Sommario

Núm. 17 (2017)

Contribuciones / Contribuções / Contributi

Ricordare, ricordarsi: usi e forme della memoria tra Borges e Primo Levi
Mattia Cravero

El retablo de las maravillas: de Cervantes a Boadella
Veronica Orazi

Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno
Pino Menzio

Memorias de la guerra reciente, de Carlos Liscano: recreación novelesca desde una herencia cultural y escritura acerca de la voluntad encauzada
Giuseppe Gatti Riccardi

De la Muerte de un caballo (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida
Carmen María Pujante Segura

La traducción de la miscelánea española en la Italia del XVI: el Jardín de flores curiosas en la versión de Malespini
Ilaria Resta

Truchado y Le Piacevoli notti: la naturalización hispánica de un texto ad usum nationis
Leonardo Coppola

Caperucita roja e la Princesa no laranjal (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)
Fabio Barberini

"Vidas nunca vividas lances imaginarios": la invención de la memoria en Entreguerras, de J. M. Caballero Bonald
María José Flores Requejo

El arte de un tirano: pintura y escultura en El recurso del método de Carpentier
Adrián J. Sáez

Pecar con discreción. Doblez y dobles en El prevenido engañado de María de Zayas
Tonina Paba

"Soy turco firme, roca incontrastable": sobre la conversión del protagonista musulmán en la comedia El santo negro Rosambuco de Lope de Vega
Benedetta Belloni

Un mar de tinta: el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro
Felice Gambin

La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de El Cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000)
Enrico Di Pastena

La realidad inestable en la mirada poética de Ana Rossetti: notas hermenéuticas sobre Deudas contraídas
Marina Bianchi

Algunas reflexiones sobre lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub
Barbara Greco

La originalidad de Cervantes en "El rufián viudo"
María José Tobar Quintanar

Marginalia

Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al Don Chisciotte di Cervantes: 1916-2016
Stefania Di Carlo

Reseña: Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez, Esther Jiménez Pablo (Coords.), La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria
Maria Cristina Pascerini

Cristóbal de Villalón y el Viaje de Turquía: Una refutación lingüística
Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Reseña de Luis Álvarez Castro, Los espejos del yo
José Manuel Herrera Moreno

Recensione di José Ramón Fernández, La terra, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2016
Renata Londero

Ricordare, ricordarsi: usi e forme della memoria tra Borges e Primo Levi

MATTIA CRAVERO
Università di Torino

Riassunto
Partendo da *Il termitaio* di Alberto Cavaglion, si analizza il dialogo intertestuale presente tra l'eroe borgesiano del racconto *Funes el memorioso* e la figura di Primo Levi (in relazione alla sua esperienza concentrazionaria). Prima ripercorrendo l'avvicinamento di Levi a Funes e quindi analizzando le capacità mnesiche peculiari di entrambi, si propone un'analisi comparativa basata sull'apporto delle teorie critiche presenti in *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* di Aleida Assmann. Grazie a concetti relativi al campo critico di mnemotecnica ed anàmnesi, si arriva ad una sinossi fenomenologica della facoltà del ricordo e della memoria di Funes e di Levi, illustrando secondo quali princìpi il chimico-scrittore torinese si relaziona al personaggio borgesiano.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Resumen
A partir de *Il termitaio* de Alberto Cavaglion, se analiza el diálogo intertextual presente entre el héroe borgesiano del cuento *Funes el memorioso* y la figura de Primo Levi (en relación a su vivencia concentracionaria). Primero volviendo a recorrer la aproximación de Levi a Funes y después analizando las capacidades mnésicas peculiares de los dos, se plantea un análisis comparativo basado en la aportación de las teorías críticas del *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* de Aleida Assmann. Gracias a conceptos relativos al campo crítico de mnemotécnica y anamnesis, se llega a una sinopsis fenomenológica de la facultad del recuerdo y de la memoria del uno y del otro, ilustrando los principios según los cuales el químico-escritor se relaciona con el personaje borgesiano.

