n.8)

È ora il caso di prendere in considerazione la funzione delle note, che ne assumono una duplice. Prima che la narrazione abbia inizio, un'avvertenza comunica che è presente un apparato di note, incluse a mo' di appendice alla fine del romanzo per far sì che la lettura possa procedere fluidamente e, nel caso, possa essere portata avanti come se ci si trovasse di fronte a due testi complementari:

> Quasi una raccolta di racconti che abbiano preso forma dal corpo centrale, distaccandosene […] non si è voluto che le note andassero in corpo minore. Ne sarebbe risultato un testo di lettura più faticosa per l'occhio (Morino, 2009: 23)

La grande attenzione per l'ordine e la praticità induce Morino a fornire delle vere e proprie istruzioni per l'uso. Inoltre l'avvertenza è una suggestiva citazione letteraria di *Rayuela*, romanzo di Julio Cortázar, l'inizio del quale è preceduto da una tavola di direzione, consistente in una serie di indicazioni che comunicano al lettore la possibilità di procedere nella lettura linearmente oppure seguendo un determinato ordine numerico dei paragrafi, offrendo in pratica due romanzi. Anche *Quando internet non c'era* è suddiviso idealmente in due sezioni: il corpo principale e l'insieme delle note, che offrono all'autore l'occasione per fornire ulteriori particolari sulla propria vita. Si tratta di aneddoti, circostanziati nel contesto (racconti, come l'autore stesso ha affermato), che aggiungono elementi per meglio consentire a Morino di rivelarsi agli occhi del lettore. Le note sono considerabili materiali di repertorio di una vita che scorre nelle pagine del romanzo che le precede. Ma, mentre molte note rivelano un alto grado di coinvolgimento, nei casi in cui viene indagata la sfera privata di María Luisa Bombal la descrizione risulta decisamente più formale e rigorosa:

> Nata a Viña del Mar, sulla costa centrale del Cile, e non nella capitale, come credevo. […] Un primo matrimonio, a Buenos Aires, il 28 giugno 1935, con Jorge Larco, pittore, notoriamente omosessuale. […] Nel 1939 va negli Stati Uniti, a New York, come rappresentante della sede di Buenos Aires al Congresso Mondiale del Pen Club. […]. Muore senza nessuno al suo capezzale, alle ore tre e venti minuti del 6 maggio 1980. (Morino, 2009: 226-227; 232)

Morino si ritrae, lasciando spazio a una ricostruzione biografica dettagliata. La conclusione dell'estratto sopra citato, che coincide con la fine dell'apparato delle note, è simile alla formula ricorrente dei necrologi. Quasi un'estrema commemorazione, da parte di uno

ISSN: 1594-378X

scrittore a una propria collega. Indagando sulla vita ormai spentasi di Bombal, depositarie della quale, ormai, sono solo più le persone che l'hanno conosciuta e pochi testi saggistici di natura generale, l'autore trova lo sprono per regolarizzare la propria situazione personale. Gli incontri sessuali, più o meno occasionali, con ragazzi molto più giovani, i periodi di alcolismo, il ricorrente faccia a faccia con la droga, sono aspetti che il protagonista sceglie a bella posta di non censurare, senza che per questo la narrazione assuma toni morbosi. Alla fine, riuscirà a portare a termine un percorso di rinascita e diventare il raffinato intellettuale che di sé afferma: «sono uno che legge e non uno che studia» (Morino, 2009: 8). Ovviamente, anche in *Quando internet non c'era, è* percepibile l'amore del protagonista per la letteratura. Nel corso della narrazione, che nel rispetto del vero cita letteralmente i titoli delle opere con tanto di ricorso al carattere in corsivo e non cela mai i nomi, Morino affronta con rigore l'analisi dei testi che quasi casualmente vengono recapitati presso la piccola e prestigiosa casa editrice La Rosa, da lui fondata in società con l'amica Edda. Insieme scoprono e importano per il pubblico autori destinati a segnare un tratto di cultura italiana

> siamo concordi nel proporre le lettere dall'Abissinia di Rimbaud. […] i saggi di Julia Kristeva riuniti in *Eretica dell'amore* o il romanzo autobiografico *Sita* di Kate Millet. […] due romanzi della brasiliana Clarice Lispector, finora mai tradotta in Italia […] Violette Leduc, da Juana Ines de la Cruz a Luisa May Alcott, da Virginia Woolf a Maria Celesta Galilei. E, quanto alla presenza omosessuale, c'è posto, soprattutto, per un autore da me molto amato: Tony Duvert, con *Diario di un innocente*. (Morino, 2009: 202)

Ma l'interesse di Morino è rivolto a qualsiasi tipo di testo, e questa propensione alla lettura onnivora rimanda direttamente alla curiosità per tutto quanto viene considerato marginale: «grumi di materie poco nobili» (Morino, 2002: 117) è la definizione data dall'autore stesso in *In viaggio con Junior*. Il recupero di voci ed esperienze non scontate, lo portano ad appassionarsi alla letteratura mistica, e gli fanno scoprire e diffondere in Italia autrici e autori quali Violette Leduc, Clarice Lispector, Manuel Puig e Roberto Bolaño. Gli scrittori amati si rivelano personalità in cui Morino a sua volta si riconosce. Quella che ripercorre gli eventi di una stagione cruciale della propria vita è una voce semplice, spietata nella sua estrema schiettezza: indugiando su particolari intimi, trasmette un vago senso di inquietudine, che con grande precisione, nella *Nota dell'editore* scritta da A. Sellerio descrive come: «un'eco sommessa o un sordo rombo, che non sale mai di tono, di passione» (Sellerio, 2009: 16). Così, considerando anche i precedenti romanzi di Morino come fasi di una rivisitazione della propria storia personale sublimata in produzione narrativo/autobiografica, viene fornito il ritratto autentico di una vita. L'impulso a raccontare la propria biografia pare essere indomabile, forse l'unico modo per legittimarla e renderla degna di essere vissuta. Questo messaggio traspare da *Quando internet non c'era,* che nella letteratura è depositato il senso della vita intera. L'autore infatti si presenta così: «Io sono […] uno che, bene o male che sia, vive come se la letteratura fosse la cosa più importante, non solo per sé, ma anche per gli altri» (Morino, 2009: 31).

4. VIAGGI INTRECCIATI

In viaggio con Junior, *Rosso taranta* e *Quando internet non c'era* sanciscono per Morino il passaggio dall'indagine dell'alterità a quella di se stesso, quasi avesse avvertito la necessità di tradurre la propria vita in scritti autobiografici. In merito è significativo quanto scritto dal saggista francese Philippe Lejeune nella prefazione del suo saggio *Il patto autobiografico:*

ISSN: 1594-378X

> la scrittura dell'io che si è sviluppata nel mondo occidentale dal XVIII secolo è un fenomeno di civiltà; studio psicologico, poiché l'atto autobiografico evidenzia vasti problemi, come quelli della memoria, della costruzione della personalità e della autoanalisi. Ma l'autobiografia si presenta innanzitutto come *testo* letterario […] *Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità*. (Lejeune, 1986: 5; 12)

I tre romanzi di Morino soddisfano tutte le condizioni contemplate dalla definizione postulata da Lejeune. Da un romanzo all'altro l'autore, attraverso la scrittura in prosa, si rivela sempre più nitidamente, focalizzando l'attenzione prima su specifici periodi della propria storia personale per poi considerare integralmente il proprio percorso di formazione. I tre romanzi, hanno idealmente per oggetto un unico viaggio che prende il via da alcuni frammenti della vita del protagonista, per giungere, infine, a una visione d'insieme complessiva. Lo svelamento di sé inizia con il racconto, sotto forma di diario, in *In viaggio con Junior*, in cui l'itinerario percorso dal protagonista è contrassegnato dalla fascinazione irresistibile esercitata da un preciso universo letterario. Morino si reca a New York e a Matera in quanto suggestionato principalmente da tre opere, che ripropongono in forma di romanzo frammenti di vita. In *Queste pagine maledette* Manuel Puig rielabora alcuni dialoghi fra i due protagonisti, il signor Ramírez e Larry, nella cornice concreta di Washington Square. In *Cristo si è fermato a Eboli* la realtà locale rivive nel racconto autobiografico di Carlo Levi. Con *Hiroshima, mon amour*, Marguerite Duras rielabora letterariamente in romanzo e sceneggiatura la catastrofe nucleare che fa da sfondo alla relazione amorosa al centro della trama. Titoli e nomi vengono suggeriti ricorrendo a una struttura a indizi propria della narrativa gialla, tanto amata da Morino rivelandone i gusti letterari e incominciando a svelarne la personalità. Anche in *Rosso taranta* il narrato è sovrastato da un'opera letteraria, *La terra del rimorso,* un trattato di etnografia in cui si coglie, tuttavia, un'implicazione letteraria profonda. Infatti, l'indagine scrupolosa e scientifica sul tarantismo, rivela che il suddetto fenomeno ha fondamento nella letteratura classica dei miti. Mentre i tre testi ispiratori di *In viaggio con Junior* sono espressione di una finzione che ha come fondamento la realtà, in *Rosso taranta*, il testo che risulta determinante per l'inizio dell'avventura è un resoconto su una realtà contaminata, e, si può dire, determinata, da letteratura e mito. In *Quando internet non c'era*, Morino ripercorre le tappe che lo hanno portato non solo alla scoperta di un'opera letteraria, ma soprattutto dell'autrice di suddetta opera: María Luisa Bombal. Più che *Avvolta nel sudario* l'interesse è rivolto all'insieme dei romanzi scritti da Bombal, nonché dagli approfondimenti critici aventi per oggetto l'autrice. Il tema dell'opera che affascina e muove all'azione, è trattato da un romanzo all'altro conferendo sempre maggiore attenzione ai risvolti concreti delle vicende. Anzitutto, i testi rievocati sono entità fisiche, materialmente utilizzate. Per quanto riguarda *Queste pagine maledette*, *Hiroshima mon amour* e *Cristo si è fermato a Eboli*, sono emblematiche in tal senso, le seguenti righe:

> Il romanzo del signor Ramírez l'ho tradotto io, vent'anni fa […]. L'avevo letto in seguito, a mano a mano che lo traducevo […] Riunivo in grosse buste le veline con la copia del lavoro svolto e spedivo il tutto a un certo indirizzo. (Morino, 2002: 14; 108)