Nel suo saggio *Il termitaio,* Alberto Cavaglion (1997) dedicò uno studio al conglomerato letterario più noto di Primo Levi, il "macrotesto del Lager"(Belpoliti, 2015: 48-51), studiando il rapporto che il chimico-scrittore torinese ha avuto con l'esperienza concentrazionaria da lui vissuta e la relativa trasposizione letteraria, avvenuta in più sedi e con diverse riprese. Durante lo scritto, lo studioso sottolinea un particolare dato, di centrale importanza per la definizione dei rapporti intertestuali del *corpus* leviano: il momento in cui Levi paragona se stesso ad Ireneo Funes, "el memorioso", protagonista di un racconto facente parte delle *Ficciones* di Borges (1944). Questa circostanza è richiamata all'attenzione anche da Barenghi (2000: 152), dove la citazione di Funes è individuata come punto cardine non ancora studiato del rapporto di Levi con la memoria, e da Belpoliti (2015: 342), dove si accenna alla "memoria meccanica" di Levi, definita dallo stesso scrittore "di precisione patologica" per ciò che riguarda la sua esperienza concentrazionaria.

Il tema qui toccato non è di poca importanza: l'essenza della citazione di Borges da parte di Levi (ed il suo paragonarsi a Funes) è saldamente radicata in un campo di studi oggigiorno importante e centrale per la vita culturale del XXI secolo: il tema della memoria, non soltanto collegata al lugubre strascico della Shoah, ma intesa anche come capacità fondamentale della

Mattia CRAVERO, "Ricordare, ricordarsi: usi e forme della memoria tra Borges e Primo Levi", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 7-23.
Recibido el 11/03/2016 · Pubblicato il 27/01/2017, Giorno della Memoria

vita cognitiva e culturale dell'uomo. Tanto per la vita di Funes quanto per quella di Levi, infatti, la facoltà mnesica ricopre un ruolo assai importante: senza di essa nessuno dei due sarebbe tale, nessuno dei due avrebbe ricevuto le attenzioni che gli hanno permesso di diventare un punto di riferimento –sebbene in maniera diversa, essendo uno un autore e l'altro un personaggio– per gli studi legati a questo tema.

Nella frequentazione degli scritti leviani da parte di Cavaglion, forse, una parte di questo collegamento non viene notata abbastanza specificamente: del rapporto intertestuale, come nota anche Barenghi (2000: 152), non è ancora stata colta l'idea originaria, la vera motivazione per cui Funes entra nell'economia dell'opera di Levi. Perché ciò avvenga, ritengo sia necessario puntualizzare le azioni cognitive sia del personaggio sia dell'autore in questione. Ricordo le parole del saggio di Cavaglion, in particolare il momento in cui la figura di Funes emerge nella trattazione; qui l'argomento centrale è appunto la memoria:

> Levi non aveva l'ossessione della memoria; era un uomo schivo e riservato, alieno dalle celebrazioni commemorative e dal culto fine a se stesso della testimonianza. Maneggiava con estrema sicurezza –lo si vede da *I sommersi e i salvati*– la sempre più vasta bibliografia che, specie in questi ultimi tempi, si è infoltita di titoli sulla memoria e sull'oblio, sull'uso e l'abuso delle fonti orali, sui rapporti fra memoria e storia ebraica; di questa fluviale bibliografia faceva però un uso parsimonioso; non che ne diffidasse, ma vi temeva un eccesso di intellettualismo libresco, ragione per cui preferiva ricorrere alla sua esperienza diretta, alla «memoria artificiale» costituita dai suoi stessi scritti o, al più, all'esperienza di altri deportati fattisi storici di Auschwitz (Langbein, Améry, Kogon, Marsalek). Levi non era –né volle essere mai– un "memorioso" come il Funes del racconto di Borges. (Cavaglion, 1997: 81-82)