> La sceneggiatura di questo film prevedeva che all'inizio comparisse il famoso fungo di Bikini […] la sceneggiatura di quel film era un'opera a se stante, l'avrebbe trovata in una certa raccolta di scritti per il cinema, tradotta e curata da me […] Junior se ne sta seduto sul divano […] a guardare il film che inizia sull'immagine di due spalle nude. Fra quei tanti materiali, ci sono so-

ISSN: 1594-378X

> prattutto due o tre pagine che non si possono ignorare. Raccontano di una donna, venuta pure lei da Torino […] lo si racconta in un libro molto noto. (Morino, 2002: 120; 137; 148)

Per quanto concerne *La terra del rimorso* e *Avvolta nel sudario*, la descrizione è ancor più precisa e dettagliata:

> il libro […] è una riedizione del 1996 […] fra i banchi della libreria remainder […] lo sguardo finisce per individuare diverse copie del libro […] ha una copertina lucida, plastificata, color giallo limone. […] vi compaiono il logo della casa editrice, […] e […] un'illustrazione. […] una testa di donna […], su cui incombe un ragno tratteggiato in modo da sembrare peloso (Morino, 2004: 16; 18-19)

> un libro arrivato con la posta di oggi. Sottile, neppure cento pagine stampate a caratteri grossi. […] Di nome la scrittrice fa Bombal e il titolo è una parola complicata. Ne deduco che sia *La amortajada*, quello che in italiano potrebbe essere tradotto con *Avvolta nel sudario* […] Un libriccino striminzito […] nella sua rilegatura in tela color marrone chiaro, pubblicato a Santiago del Cile nel 1967. (Morino, 2009: 60)

Una progressiva concretezza e referenzialità nella narrazione dunque, che da un romanzo all'altro conferisce sostanza e nitidezza progressivamente accentuate non soltanto ai fatti narrati, ma a Morino stesso. Importante è il rapporto che Morino ha intrattenuto con le fonti letterarie. Nel caso delle opere di Puig e Duras, il protagonista si è occupato della traduzione. Il rispetto per i testi di partenza, resi fruibili ai lettori di un'altra lingua, si traduce in una riproposizione personale di alcuni episodi dei suddetti romanzi (e del film, nel caso di *Hiroshima, mon amour*), mediante un raffinatissimo gioco di citazioni. Il testo di Levi rappresenta un caso a parte. La rievocazione di *Cristo si è fermato a Eboli* procede sul filo del parallelismo rispetto la traiettoria personale della protagonista. Si tratta fondamentalmente di un omaggio alla figura letteraria prediletta, la donna. Per quanto riguarda *La terra del rimorso*, il testo ispiratore si presta più difficilmente a riproposizioni arbitrarie, dal momento che documenta scientificamente una specifica realtà (il tarantismo), e non propone una situazione inventata che conceda spazio alle inferenze del lettore. Di fatto, Morino, considera *La terra del rimorso* una linea guida, necessaria per organizzare un proprio viaggio che ripercorre (e omaggia) la spedizione organizzata cinquant'anni prima da De Martino. Il ritratto dell'autore prende corpo nel momento in cui le sue indagini lo portano a porsi interrogativi sul contesto. Domande che spesso risultano sensualmente perturbanti (emblematiche quelle in merito alla composizione interna dell'organismo di giovani dai quali si sente attratto). Morino ammette anche un suo atto di infedeltà nei confronti de *La terra del rimorso*, dichiarando di aver sottolineato determinati passaggi del testo che, di conseguenza, riletto alla luce di quanto selezionato, diventa una sorta di romanzo. Un prodotto diverso rispetto a quello originale. L'operazione rappresenta un'ulteriore svelamento di sé. Infatti, l'intervento concreto sulla struttura di un testo di partenza, non è che l'ennesima dimostrazione di quanto l'autore ami configurare la struttura della realtà, rimanendole comunque fedele. In *Quando internet non c'era* il narrato è puntuale riproposizione del reale. Per legittimare la pretesa di attinenza al vero, dunque, risulta fondamentale l'apparato costituito dalle note. Morino decide di configurare suddetto apparato come un corpo narrativo autosufficiente. Le note non si limitano a specificare alcuni argomenti, bensì riportano altri episodi della vita dell'autore, rivelandola ulteriormente. In questo modo vengono svelati ulteriori aspetti della sua sfera privata. L'operazione effettuata interviene sulla dimensione cronologica, consen-

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

tendo una comunicazione fra passato, presente e futuro non soltanto relativamente a *Quando internet non c'era*, ma anche ai due precedenti romanzi di Morino, costituendo una macrostruttura globale riflessa nell'ultimo romanzo: l'apparato di note di *Quando internet non c'era*, (corpo narrativo virtualmente autonomo che comunica, argomenta e chiarisce il romanzo) svolge nei confronti del romanzo stesso una funzione identica a quella che questo riveste relativamente a *In viaggio con Junior* e *Rosso taranta*. Infatti *Quando internet non c'era*, esprimendo il più alto contenuto informativo sulla vita del protagonista, risulta un ipotetico apparato di note narrativamente autosufficiente che, pur riportando differenti episodi (proprio come accade per le note del testo suddetto rispetto il testo stesso), arricchisce *In viaggio con Junior* e *Rosso taranta* di dettagli che rendono più definita la personalità di Morino. Il racconto della vita di Morino, che prende di fatto il via da *In viaggio con Junior*, viene portato a compimento nell'ultimo romanzo, dove viene narrato con dovizia di particolari il passato dell'autore, fino a poco prima che avvenga quanto raccontato in *In viaggio con Junior* e *Rosso taranta*, fornendo retroattivamente tutti i dettagli necessari per delineare al meglio la figura di Morino che realizza globalmente il proposito espresso nel *Post scriptum* al romanzo del 2002: «È così che -voglio pensare, alla fine di questo lavoro- mi ritrovo ad avere scritto, in forma di diario, un romanzo» (Morino, 2002: 213). L'ultima opera pubblicata sovrasta e presiede le precedenti, proprio come le opere letterarie presiedono e sovrastano ogni romanzo di Morino. È necessaria un'ulteriore precisazione, nonostante possa apparire superflua. È indubbio che il protagonista di tutte e tre le opere, seppur non si nomini mai, sia Morino. Scrive Lejeune nel *Patto autobiografico*:

> il lettore constata l'identità autore-narratore-personaggio, sebbene questa non sia oggetto di nessuna solenne dichiarazione. Esempio, le Parole di Jean-Paul Sartre. Né il titolo né l'inizio del testo fanno pensare ad una autobiografia. […] il narratore si attribuisce: *Le mosche*, *I cammini della libertà*, *I sequestrati di Altona* e *La nausea* (Lejeune, 1986: 31)

Leggendo i romanzi di Morino, sappiamo che il protagonista si attribuisce la paternità, fra le altre, della traduzione di tutte le opere di M. Puig. Rivela anche di aver fondato la casa editrice La Rosa. Perciò l'identità dell'autore non può essere messa in discussione. Dunque, il ciclo di romanzi moriniano può legittimamente essere considerato autobiografico: vi sono -a sovrastare *In viaggio con Junior*, *Rosso taranta* e *Quando internet non c'era*- non solo opere e nomi appartenenti al reale che hanno ispirato Morino, bensì, soprattutto, la presenza di una produzione propria. Citando nuovamente *Il patto autobiografico*:

> se il primo libro è un'autobiografia, il suo autore è sconosciuto anche se racconta se stesso; manca agli occhi del lettore quel segno di realtà che e la produzione anteriore di *altri testi* […] Diventa reale attraverso l'elenco delle altre sue opere che compaiono spesso sotto la dicitura "dello stesso autore" (Lejeune, 1986: 23)

Ecco, dunque, completamente soddisfatta la condizione presupposta dal critico francese, giacché esiste concretamente una nutritissima bibliografia delle opere realizzate da Morino. Alla fine del percorso culminante in *Quando internet non c'era*, viene svelata, inoltre, l'identità di un determinato personaggio che appare brevemente in tutte le opere, e che rimanda a un momento fondamentale per la maturazione intima di Morino. Si tratta di un giovanissimo fanciullo con il quale ha intrattenuto una relazione sentimentale. In *In viaggio con Junior*, il personaggio in questione viene così descritto:

ISSN: 1594-378X

> c'è in me come una nostalgia ostinata per i biondi. Sarà per via di un ricordo che risale alla mia prima volta. Poteva essere giugno, avevo undici anni […]. Lui era dodicenne, biondo per l'appunto, con gli occhi celesti, e aveva una schiena lunga, abbronzata (Morino, 2002: 157)

In *Rosso taranta,* viene fugacemente accennata l'ipotesi dell'esistenza, nel proprio passato, di un giovane che rimanda direttamente al personaggio senza nome ricordato in *In viaggio con Junior*:

> Abbronzato, ma con una pelle chiara, […] capelli castani con tracce di biondo […]. Chi è questo ragazzo che si fatica a credere mai visto prima? Un suo simile l'ha preceduto, in qualche lontano anno del passato? Guardarlo e sentire un'azzurra onda marina che si gonfia sotto il cuore, sono una sola cosa. (Morino, 2004: 80)

L'identità del fanciullo è svelata in *Quando internet non c'era*:

> c'è la parentesi con Carlo. Sedicenne, figlio di vicini di casa dei miei genitori […] Capelli biondo pallido, lisci, occhi chiari, fra l'azzurro e il grigio, e un corpo che, proprio adesso, si irrobustisce senza asprezze. Una storia fra noi e cominciata già da tre anni (Morino, 2009: 182)

Nelle tre citazioni la descrizione fisica coincide. Rilevante l'accenno in *Rosso taranta* circa ai probabili natali piemontesi del fanciullo. A non coincidere è l'età dei due amanti. Nel primo romanzo, il ragazzo è poco più anziano del giovane Morino, a differenza di quanto scritto nell'ultima opera. Considerando attendibili i particolari comunicati in *Quando internet non c'era*, per via del rispetto assoluto, e, soprattutto senza censure, della realtà su cui è fondato il testo, l'incongruenza non può che rimandare a un'ennesima, raffinata, citazione letteraria. Morino, in questo caso, omaggia Marguerite Duras, riallacciandosi a una situazione che l'autrice narra, arricchendola di volta in volta di dettagli, in *L'amante* e *L'amante della Cina del nord*. Nei due romanzi, che narrano del rapporto amoroso fra la allora giovanissima Duras e un uomo, di nazionalità cinese, di ventotto anni, l'età dell'autrice varia dal primo al secondo romanzo: da quindici anni a nemmeno quattordici. Scrive a riguardo Morino, nel suo saggio *Il cinese e Marguerite*:

> Indicando di avere vissuto l'incontro col cinese a neppure quattordici anni, Marguerite contraddiceva quanto precisato fin dall'avvio di *L'amante*. Là dove la scena aveva avuto inizio con l'indicazione della sua età. (Morino, 1997: 119)

Tale riflessione viene espressa in merito al romanzo della Duras *Yann Andréa Steiner*, nel corso del quale la scrittrice accenna all'età della coppia –di cui faceva parte lei stessa– protagonista di *L'amante* e *L'amante della cina del nord*. Prosegue infatti Morino:

> La discordanza fra i quindici anni e mezzo di L*'amant* e i neppure quattordici del successivo *Yann Andéa Steiner* induce a pensare che un residuo di occultamento possa essere rimasto depositato anche nel testo che finora è apparso come punto di arrivo del percorso verso la rivelazione. (Morino, 1997: 119-120)

Quindi, anche la scrittrice francese mette in atto un processo di progressivo svelamento, analogamente a quanto accade nelle opere di Morino. In questo caso, la citazione biografico-letteraria è resa possibile da sorprendenti somiglianze nelle rispettive traiettorie

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

personali, che si prestano al gioco di rimandi senza falsare la verità storica. Marguerite Duras, in età avanzata chiarisce sulle pagine del proprio romanzo *Yann Andréa Steiner* un particolare riguardante la propria età all'epoca del rapporto con l'amante cinese (relazione problematica in quanto vissuta da individui appartenenti a fasce d'età diversa e a razze diverse). Morino ha intrattenuto a sua volta una relazione con un ragazzo più giovane di lui (situazione questa volta ribaltata rispetto a quanto accaduto alla scrittrice francese, dal momento che era lei la più giovane componente della coppia). C'è uno scarto dalla componente razziale (per quanto riguarda la situazione di Marguerite) a quella di genere. A parte questa differenza le due vicende presentano somiglianze notevoli. Il percorso di svelamento e rettifica di un episodio problematico del proprio passato da parte di Morino è analogo a quello di Marguerite Duras. La rivelazione dei particolari, infatti, avviene sulle pagine di romanzi. Quindi, l'omaggio a Duras sotto forma di riproposizione sul piano personale di eventi vissuti dalla scrittrice francese è stato strutturato senza falsare la veridicità della propria dimensione biografica. Quasi come se la vita si fosse prestata con compiacenza ad assecondare le propensione di Morino. E quindi il cerchio si chiude. Quanto svelato nell'ultimo romanzo, rappresenta il fascio di luce puntato sulle zone d'ombra dei primi due. Il punto di arrivo, che coincide con quello di partenza dei successivi testi. Nel contempo, *Quando internet non c'era*, chiarisce le regole del gioco per quanto riguarda il passaggio dall'allusione alla designazione. Lo fa, chiudendo il discorso sulla letteratura iniziato in *In viaggio con Junior*: dal suggerire all'esplicitare, come rivelato dall'autore nelle pagine conclusive dell'ultimo romanzo:

> Dai simulacri dello strutturalismo sono passato alle ragnatele più o meno strappate di Virginia Woolf, per approdare a un sovrano disinteresse nei confronti dei metodi. […] Credo ancora in quello in cui ho sempre creduto, col cuore e con la pancia: la letteratura. […] Ma il mio sguardo cerca di introdurre un distacco. […] l'età, […], riesce persino a spegnere le passioni? (Morino, 2009: 163-164)

E allora dalle citazioni letterarie elaborate, spesso riproposizioni di interi passaggi di romanzi, in *Quando internet non c'era* si giunge a una depurazione narrativa all'insegna dell'asciuttezza e della precisione. Ma, più che di passione sopita, si tratta di rigore assoluto. Si tratta di scrivere mettendosi a tacere e «spargendosi lì intorno» (Morino, 2004: 171), per usare le parole alle quali l'autore stesso ha fatto ricorso nel *Post scriptum* a *Rosso taranta*.

Bibliografia

BAYLY, Jaime (2006) *L'uragano ha il tuo nome*, Palermo, Sellerio.

BRANDOLINI, Alessio (2007) "Angelo Morino, *Rosso taranta*", *Fili d'Aquilone* 7 http://www.filidaquilone.it/num007brandolini2.html

CARMIGNANI, Ilide (2008) "Intervista ad Angelo Morino" *Artifara* 8, Marginalia, http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara-n--8/Marginalia/default.aspx?oid=107&oalias=

CHIARLONI, Anna (2009) "*Quando internet non c'era*, nel gioco scoperto", *L'Indice dei libri del mese* 7/8.

ISSN: 1594-378X

DE RUGGIERI, Francesca (2009) "Il piacere del testo: recensione di Angelo Morino, *Quando Iternet non c'era*, Sellerio, 2009", *Aprileonline.info*, 4 settembre, http://www.assodilit.org/pdf/07_scuole_association/il_piacere_del_testo.doc

LEJEUNE, Philippe (1986) *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.

MARTINETTO, Vittoria (2009) "Morino, un delitto in cartolibreria", "TuttoLibri", *LA STAMPA*, 08-08-2009.

GUGLIELMINETTI, Marziano (1997) *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi.

MORINO, Angelo (1997) *Il cinese e Marguerite*, Palermo, Sellerio.

––––– (2002) *In viaggio con Junior*, Palermo, Sellerio.

––––– (2007) *Rosso taranta*, Palermo, Sellerio.

––––– (2009) *Quando internet non c'era*, Palermo, Sellerio.

VARGAS LLOSA, Mario (1998) *Lettere a un aspirante romanziere*, Torino, Einaudi.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

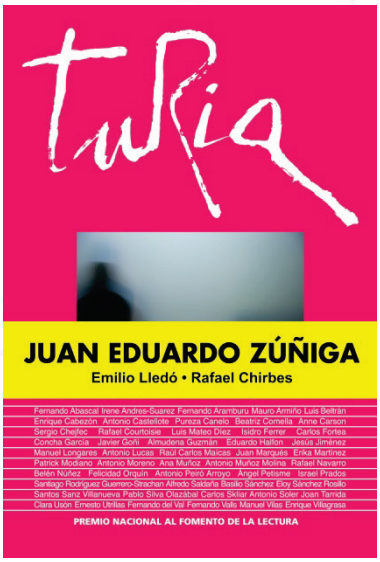
Cartapacio: Juan Eduardo Zúñiga

***Turia* Revista Cultural, n° 109-110, Marzo – Mayo 2014, pp. 165-297**

CARLA MARIA COGOTTI
Università degli Studi di Cagliari

Riassunto
A undici anni di distanza dall'ultima pubblicazione interamente dedicata a Juan Eduardo Zúñiga, è da segnalare il ricco contributo recentemente accolto nelle pagine della rivista *Turia*, nelle quali gli studiosi più esperti dell'autore madrileno offrono un interessante panorama inerente il suo percorso, sia privato, sia professionale. Lo studio è da accogliersi con soddisfazione e interesse, in particolar modo per la struttura polifonica e corale grazie alla quale viene offerto un ampio ventaglio di prospettive interpretative riguardo l'autore e la sua produzione: la sua opera, di notevole importanza in particolare all'interno del dibattito sulla *memoria histórica* della guerra civile spagnola, reclama ulteriori e innovative indagini che le rendano il dovuto merito e lo studio qui analizzato rappresenta un significativo contributo alla ricerca in questa direzione.

Resumen
Once años después de la última publicación en revista enteramente dedicada a Juan Eduardo Zúñiga, merece atención el detallado estudio recién dilvulgado en las páginas de la revista *Turia*, en las que los especialistas del escritor madrileño ofrecen un interesante panorama sobre su trayectoria, bien personal, bien profesional. El "cartapacio" ha de ser recibido con satisfacción e interés, en particular debido a su estructura polifónica y coral, la cual asegura un amplio abanico de perspectivas interpretativas sobre el autor y su producción: sus obras, de relevancia especial dentro del debate sobre la memoria histórica de la guerra civil española, exigen ulteriores e innovadores estudios que le rindan honor y el aporte de *Turia* representa un significativo avance en la investigación.



È con particolare soddisfazione che accogliamo l'omaggio della rivista *Turia* a Juan Eduardo Zúñiga (Madrid, 1919), scrittore spagnolo vivente tra i più importanti del Ventesimo secolo, considerato da colleghi e studiosi un vero e proprio maestro. Curiosamente, infatti, bisogna riconoscere che gli apporti critici riguardo alla sua opera sono ancora esigui se rapportati al valore della stessa e ai lusinghieri riscontri tra il pubblico che l'autore è andato riscuotendo in particolare negli ultimi tempi.

Quasi a compensare la latitanza della critica, accademica e non, è ancora una volta una rivista e un gruppo di esperti dell'opera del madrileno a promuovere un'iniziativa editoriale che, a circa un decennio di distanza dalla pubblicazione dello speciale di *Quimera*[1], richiama l'attenzione di lettori e studiosi sull'autore della "trilogia della guerra civile", di cui fanno parte i volumi *Largo noviembre de Madrid* (1980), *La tierra será un paraíso*

[1] «Juan Eduardo Zúñiga. Memoria y fábula (homenaje)», *Quimera*, 227, marzo 2003, numero coordinato da Luis

Recibido el 21/05/2013 · Publicado el 24/06/2014

(1989) e *Capital de la gloria* (2003). La sezione, di complessive 132 pagine, si presenta come un dossier, attento e completo, che attraverso sedici saggi indaga l'intero arco creativo dello scrittore, soffermandosi ora sul lato umano e biografico, ora su quello più squisitamente letterario. Il drappello di studiosi, ognuno secondo la sua originale prospettiva, prova a conferire organicità e coerenza a un percorso privato e professionale fuori dagli schemi nonostante questo, come evidenziato da Santos Sanz Villanueva, risulti essere "imposible de encajar en grupos, tendencias o generaciones específicos" (p. 184). La discrezione, cifra personale e inconfondibile di Juan Eduardo Zúñiga, *autor culto* e *secreto* il cui discorso letterario veicola, spesso celandole, informazioni di carattere personale, impone ai suoi studiosi di adottare la medesima riservatezza come strumento privilegiato per l'indagine. In alcuni casi, ciò corrisponde a un accordo tacito tra le parti, come confessa Manuel Longares a proposito del legame che lo lega allo scrittore, perché "vulnerarlo no sólo desvirtuaría nuestra relación, también sería un ataque contra la manera de concebir el oficio de escritor que tiene Zúñiga" (p. 255). Il risultato è uno studio di ampio respiro, corale e polifonico, in cui ogni elemento, anche quello apparentemente meno significativo, rivela il suo potenziale ermeneutico: i saggi, *grosso modo*, ricostruiscono la lunga carriera dell'autore e, in particolare, offrono un elevato numero di dati finora inediti che costituiscono un sicuro avanzamento nella ricerca offrendo nuovi spunti per ulteriori analisi e approfondimenti.