Levi ravvicina se stesso alla figura di Funes, come giustamente rintraccia Cavaglion, una sola volta nei suoi scritti[1], ed in questa occasione il paragone si rivela intimamente legato all'esperienza di prigionia vissuta ad Auschwitz. È questo il caso riscontrato nel racconto *Un «giallo» del Lager* (in *Racconti e saggi*, OIII: 887-890), in cui Levi parla di un suo compagno di internamento, Gerhard Goldbaum, il quale venne ricercato dalla famiglia in seguito alla guerra, grazie alle citazioni presenti nella traduzione del *Sistema periodico* leviano. I familiari si misero in contatto con Levi dopo aver letto il suo libro, contenente un racconto dedicato all'elemento del vanadio: nell'omonimo capitolo (*Vanadio*, in *Il sistema periodico*, OI: 628-640) il chimico racconta di quando dovette intrattenere un carteggio lavorativo con il referente di una ditta di vernici tedesche, al quale avrebbe dovuto scrivere un reclamo. Dopo alcune lettere, egli scoprì che il suo corrispondente era niente meno che il Doktor L. Müller[2], uno dei suoi aguzzini nel campo di concentramento. Spinto da un'irresistibile ventata di curiosità mista a rivalsa, Levi volle approfondire la conoscenza. Così, finì per dedicare un capitolo del suo *Sistema periodico* alla spiegazione di questo episodio, mostrando come anche dopo la fine (apparente) della sua terribile esperienza in Polonia egli dovette scendere a patti con gli strascichi di essa. D'altronde, è Levi stesso a dire, in questo capitolo, che "[r]itrovarmi, da uomo a uomo, a fare i conti con uno degli «altri» era stato il mio desiderio più vivo e permanente del dopo-Lager" (*Il sistema periodico*, OI: 631), dimostrando così la centralità, nel bene e nel male, della "cesura di Auschwitz" (*La tregua*, OI: 400).

Dunque: ripercorrendo cronologicamente a ritroso la parabola letteraria di Levi da *Un «giallo» del Lager* (1986) a *Vanadio* (tra il 1967 ed il 1975) a *Se questo è un uomo* (1947 edizione De

[1] Per le opere di Levi, utilizzo "O" con un numero da I a III per indicare i singoli volumi contenuti nelle *Opere*, edizione Einaudi, indicate nella bibliografia.
[2] Cfr. Belpoliti, 2015: 157-163 per la relazione tra Levi ed il "grigio dottor Müller".

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

Silva; 1958 edizione Einaudi), si può constatare una notevole connessione, forte di anni ed esperienze, che lega le parti in un insieme compatto grazie all'azione di un collante particolare, tanto salvifico quanto scomodo e deleterio: la memoria. È la memoria di Levi a permettere la spinta retroattiva che fa rivivere, sulla carta stampata, il suo passato, collegandolo con il presente in maniera sinistra. Questo è il nucleo pulsante del saggio di Cavaglion: il "termitaio"[3], secondo la similitudine leviana, è l'impasto eterogeneo rappresentato prima dalla progressiva stesura di *Se questo è un uomo* e poi dalle continuazioni retrospettiche (e retroattive) dell'esperienza ivi narrata, che come ulteriori passaggi sotterranei hanno reso più fitto il traffico dell'artefatto, creando così un prodotto in continuo ampliamento, appunto un "macrotesto". Nota lo studioso, infatti, che considerando in prospettiva *Se questo è un uomo*, *La tregua* ed *Il sistema periodico*,

> ciò che colpisce è la straordinaria fedeltà a quel lontano debutto del 1947: il cerchio si chiuderà nel 1986 con *I sommersi e i salvati,* che nel titolo riprende il titolo di un capitolo centrale di *Se questo è un uomo:* un esempio di partenogenesi narrativa perfetto, quasi da manuale. Si direbbe, in altre parole, che, "ad ora incerta", la memoria di Auschwitz si sia esercitata a montare e smontare le *disiecta membra* di quell'originaria denunzia, concentrandosi su alcune parti e tralasciandone altre, in un gioco di combinazioni e interpolazioni che è impensabile, ma necessario, ricostruire se non nella sua interezza almeno parzialmente. (Cavaglion, 1997: 81)

Intento quindi ad ultimare questa ricostruzione che riprende le differenti "partenogenesi narrativ[e]" di Levi, Cavaglion osserva come sia proprio la memoria di Levi il perno su cui ruota la realizzazione del macrotesto su cui egli investiga. Per il chimico-scrittore, infatti, l'azione della memoria (e la conseguente testimonianza, espressa in forma letteraria) aveva assunto un ruolo ambivalente:

> Auschwitz aveva generato una naturale ipersensibilità al dovere di testimoniare, ma d'altro lato aveva fatto maturare una vigilanza, parimenti stretta, contro i pericoli delle deformazioni, delle liturgie, delle patologie del ricordo ossessivo. Levi non dice mai, come Ireneo Funes, di non poter dimenticare nulla di ciò che ha vissuto. Non rientrano nel suo stile affermazioni di questo genere: "Ho più ricordi io da solo, di quanti non ne avranno avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo". Né Levi fu mai preso dalla smania di catalogazione dell'eroe di Borges il quale, come è noto, "pensava che all'ora della sua morte non avrebbe ancora finito di classificare tutti i ricordi della sua infanzia". (Cavaglion, 1997: 82)

Di questo punto il presente saggio mira ad offrire un'analisi più approfondita, sulla scia di quanto suggerito da Barenghi, aggiungendo all'interpretazione di Cavaglion ulteriori spunti di ragionamento.