È questo il caso dei contributi firmati da Fernando Valls (*El mundo literario de Juan Eduardo Zúñiga*, pp. 165-183) e Santos Sanz Villanueva (*La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados*, pp. 184-197), che delineano per critici e lettori il panorama dell'evoluzione dello scrittore madrileno fin dalla sua primissima esperienza in ambito editoriale, sia come autore di racconti, sia come traduttore e esperto di lingue e culture slave. Il *recorrido* riserva piacevoli sorprese: scopriamo, ad esempio, che il primo racconto pubblicato in assoluto da Juan Eduardo Zúñiga fu "Marbec y el ramo de lilas", apparso sulla rivista *Ínsula* nel 1949 e successivamente inserito in *Brillan monedas oxidadas* (2010) col titolo "El ramo de lilas"; che tra il 1958 e il 1959, ancora, suoi numerosi racconti furono pubblicati in *Índice de Artes y Letras* o *Acento Cultural* o che ottenne i premi al miglior romanzo breve per *El coral y las aguas* (*Acento*, 1959) e per il racconto "Un ruido extraño" (*Triunfo*, 1963). Notevole è anche l'attenzione che gli esperti dedicano all'attività di traduzione e, nello specifico, è Carlos Fortea (*En el ancho mar de la literatura*, pp. 228-232) a fare il punto della situazione precisando che nei circa quattro decenni che intercorrono tra il 1950 e il 1986 Juan Eduardo Zúñiga ha curato ben otto versioni di opere straniere allo spagnolo: una inglese, una francese, una bulgara e cinque portoghesi (nel 1987 *Prosas y poesías selectas* de Antero de Quental gli valse il Premio Nacional de Traducción). Ancora, risalgono al 1944 i due volumi *La historia y la política de Bulgaría. Las reivindicaciones de Macedonia y Tracia* e *Hungría y Rumanía en el Danubio: las luchas históricas en Transilvania y Besarabia*, "dos rarezas arqueológicas" (p. 199) che attestano la passione e l'interesse dell'autore verso l'Est europeo, un ambito al quale si è dedicato a più riprese durante il suo intero percorso.

Di particolare interesse sono i saggi dedicati alle raccolte di racconti relativi alla guerra civile, grazie ai quali l'opera si arricchisce di nuove interpretazioni critiche inerenti, in particolare, la rete simbolica, aspetto tra i più ostici e controversi non solo della raccolta ma dell'intera produzione dell'autore e che reclama di essere analizzato in profondità. È Israel Prados[2] (*La guerra civil de Juan Eduardo Zúñiga: vida latente de ciudad sitiada*, pp. 206-217) a sof-

Beltrán Almería e i cui saggi sono firmati da Luis Mateo Díez, Antonio Soler, Ramón Jiménez Madrid, Danilo Manera, José Antonio Escrig Aparicio, Luis Beltrán Almería, Fernando Valls e Manuel Longares.

[2] Si ricordi che Israel Prados ha il merito di aver curato l'introduzione critica della prima raccolta in trilogia dei volumi del "ciclo della memoria" dedicati alla guerra civile e all'epoca della dittatura a Madrid, (*Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso, Capital de la gloria, Madrid, Cátedra*, 2007). È anche autore di due importanti

ISSN: 1594-378X

fermarsi sulla "palabra cifrada" (p. 207) attraverso la quale Juan Eduardo Zúñiga mette in atto il suo proposito etico-civico di riscatto della memoria del conflitto in opposizione all'amnesia collettiva del *pacto del olvido* diffusasi durante e dopo la dittatura franchista. Il "ciclo della memoria", secondo lo studioso, è caratterizzato dalla presenza simbolica della figura materna che incarna l'immagine della città assediata e che rappresenta "el más importante venero de la literatura (memorialística)" (p. 211) del madrileno, un personaggio, quello della madre, che a più riprese impone il suo vitalismo su eventi ed esistenti consentendo ai personaggi il raggiungimento dei più alti traguardi morali. Rafael Chirbes (*Épica de la cotidianidad*, pp. 256-259) si sofferma invece sul "realismo complejo" (p. 256) della trilogia, da individuarsi non solo nella prosa ricca e suggestiva dei racconti ma in particolare nella prospettiva *intrahistórica* che consente all'autore di rendere epico qualsiasi fatto narrato, sia pur esso triviale.

Merita attenzione anche la serie di contributi a carattere biografico in cui si dà testimonianza del rapporto, privato o professionale, che lega l'autore ad alcune personalità a lui particolarmente vicine, *in primis* la scrittrice ed ex agente editoriale Felicidad Orquín, cui Juan Eduardo Zúñiga è legato dal 1956 e che con discrezione costituisce il *medium* e il filtro tra lo scrittore e la società. È lei a rivelare a Fernando del Val (*Felicidad Orquín, luz detrás de la puerta*, pp. 269-274) come l'opera pubblicata dall'autore sia il risultato di una severa selezione previa a conseguenza della quale sono stati scartati vari progetti letterari: "«Ha escrito mucho finalmente desechado. Las novelas fallidas han sido borradas de su memoria»" (p. 272). E anche Joan Tarrida, agente letterario della casa editrice Galaxia Gutenberg (Emma Rodríguez, *Joan Tarrida: «Me rindo ante la coherencia de Juan Eduardo Zúñiga»*, pp. 263-268) a cui si deve la ripubblicazione dell'opera completa dell'autore, mantiene con lo scrittore un rapporto stretto e costante, fatto di discrezione (" […] no permite que los visitantes entren en el cuarto en el que se encierra a escribir. Ahí pone una frontera", p. 265) e stima reciproche che lo portano ad affermare con convinzione la necessità di una rivalutazione generale della produzione di Juan Eduardo Zúñiga ma in particolar modo della trilogia, un'opera chiave per la comprensione della memoria storica del conflitto. Manuel Longares (*Una cauta reserva*, pp. 250-255) e Antonio Muñoz Molina (Emma Rodríguez, *Antonio Muñoz Molina: «Zúñiga es uno de los grandes un pionero, un raro, un innovador a destiempo»*, pp. 245-249), infine, elogiano la maestria di un "escritor de raza" (p. 255), "uno de los grandes, un pionero, un raro, un innovador a destiempo" (p. 249) e si uniscono al desiderio generale di vedere presto riconosciuti i meriti di una personalità tanto originale la cui rilevanza è innegabile nel panorama culturale spagnolo.

Il vero gioiello della pubblicazione è, però, il contributo ad opera dello stesso Juan Eduardo Zúñiga, il quale concede a *Turia* un breve ma intenso anticipo di quelle che saranno le sue *Memorias íntimas*: nei frammenti qui presentati, dal netto carattere autobiografico, l'autore seleziona alcuni tra i momenti decisivi della sua vocazione letteraria, legati, in particolar modo, all'infanzia e a quella solitudine che gli consentì, fin da giovanissimo, di interessarsi alle dinamiche e ai misteri dell'animo umano. Non mancano neppure i riferimenti al contesto socio-culturale in cui dovette operare: " […] eran tiempos de mi maduración ideológica y mi adquisición de una visión materialista del áspero mundo en el que yo debía situarme" (p. 285), racconta a proposito dell'avvicinamento negli anni Cinquanta al gruppo della Sociedad Teosófica, di cui è possibile intravedere un chiaro riferimento nel racconto "Camino del Tíbet" contenuto in *La tierra será un paraíso*.

saggi sull'opera di Zúñiga: *Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas*, Reseña: revista de crítica cultural, 353, 2003, pp. 4-9) e *El pulso de la resistencia*, Reseña: revista de crítica cultural, 348, 5/2003, pp. 26-27.

ISSN: 1594-378X

Il ventaglio di studi offerti in *Turia* rappresenta un significativo apporto alla ricerca relativa al nostro autore e alla sua opera, che meritano un'attenzione e un riconoscimento da parte della critica non solo episodici. Tali contributi mirano certamente a raggiungere un vasto pubblico da avvicinare alla lezione di dignità, modestia e rigore perseguiti da Juan Eduardo Zúñiga. A questo proposito è, forse, da ricondurre l'assenza di contributi di carattere critico-teorico *stricto sensu*, fatta eccezione per il saggio di Irene Andres-Suárez sui *microrrelatos* (*Pugna entre la luz y las tinieblas como vía de revelación: los microrrelatos de Juan Eduardo Zúñiga*, pp. 233-242).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

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

Marisa Martínez Pérsico, *Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange*, Murcia, Editum, 2013, pp.250.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

Es un hecho constatado que el Ultraísmo, aportación hispánica a las vanguardias históricas europeas, constituyó hasta hace poco un territorio de relevancia minimizada por los estudios literarios, cuando no directamente orillado. Las recientes recuperaciones documentales, consistentes en ediciones facsimilares de revistas y epistolarios, han venido a arrojar luz parcialmente sobre el movimiento. La monografía de Marisa Martínez Pérsico que tenemos entre manos, *Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange*, corre en paralelo a tal labor restauratoria, y aun se diría que provee más información de lo que su título anuncia. A lo largo de sus páginas, el estudio viene a restañar con solvencia un doble olvido: el desenvolvimiento del Ultraísmo español y argentino, con sus rasgos comunes y privativos; y la puesta en valor de las prosas tempranas de Norah Lange, caracterizadas tanto por su singularidad como por una alta dosis de conciencia crítica y programática. Organizado en once capítulos con bibliografía independiente, el libro abunda en esa voluntad estratégica de la autora que se percibe ya en el título, "tretas del hábil", claramente en diálogo con el sintagma "tretas del débil" acuñado por Josefina Ludmer para aludir a Sor Juana Inés de la Cruz.

El primer capítulo, "la mujer del Ultraísmo argentino", comienza espigando las figuras femeninas dentro de las vanguardias históricas para enmarcar así la acogida de los primeros textos de Lange: aniñamiento, exotismo, angelización o la hache final de su nombre fueron algunas de las intervenciones masculinas en la modelación de una autora fetichizada por el grupo mediante la imagen de "sirena" que, a su vez, habría de "petrificar" la recepción de su estética.

Por su parte, la siguiente sección se preocupa por trazar paralelismos en las tres orillas ultraístas (Argentina, Uruguay, España) tomando el epistolario entre Borges y Jacobo Sureda. Entraña un gran acierto la metáfora del prisma para caracterizar al Ultraísmo como "refracción sin imitación" pues, en efecto, fracciona, descompone y recompone materiales previos, reivindicando una vocación propositiva negada con obstinación por buena parte de los estudios literarios. Particularmente llamativo es el pasaje en que la investigadora defiende la idea de zafarse de esa fuerza de arrastre que existe tras las declaraciones autobiográficas de un autor –en este caso la retractación de no pocos ultraístas respecto a su militancia–, resaltando en cambio las conquistas expresivas que les reportaría en adelante.

En el capítulo tercero se nos brinda una contextualización histórica y teórica del objeto de estudio, remarcando la necesidad de un abordaje específico para cada movimiento. La autora examina los estudios ya clásicos sobre la vanguardia de Nelson Osorio, Jorge Schwartz y Gloria Videla para abolir el binomio centro/periferia, huyendo de la noción de subalternidad

Recibido el 15/09/2014 · Publicado el 015/11/2014

y contemplando "la producción europea y latinoamericana como manifestaciones estéticas simultáneas de Occidente" (58); será ese el ángulo desde donde Martínez Pérsico dará cuenta de las interacciones transatlánticas ultraístas.

El apartado cuarto prolonga esa preocupación y encara la dimensión intercontinental del movimiento Ultra en su doble faz literaria y plástica. La autora rehúye el encasillamiento en el rubro de las literaturas nacionales y lo refrenda mediante numerosos ejemplos que hablan de una suerte de "corresponsalías bilaterales" (66). Es así como desbroza con precisión las conexiones entre revistas (*Prisma, Inicial, Alfar*, *Plural*) alentada en buena medida por ese enlace que fue Guillermo de Torre, así como mediante cartas (de Marechal a Jarnés), publicaciones y colaboraciones varias (Lorca, Jarnés, Barradas, Norah Borges, Cansinos-Assens).

Una vez consignados los nexos transatlánticos, las dos siguientes divisiones acotan los rasgos idiosincrásicos del ultraísmo argentino, en clara trayectoria centrípeta hacia la producción de Norah Lange. Martínez Pérsico hace recaer tal especificidad en el manejo de "una escena urbana en proceso acelerado de modernización y cambio" aderezado con "aportes formales de las vanguardias históricas europeas" sin olvidar "un sistema de percepciones y recuerdos que se vincula con el pasado inmediato pero ya en decadencia" (82). Se detiene la crítica argentina en los avatares de conformación de las revistas *Proa* e *Inicial*, cruciales órganos de expresión por donde desfilaron destacados poetas; a la par que "aprovecha", en este sentido, la peculiar clasificación de los ultraístas efectuada por Néstor Ibarra en 1930 para desgranar tal nómina, desmontarla y resituarla con mayor perspectiva histórica.

Las secciones séptima y octava se adentran en la médula del análisis, entregándonos una exposición detallada y densa de la obra langeana propiamente dicha. La investigadora discierne nítidamente dos etapas: las prosas que se despliegan en espacios abiertos con un viaje como hilo conductor, y aquellas desarrolladas en ámbitos domésticos. Esta última da cabida a textos como *Cuadernos de infancia* (1937), *Antes que mueran* (1944) o *Personas en la sala* (1950), premiados por una crítica que identificó en ellos elementos "inherentes" a su condición femenina. Martínez Pérsico sale con contundencia al "rescate" del primer periodo, obsequiándonos con un recorrido por la novela epistolar *La voz de la vida* (1927) que será mucho más minucioso en *45 días y 30 marineros* (1933), novela autoficcional en tercera persona. Una y otra vienen signadas por el cronotopo del agua, al que se atribuye un sema de "metamorfosis ontológica" y "carnavalización de valores". Sentadas esas bases, la estudiosa privilegia esta última novela, que juzga como una "metáfora del rol de Lange dentro del grupo ultraísta pero distorsionado por la ficcionalización y la incorporación del humor" (122), lectura que le permite filiarla atinadamente con *El movimiento V.P.* de Cansinos-Assens. La inversión de los roles de poder, las imágenes, recurrencias y discontinuidades en el resto de su producción son trazadas mediante una exposición aunadora de diversos enfoques, datos y referencias que evidencian el dominio de la autora sobre la materia diseccionada.

Especial relieve cobra la cuestión de la parodia y resemantización de los estereotipos de la masculinidad y feminidad en tanto constructos. El análisis alumbra los títulos langeanos desde ese prisma, centrándose en el carácter jánico que adquiere su escritura, con textos que "requieren una descodificación doble", como en *45 días y 30 marineros*, donde la protagonista "fluctúa entre la transgresión de roles vehiculizado a través del humor (…) y la reproducción de preceptos ligados a la conducta honorable de la mujer" (144). Aborda, en esa dirección, el manejo del humor en sus *Discursos* como monólogos teatralizados performativos, con los que promueve una inscripción de su figura en el espacio público por mor de la parodia, el humor negro, la caricatura y otros resortes lúdicos reflectores del espíritu martinfierrista. La investigadora apoya oportunamente cada afirmación buscando paralelismos, exhumando precedentes e incidiendo en esa permanente estructuración del yo autoral de género que esmaltó toda su escritura.

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

El noveno apartado se aboca a rastrear al pormenor el origen ultraísta-expresionista de la imagen subjetiva langeana, no como episodio coyuntural en su obra sino entendida como elemento que cuaja en su poética y que no habrá de abandonar en ulteriores entregas. Martínez Pérsico se consagra a demostrar la omnipresencia de esa huella y, mayormente, a explicar el procesamiento de esa imagen ultraísta bajo el tamiz del expresionismo, operación atribuida en buena medida a la imagen dinámico-metafísica que Jorge Luis Borges había fraguado poco antes en su trilogía porteña. Constituye éste el tramo del libro más inclinado al análisis textual y a la teoría de la literatura: motivos, símbolos y tropos como la prosopopeya o la hipálage son sometidos a una disección muy exhaustiva, apuntalada por nexos, precursores y referencias bibliográficas convenientemente aducidas. Imágenes pictóricas y fotografías de poemas manuscritos refuerzan el cuerpo argumentativo con un doble fin: refutar, por un lado, ese acomodaticio enfoque de género con el que sus textos fueron mayoritariamente "enclaustrados"; y por otro, proclamar la persistencia del imaginismo que permearía con coherencia el conjunto de la obra langeana.

El décimo capítulo se detiene –justificadamente– en *Alfar* (1920-1954), revista dirigida por el uruguayo Julio Casal primero en La Coruña y, a partir de 1927, desde Montevideo. Amén de introducir el Ultraísmo en la ribera oriental del Plata, ésta supuso una buena plataforma de difusión de los ismos y dio cobijo a los primeros poemas de Lange. El desglose de los hitos literarios que *Alfar* albergó reafirma el carácter transoceánico del movimiento y es también, en cierto modo, una metonimia de la aventura (post)ultraísta en todas sus aristas. Entre ellas, subraya Martínez Pérsico los dualismos de género practicados por Guillermo de Torre o el mismo Casal sobre las dos Norah, recluidas por clichés empobrecedores de sus respectivas propuestas artísticas.

La monografía se cierra con un sustancioso epílogo donde se recogen en haz los componentes neurálgicos de la investigación, aclarando conceptos y justificando algunas tomas de posición crítica. Como colofón, se incluye un apéndice con facsímiles inéditos y sus transcripciones, correspondientes a poemas de juventud de Lange que, contenidos en su cuaderno *Oasis*, suponen un instrumento valioso para quienes pretendan acercarse a los albores de su escritura.

Digna de destacar es igualmente la extensión de las notas a pie de página, que terminan de contextualizar la obra langeana, completando una investigación *per se* pródiga en información si atendemos al cuerpo de los textos y a las propias referencias bibliográficas (que tal vez hubiera convenido aglutinar al final del estudio). Si de riqueza paratextual hablamos, mención aparte merece el magnífico prólogo de Rosa García Gutiérrez, quien rastrea el proceso de negociación de Lange consigo misma y su vocación de "cuarto propio", particularmente acendrada en *45 días y 30 marineros*. Aquí la prologuista detecta una bien consciente –y extemporánea– estrategia de inserción en el campo literario argentino, "y no la inconsciente emanación de un supuesto imponderable femenino" (23). El texto de García Gutiérrez rebasa su índole presentativa para poner sobre la mesa sugerentes conexiones con que nutrir estudios venideros (véase, por ejemplo, el vínculo de *45 días*… con *Los detectives salvajes* de Bolaño en tanto trepidantes ficcionalizaciones del fracaso vanguardista).

En suma, la autora sale bien librada de una empresa que no se preveía fácil, pues exigía conciliar estudios transatlánticos, historia literaria, teoría de la literatura y perspectiva de género. Martínez Pérsico toma todo este instrumental con prudencia, abogando por un eclecticismo benéfico para sus objetivos y, en última instancia, para el estudio mismo que, al lucrarse de aportes tan heterogéneos, ofrece un análisis preciso en el contenido y mesurado en su enfoque. Desplegando una prosa académica y límpida, la profesora de la Università degli Studi Guglielmo Marconi nos entrega una muy iluminadora contribución por cuanto logra, creemos, sacar al Ultraísmo del papel ancilar que las historias literarias le habían endosado, reubicándolo así como periodo notable que legó marcas expresivas perennes en no pocos de

ISSN: 1594-378X

sus integrantes (Lange, Borges, Marechal). Por otro lado, es resaltable lo que el estudio tiene de vindicativo respecto a la ficción vanguardista langeana. Con ello, la investigadora salda una deuda que el campo crítico hispánico había contraído con la autora bonaerense. Lo hace, además, esgrimiendo dos virtudes nada triviales: la no adscripción militante a ninguna "jergocrítica"; y el haber "desoído" con perspicacia la abjuración que la escritora manifestó de su periplo ultraísta. Rasgos de independencia intelectual que, por inusuales, son muy de agradecer.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

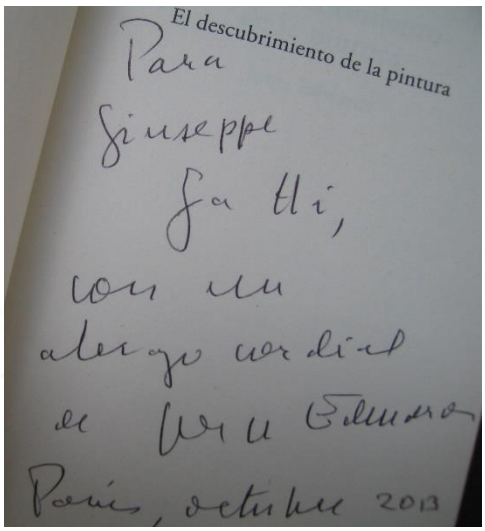
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Provinciana, caduca y con prejuicios: retrato en "óleo sobre lienzo" de la sociedad chilena
El descubrimiento de la pintura, de Jorge Edwards

GIUSEPPE GATTI
Università degli Studi Guglielmo Marconi

El interés que Jorge Edwards (Santiago de Chile, 29 de junio de 1931) ha ido demostrando a lo largo de su vida por las artes visuales y, en especial, por el mundo de la pintura es un rasgo que ha adquirido una sólida evidencia objetiva durante los años en que el escritor y periodista chileno desempeñó el rol de embajador de su país en Francia. En particular, en 2011 el entonces embajador se había dedicado a la organización de una gran exposición en la Casa de América Latina, en París, involucrando a tres pintores chilenos más o menos clásicos: Matta, Enrique Zañartu y un tercero, de la última promoción artística nacional, Eugenio Téllez. En ese mismo periodo, al intentar recuperar recuerdos del pasado con el objetivo de publicar la primera parte de sus memorias (volumen que ha visto la luz en 2013 con el título de *Los círculos morados,* Tomo I), Edwards se había topado, según cuenta, con el recuerdo borroso de un lejano pariente, Jorge Rengifo Mira, cuyos antecedentes biográficos autorizaban la conversión del indiviuduo en carne y hueso en un personaje de ficción (el hombre, que durante su vida había sido dependiente de una ferretería, tenía entre sus antepasados un prócer de la patria, un ministro de Hacienda, y varios militares que habían destacado en la consolidación de la joven República de Chile).

La publicación de *El descubrimiento de la pintura (*2013)[1], novela narrada en primera persona en forma de falsa autobiografía, es el resultado de este proceso de ficcionalización de una figura familiar, un tío segundo de Edwards, cuya pasión y sensibilidad por la música se complementan con una entusiasta dedicación a la pintura, desde la postura del "aficionado inconsciente", obstinado en rechazar toda influencia artística occidental y empeñado en realizar su obra alejándose de cualquier escuela o movimiento tradicional.



La novela, si bien se ofrece a una primera lectura como un relato irónico con matices de fábula moral, no deja de recuperar esa presentación del paisaje social chileno fuertemente jerarquizado que caracteriza la ficción de Edwards desde la publicación de sus primeras novelas (*El peso de la noche*, 1964, o *Los convidados de piedra*, 1978) y se impone como una metáfora de las transformaciones socioeconómicas de Chile. La aprehensión de los hitos de la historia familiar, cuya rememoración y ficcionalización Edwards se ha impuesto como placentera tarea desde la década del sesenta del siglo pasado, refleja no solo un intento de imaginar cómo vivían antiguos y olvidados miembros de la familia, sino también una tentativa de escudriñar el mundo del patriciado urbano capitalino. Es así que en *El descubrimiento de la pintura* –al relatar cómo Rengifo puede desarrollar su afición solo en los fines de semana– el narrador amplía la mirada e incorpora en la narración la tríple figura de

[1] Jorge Edwards, *El descubrimiento de la pintura*, Barcelona, Editorial Lumen, 2013, 166 páginas.

Recibido el 19/10/2014 · Publicado el 16/11/2014

las Hermanas Mira, tías carnales del *peintre amateur* y pintoras para-surrealistas de buen renombre en el medio local. La impositiva presencia de las tres ancianas tías dialoga a la distancia con una de las inclinaciones idiosincráticas de la cultura social chilena que tanto Edwards como José Donoso han retratado en sus producciones literarias: la del "orden de los abuelos", una institución intangible que garantiza el perpetuarse de la estabilidad del micromundo doméstico, verdadero "templo familiar" en la literatura nacional de las décadas comprendidas entre finales de la Segunda Guerra Mundial y los bien entrados ochenta.

En *El descubrimiento de la pintura* Edwards –mediante una escritura delicada y liviana que remite a obras como *El origen del mundo* (1996)– desvela la construcción de una pararealidad doméstica, que funda sus raíces en una ceremonia ritual basada en periódicas audiciones organizadas en la casa paterna, verdadero "centro del mundo": reuniones a las que asisten, junto a Rengifo y al propio narrador, una serie de personajes cuyos diálogos utilizan un lenguaje de matices rítmicos que enlazan con las preferencias musicales de los protagonistas. En este ámbito cerrado, el filtro de las suposiciones por las que pasa la descripción de la vida de Rengifo impide la completa aprehensión de "su" realidad y solo permite al narrador y al lector entrever fragmentos de la existencia retraída del pintor, que se siente eximido de toda práctica formativa, rechazando las enseñanzas que maestros antiguos o autores contemporáneos puedan aportarle.

Así como había ocurrido con los protagonistas de novelas anteriores, Edwards plantea con maestría un discurso narrativo por el cual la pertenencia del tío pintor a la prestigiosa (y algo decaída) historia familiar y su acceso a los beneficios consecuentes son puestos en discusión por los miembros de su misma familia, quienes auspician un "descenso de casta" para su descarriado e improductivo pariente. Sus familiares –mediante una displicencia reiterada que roza el ultraje– le van negando paulatinamente no solo el reconocimiento de su abolengo sino también su identidad, restándole simbólicamente su rol público, según una estrategia de "ocultamiento del diferente" que Edwads describe así: "Quizás el drama, el destino de Jorge, […] consistió en eso: en que se le exigiera, desde que había memoria en la familia, permanecer en la sombra, detrás de las bambalinas, en la antesala, en los entretelones, para no espantar a nadie, para no traer la yeta, la mala fortuna".

La altiva displicencia familiar hace surgir en Rengifo una actitud defensiva que busca oponerse a la realidad hostil mediante el silencio, la rebeldía disimulada y una reiterada actitud de hombre insatisfecho y esquivo que necesita crear en el mundo unos intersticios, y ocupar uno, como forma de evasión. Edwards dibuja, aquí como en *El peso de la noche* o *El museo de cera* (1981), la consolidación de una verdadera "visión minoritaria", que coincide con la postura rebelde y a la vez desprotegida del tío descarriado, hombre consciente de que cada contacto con la familia (con el "orden" y la "estabilidad") se convierte para él en una censura reiterada a su existencia fuera de los códigos. La pintura y la música vienen, así, a imponerse como resquicio saludable y necesario.

Las periódicas audiciones organizadas en la casa paterna sirven a Edwards para edificar una suerte de "escenario protegido" en el que desarrollar el encuentro entre el aficionado y egocéntrico pintor de los fines de semana con la figura de una adinerada jueza que, al aceptar contraer matrimonio con él, será la responsable del enfrentamiento de Rengifo, durante un viaje a Europa, con el traumático y al mismo tiempo maravillosamente seductor mundo de la pintura occidental, al que alude explícitamente el título de la novela.

Hasta el momento del encuentro revelador, la perenne vacilación entre la dimensión pública y el microcosmos aislado que se construye Rengifo convierte su mundo en un espacio de difícil comprensión para el mismo narrador, porque lo que se cuenta del pintor no se sabe con seguridad: la fluidez de la trama permite, eso sí, adivinar fragmentos de la interioridad del hombre, pero su dimensión íntima solo se intuye a partir de "certezas frágiles", certezas que se trastocan por completo cuando el protagonista conoce a la jueza Caridad Casares, viuda

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

acaudalada que le facilitará el primer viaje a Europa. Si en Chile la pintura de Rengifo se percibe como la diversión inútil de un individuo improductivo cuyos cuadros son como "tubos de pasta de dientes de colores diversos, fórmulas mentoladas o afrutilladas, exprimidos sobre una tela y mezclados a golpe de espátula", el contacto con la dimensión artística europea acaba colocando al hombre ante la evidencia de lo que siempre quiso evitar: el encuentro con los grandes maestros del Arte. Hasta ese momento de deslumbramiento traumático, el aislamiento voluntario al que se había sometido Rengifo, como forma de replegamiento interior ante a la incompatibilidad con su entorno sociocultural y familiar, había creado un estado de *no pertenencia* que podía interpretarse incluso como un privilegio: Edwards representa, en efecto, un estado de disconformidad que –como todo proceso previo a la creación artística verdadera– necesita de un aislamiento, como resultado de una "protesta social" que el sujeto dirige, precisamente, al ámbito natural de pertenencia.

En una novela dotada de una intensidad fabuladora notable, el desenlace de la narración permite identificar una doble línea interpretativa: en primer lugar es evidente en el texto la relación metafórica que existe entre –por un lado– el personaje y la pintura de Rengifo y –por otro– una estructura social caduca dominada por un atávico provincianismo. Subyace en esta representación la crítica subterránea que Edwards dirige a esa radicada esperanza, a veces oculta, que expresa una cierta clase social, de que el orden protector instaurado y mantenido durante décadas por un sistema estamental perdure hasta un futuro indefinido. Sin embargo, esta idea de una repetición infinita de las modalidades socioculturales y familiares que garanticen seguridad y estabilidad a un cierto grupo social se ve barrida por la segunda lectura metafórica de la novela: el mismo Rengifo, nos dice Edwards, es un ejemplar anacrónico dentro de un sistema caduco y su casamiento con la jueza (que representa el símbolo de las nuevas y grandes fortunas nacionales) no será suficiente para que este sistema se salve de la extinción.

En las últimas páginas del relato, la negación por parte de Rengifo de la aceptación de un replegamiento –práctico e ideológico– hacia un mundo de códigos consolidados y marcado por un conservadurismo estructural, no salva al pintor del trauma fatal del enfrentamiento con el Arte. Así, con la consabida maestría que se sirve de un ritmo acorde con las periódicas ceremonias musicales, Edwards nos acompaña hasta el momento de la muerte del protagonista, evento que también puede leerse a la luz del intento de escribir una fábula moral: es decir, como la parábola ascendente y en apariencia imparable de la Unidad Popular.

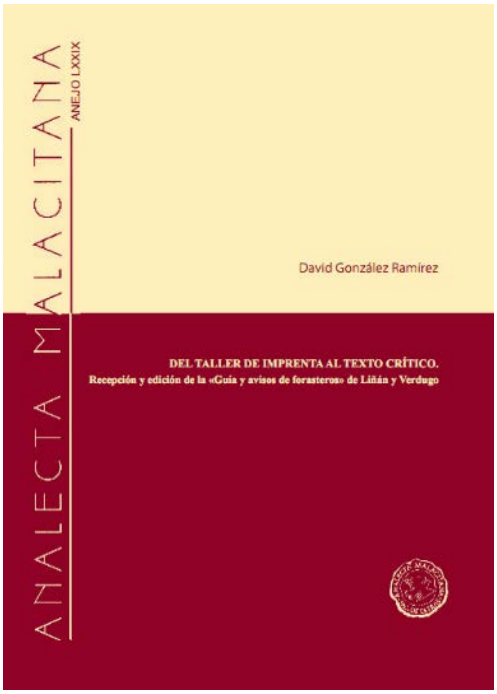
ISSN: 1594-378X

David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*, Anejos de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2011 (345 págs.)

DIEGO MEDINA POVEDA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen
Esta cuidadosa edición crítica permite leer con garantías una obra que encierra un gran interés para observar la confluencia de géneros y estructuras en la narrativa del siglo XVII, así como para entender ciertos aspectos de la problemática social en la época de Felipe III. El amplio estudio introductorio y la edición que ahora queda fijada en esta monografía la convierten en el trabajo de mayor profundidad publicado hasta la fecha y dedicado a la *Guía y avisos de forasteros*. No acudir a este libro cuando se quiera leer o estudiar la colección de avisos y novelas de Liñán y Verdugo es, cuando menos, un descuido casi imperdonable.

Abstract
This careful critical edition offers with guarantees the text of a work that holds great interest to observe the convergence of genres and narrative structures in the seventeenth century, and to understand certain aspects of the social problems in the time of Philip III. The extensive introductory study and the critical text now fixed in this monography make it the deepest work published to date dedicated to the *Guía y avisos*. Not to go to this book if one wants to read or study Liñán y Verdugo's collection is at least an oversight almost unforgivable.



Ha aparecido publicada en la colección de anejos de la revista *Analecta Malacitana* la edición crítica (con un estudio introductorio de casi 150 págs.) de la *Guía y avisos de forasteros* de Antonio Liñán y Verdugo (Madrid, 1620), una obra a la que muchos estudiosos (desde historiadores hasta críticos literarios) han acudido para conocer mejor la vida y costumbres en el Madrid de los Austrias. Sin embargo, las últimas aportaciones del autor de este libro (que se publica como una parte de su Tesis Doctoral), apuntan hacia otros derroteros, y no precisamente hacia el costumbrismo como sustento de esta obra del siglo XVII. En su estudio introductorio, el profesor González Ramírez hace un repaso exhaustivo por las primeras ediciones de la *Guía* y explica cómo se produjeron en el texto cambios importantes que afectan a su lectura e interpretación (todos debidos a los impresores, porque no se ha constatado que el autor –cuyo nombre parece un pseudónimo empleado por algún literato de la época– estuviese detrás de estas modificaciones). En torno a la prínceps existe un embrollo importante, pues se conocen varios estados de edición de la portada; también hay una segunda edición, de la que se conservan igualmente varios estados. Toda la trama textual ha sido analizada en los capítulos primeros, en los que el

Recibido el 23/01/2015 · Publicado el 23/01/2015

autor de este libro aporta algunas interpretaciones de lo que pudo ocurrir dentro y fuera del taller de imprenta.

Entre los capítulos más sugerentes aparece el dedicado al librero de Zaragoza José Alfay (al que también David González le ha dedicado varios estudios) quien copió de la *Guía y avisos de forasteros* cinco novelas (de las seis que llegó a publicar: la otra le pertenecía a Mateo Alemán), cambiándole sus inicios y poco más, y las publicó como una colección toalmente nueva, con un título que en nada se le parecía (*Mojiganga del gusto en seis novelas)* y el nombre inventado de un autor: Francisco la Cueva. David González descubrió esta superchería literaria, que tiene una segunda parte; con el paso de los años, para asegurarse las ventas de su *Mojiganga*, le cambió la portada, actualizando todos los datos (título, autor y pie de imprenta completo), y lanzó al mercado una obra presuntamente nueva: *Sarao de Aranjuez* de Jacinto de Ayala. Toda esta trama editorial, una verdadera investigación detectivesca, ha sido narrada en un breve capítulo de este libro, pero antes fue explicada en la edición que de estas obras hizo el propio David González en Prensas Universitarias de Zaragoza, donde se puede deleitar el lector con las ingeniosidades (que van mucho más allá de lo que aquí pueda yo indicar) de este librero aragonés.

Todas las ediciones posteriores (y en este estudio se recopilan cerca de diez) han supuesto una degradación del texto, que ha ido empeorando paulatinamente desde sus primeros testimonios impresos. Incluso llama mucho la atención que algunos editores de la obra, como el académico de la lengua Manuel de Sandoval (cuya edición data de 1923) hayan afirmado contundentemente que han seguido la primera edición con fidelidad, cuando en realidad David González ha constatado que, por ejemplo, el citado editor utilizó el texto precedente (del siglo XIX) y solo cuando tenía alguna duda acudió a la edición original de la *Guía* (y a veces no para bien, porque hacía conjeturas poco adecuadas). Lo peor de todo no es que críticos de principios del siglo XX mientan en sus obligaciones filológicas, sino que otros contemporáneos (como Miguel Ángel Auladell Pérez, que realizó su Tesis de Licenciatura sobre esta obra) hayan afirmado con igual descaro que siguen la edición de Sandoval porque han comprobado que se atiene con escrupulosidad a la primera versión de la obra. El tiempo –y el trabajo y paciencia de estudiosos como González Ramírez– descubre las verdades.

En resumidas cuentas, el recorrido por la transmisión editorial de esta obra, tal y como dice David González, "pone de relieve la incuria con la que algunos editores han divulgado el texto, en ocasiones incluso desprestigiando a la distinguida institución a la que pertenecían. Sin duda por ignavia, casi todos los encargados de las ediciones aparecidas han carecido del sentido de la honestidad para admitir sus irresponsabilidades; con palabrería de hojalata y farsante gazmoñería han garantizado que se han preocupado por realizar una confrontación de las ediciones anteriores a las que ellos ofrecían, primer cometido para elegir con criterio el mejor testimonio que les asegurase brindar un texto depurado, y han difundido un rosario de disparates y falsedades que han contribuido a ofuscar a numerosos lectores y especialistas" (págs. 14-15).

Desde luego, la importancia que tiene esta edición crece desde que sabemos que hasta ahora los editores se habían dedicado a empobrecer editorialmente la obra que salió de la imprenta de la viuda de Alonso Martín. Seguir desde ahora citando o consultando estas ediciones previas es, como mínimo, un acto imprudente y de ningún rigor filológico. El estudio sobre la transmisión textual de la obra viene completado por un aparato crítico al final de la edición en el que podemos valorar los cambios que se produjeron en las ediciones antiguas, la mayoría de tipo estilístico o formal.

En cuanto a la interpretación del texto, quizá sea esa la tarea por donde se puede seguir avanzando. David González ha presentado una edición crítica de la obra, con notas exclu-

ISSN: 1594-378X

sivamente de orientación textual, pero su explicación como obra literaria ha quedado pospuesta para un futuro trabajo. Sabemos que con anterioridad a este estudio, David González ya viene planteando una interpretación diferente a lo que siempre se había repetido sobre la *Guía*, en relación principalmente a géneros como la picaresca o el costumbrismo. En este sentido González Ramírez es muy claro: "Las novelas de la *Guía y avisos de forasteros* no pueden ser leídas como cuadros de costumbres, por más que en ellas descubramos algún retazo que manifieste signos de costumbrismo. Liñán aprovecha una situación social, el desbordamiento que sufre la Corte de pretendientes y pleiteantes, fáciles víctimas de picaruelas y estafadores, para dar forma y sentido a su obra, en la que se defiende una reforma de las leyes para que se prohíban los abusos a los que son sometidos los forasteros que llegan a la Corte por parte de los holgazanes. Por tanto, el anuncio del costumbrismo observado en la *Guía* y que repercute directamente sobre los días de fiesta de Zabaleta, en cuyas obras este género alcanza su máxima realización, según se ha ufanado de repetir la crítica, no deja de ser un fácil atajo para evitar adentrarse en el análisis de los textos de uno y otro autor, así como en la verdadera influencia que pudo ejercer el primero sobre el segundo" (pág. 141).

En varios artículos (publicados en *Dicenda* y en *Cuadernos de Filología Italiana*) ha dejado claro el autor de esta monografía la importancia que tiene esta obra de Liñán y Verdugo entre las obras de otros arbitristas que estaban avisando al gobierno de Felipe III cómo Madrid iba a la deriva con tantos vagabundos y pedigüeños. En este libro que ahora reseñamos, *Del taller de imprenta al texto crítico*, hay un capítulo dedicado a las líneas de investigación que pueden aprovecharse a la hora de plantear un estudio de la *Guía y avisos de forasteros* («Liñán y Verdugo con comento»), que sin duda esperamos que el propio David González explote cuando realice la esperada edición comentada de esta obra del Siglo de Oro.

Por ahora, nos valemos de esta cuidadosa edición crítica para leer con garantías una obra que encierra un gran "interés para observar la confluencia de géneros y estructuras en la narrativa del siglo XVII, así como para entender ciertos aspectos de la problemática social en la época de Felipe III" (pág. 15). El amplio estudio introductorio y la edición que ahora queda fijada en esta monografía la convierten en el trabajo de mayor profundidad publicado hasta la fecha y dedicado a la *Guía y avisos de forasteros*. No acudir a este libro cuando se quiera leer o estudiar la colección de avisos y novelas de Liñán y Verdugo es, cuando menos, un descuido casi imperdonable.

ISSN: 1594-378X

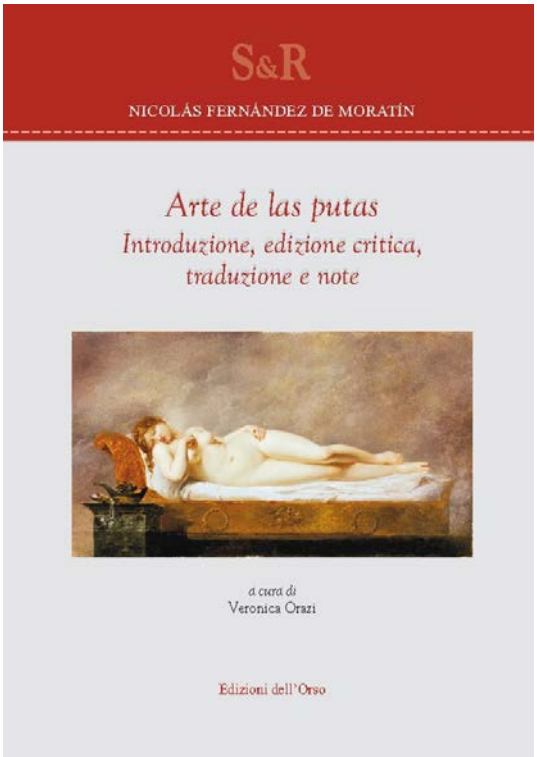
Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, introduzione, edizione critica, traduzione italiana inedita e note a cura di Veronica Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso (Collana Studi e Ricerche 109), 2012 (204 pp.)

BARBARA GRECO
Università di Torino

Resumen
El autor del *Arte de las putas* se presenta en esta primera traducción al italiano, acompañada por un estudio y una edición crítica, como una figura bifronte: intelectual iluminista, funcionario de Corte que apoyaba la política reformadora de Aranda, promotor de la tertulia de la Fonda de San Sebastián, miembro de la Accademia degli Arcadi de Roma y de la Real Sociedad Económica de Madrid, defensor de la estética del buen gusto y activo protagonista del teatro neoclásico; y a la vez, libertino transgresivo, rodeado de amantes y prostitutas, como demuestra esta obra en donde se refleja la otra cara del Siglo de las Luces, una época en la que conviven racionalismo y libertinaje.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
This volume contains the first translation to italian, a critical edition of the text and a study of the *Arte de las putas*. Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) comes out as a as a two-faced figure: on the one side, intellectual of the Enlightenment and Court official who supported Aranda's reformist policy; participating member of the *tertulia* at Fonda de San Sebastián and the Accademia degli Arcadi at Rome as well as of the Royal Economic Society of Madrid; defender of an aesthetics of good taste and active protagonist of neoclassical theater; on the other side, yet, a libertine and transgressive character, surrounded by lovers and prostitutes, as demonstrated in this work which reflects the dark side of the Age of Enlightenment, a time when rationalism and debauchery coexisted.



Il volume offre lo studio, l'edizione critica e la prima traduzione in italiano dell'*Arte* moratiniana. In esso Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) è presentato come una figura bifronte: intellettuale illuminista, burocrate di Corte, sostenitore della politica riformatrice di Aranda, promotore della *tertulia* della Fonda de San Sebastián, membro dell'Accademia degli Arcadi di Roma e della Real Sociedad Económica de Madrid, difensore dell'estetica del *buen gusto* e fautore del teatro neoclassico; al contempo, però, libertino, erotomane trasgressivo, frequentatore di amanti e prostitute, come dimostra l'*Arte de las putas*, che riflette l'altra faccia del secolo dei Lumi, di un'età in cui convivono razionalismo e libertinaggio.

Recibido el 24/12/2014 · Publicado el 23/05/2015

Il poema, suddiviso in quattro canti (ca. 2.000 endecasillabi), si apre con un lungo panegirico, che occupa l'intero Canto I; il Canto II offre un primo catalogo di *putas* di livello medio-basso; il Canto III contiene indicazioni sulle *cortesanas* e le *putas* più costose, distribuite in due liste; il Canto IV, infine, presenta il quarto e ultimo catalogo: quello delle mogli indotte a vendersi dai mariti, cui segue la classificazione delle *putas* in base alla regione d'origine, con le caratteristiche tipiche di ciascun gruppo. Nell'epilogo, l'autore si augura che i suoi discepoli seguano i consigli profusi, riconoscendolo maestro nell'*arte de las putas*.

Lo studio introduttivo ricostruisce la fortuna dell'opera (1767-1772 ca.), proibita e messa all'Indice, che circola manoscritta tra gli *aficionados* del genere durante la vita dell'autore e resta inedita sino a fine Ottocento: lo stesso Leandro, nella biografia del padre, non lo cita neppure. Orazi ne identifica quindi le fonti: la satira classica, Ovidio e la tradizione ovidiana mediata dal recupero attuatone dalla letteratura erotica illuminista, la letteratura spagnola medievale dal didascalismo ambiguo (il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz e la *Celestina* di Rojas), quella cinquecentesca scabrosa (p.e. il XXI *mamotreto* della *Lozana andaluza*, con la sua carrellata di *putas*, la *Carajocomedia*, ecc.) o la poesia oscena del *Siglo de Oro*.

Tutto ciò è applicato a una realtà ben precisa: la folla di prostitute che popola la Madrid settecentesca, descritta anche nei *romances de cordel*, che talvolta riportavano cataloghi di *putas*, proprio come l'*Arte* moratiniana. Il testo offre una fotografia degli usi, dei costumi, dei luoghi della Madrid neoclassica, secondo l'esperienza personale dell'autore, che analizza il fenomeno della prostituzione: nel Settecento frequentare i bordelli è un usanza comune e i postriboli (proibiti da Filippo IV nel 1623) svolgono un'attività fiorente, in teoria clandestina ma in realtà alla luce del sole. Così, per consigliare il *putañero*, Moratín redige una guida, un'*arte* appunto, che consenta di muoversi nell'ambiente in modo consapevole: l'edonismo utilitaristico, dunque, costituisce la base ideologica dei consigli raccolti, improntati all'empirismo caratteristico dell'epoca, arricchiti da un tocco di relativismo burlesco.

L'analisi esperita dimostra che il poema ha una sovrastruttura didattica — o meglio utilitaristica, secondo la concezione settecentesca dell'arte — e un'infrastruttura erotico-burlesca, fondata sui presupposti della cultura libertina, laica e anticlericale, negazione del principio di autorità in ambito morale e affermazione della visione edonistica del sesso; è ironico e scherzosamente grossolano, in bilico tra didascalismo settecentesco ed erotismo parodico; riflette lo spaccato della Madrid postribolare di quegli anni e include tre elenchi di *putas* – modeste, d'alto bordo e altolocate –, di cui descrive l'aspetto fisico e il luogo in cui esercitano. Si tratta di un rinnovamento davvero originale dei fondamenti della letteratura erotica del tempo, da cui l'autore si discosta per il tono ironico e la vena umoristica che percorre il suo testo.

Con tutti i riferimenti storici che contiene, l'*Arte* costituisce però anche un documento testimoniale di grande interesse: è forse il primo poema urbano della letteratura spagnola e riflette un quadro neo-popolare, debitore dell'insegnamento medievale, della picaresca e della poesia civile del XVIII sec. Co-protagonista è la città di Madrid, ambiente ideale per ispirare la composizione di quell'*arte* fondata sulle esperienze personali dell'autore, del figlio Leandro e di tanti altri libertini contemporanei.

La tradizione dell'opera è pluritestimoniale: sono tre i manoscritti superstiti (di cui uno frammentario), cui va aggiunta una stampa ottocentesca: ms. C-39-7184 della biblioteca di Antonio Rodríguez Moñino, copiato nel 1804; ms. Add.7.813 della Cambridge University Library (*olim* 8.429, collezione Phillips), datato 1822; un frammento (8 fogli) del I canto, senza data, conservato presso la Bibliotheek der Rijksuniversiteit (Utrecht); la prima stampa apparsa a Madrid nel 1898.

Attraverso la collazione dei testimoni e l'analisi comparativa della *varia lectio* la curatrice dimostra nello studio ecdotico l'esistenza di guasti d'archetipo e l'origine comune della tradizione. Al contempo, conferma le peculiari modalità di riproduzione e diffusione del genere

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

erotico, le cui opere circolavano clandestinamente, trascritte in copie frettolose, tra gli appassionati del genere, come si evince dalle tipologie di errori in cui incorrono i testimoni, dagli emendamenti realizzati dagli stessi copisti durante la trascrizione e dagli interventi di una seconda mano su uno di essi (forse introdotti in vista della preparazione del testo per la stampa), dalle rispondenze tra gli interventi del revisore e dalla lezione della stampa ottocentesca. L'analisi filologica del poema ribadisce e precisa le tendenze caratteristiche della copia e della trasmissione manoscritta di opere riconducibili a generi o materiali soggetti a restrizioni, caratterizzati dalla circolazione limitata, condizionata da fattori esterni, anche e specie di tipo culturale, socio-politico, storico (come la messa all'indice, la censura, la conseguente fruizione clandestina da parte di un pubblico limitato).

La traduzione, la prima realizzata finora in italiano, mantiene il ritmo peculiare dei versi, il gioco ambiguo costruito sfruttando il linguaggio (pseudo-)scientifico, la carica comico-umoristica che pervade l'intero poema. La complessità dei versi risiede proprio in questo: l'intera opera costituisce una sistematica distorsione dei canoni e dell'ideologia della letteratura erotica settecentesca, realizzata servendosi di un linguaggio opaco, di un'espressività sottilmente ambigua, che obbliga il fruitore del testo a leggere tra le righe per cogliere il vero messaggio dell'autore. Il sovvertimento sistematico del canone viene attuato coniugando didascalismo ambiguo, un ricco e variegato lessico specialistico (della medicina, della scienza e così via), la formulazione ironica, parodica e persino satirica. Da questa prospettiva, dunque, è facile cogliere la notevole complessità dell'altalenare dei registri espressivi tra la supposta serietà e l'umorismo mimetico, delle sfumature di senso definite da un discorso all'apparenza trasparente ma che cela invece una polisemia e un meccanismo polisemico che rendono impegnativo l'approccio alla traduzione del testo. La versione offerta riesce a preservare e trasmettere in modo efficace tutto ciò, restituendo anche la peculiare visione del sesso, edonistica e divertita, tipica di questo Giano bifronte: intellettuale illuminista politicamente impegnato e al contempo impenitente erotomane e libertino.

ISSN: 1594-378X