Come è ben risaputo, Levi era un uomo decisamente mite[4], e come tale si teneva ben lontano dalle esagerazioni che potessero farlo sembrare "un eroe romantico alla Prometeo"

[3] La metafora in questione si trova in Primo Levi, *Il sistema periodico*, OI: 571 ed è successivamente analizzata da Cavaglion in Cavaglion, 1997: 79-80.
[4] Riguardo la mitezza di Levi, cfr. il ritratto in Mattioda, 2007: 132-133; a proposito, cfr. anche Barenghi, 2013: 14-15, Gordon, 2000: 88 ed il ritratto di Scarpa, 2000: 47-52.

ISSN: 1594-378X

(Mattioda, 2007: 133): su di ciò le parole di Cavaglion sono indubbiamente corrette e risolutive[5]. Dall'altro lato, però, è proprio grazie alle "patologie del ricordo ossessivo" che Levi sembra indicare la possibilità di un approccio critico diverso, intertestuale, alla quintessenza del quale ci si può avvicinare soltanto tenendo presente il racconto di Borges (per come lo intende Levi).

Ripercorrendo il punto in cui il chimico-scrittore chiama in causa lo scrittore *porteño*, si deve tenere conto della vicenda narrata in *Un «giallo» del Lager*: la famiglia di Gerhard Goldbaum, a conoscenza del destino comune dell'uomo e di Levi, contatta quest'ultimo per chiedergli se potesse aiutare la disperata ricerca; Levi fa dunque mente locale e, riflettendo grazie all'apporto delle lettere di Müller cui accenna in *Vanadio*, delinea un ricordo di Goldbaum gremito di un numero sempre maggiore di dettagli. Infine, si accorda per incontrare i suoi corrispondenti:

> Vennero all'appuntamento in sette, appartenenti a tre generazioni, mi assediarono, e subito mi mostrarono due fotografie di Gerhard, scattate verso il 1939. Provai una specie di abbagliamento; a distanza di quasi mezzo secolo, il viso era quello, coincideva perfettamente con quello che io, senza saperlo, recavo stampato nella memoria patologica che serbo di quel periodo: a volte, ma solo per quanto riguarda Auschwitz, mi sento fratello di Ireneo Funes "el memorioso" descritto da Borges, quello che ricordava ogni foglia di ogni albero che avesse visto, e che "aveva più ricordi da solo, di quanti ne avranno avuti tutti gli uomini vissuti da quando esiste il mondo". (Primo Levi, *Un «giallo» del Lager*, OIII: 889)

Questo legame di fratellanza che Levi dice di avere con Funes è ben più che evidente. Parimenti, la "memoria patologica" (che è anche e soprattutto "memoria meccanica", secondo la definizione in *I sommersi e i salvati*, OI: 731) gioca in questo un ruolo fondamentale, permettendogli di ricordare "perfettamente".

Lo stesso non si potrebbe dire per Funes, però: la sua dote per la mnemotecnica, che l'eroe guadagna dopo una caduta da cavallo, è intesa come una potenza che nasconde tracce di una mania compulsiva. Il narratore osserva che "[l]levaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo habia fulminado" (Borges, 1944: 134), e riportando la versione del suo interlocutore ne ricapitola brevemente la vita:

> Diez y nueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles. (Borges, 1944: 138)

[5] Ricordo inoltre che, nei *Sommersi e i salvati*, Levi cita il nome di un suo deceduto compagno di internamento, il quale mostrava caratteristiche tipiche anche della figura di Funes: "È morto […] Robert, professore alla Sorbona, che emanava coraggio e fiducia intorno a sé, parlava cinque lingue, si logorava a registrare tutto nella sua memoria prodigiosa, e se avesse vissuto avrebbe risposto ai perché a cui io non so rispondere" (*I sommersi e i salvati*, OI: 715). La distanza che Levi prende da questa figura, durante la stesura del suo ultimo libro, è tanto risolutiva quanto sono corrette le parole di Cavaglion.

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

Dopo un evento traumatico (infelicemente paragonabile a quello di Levi, cioè alla "cesura" succitata)[6], dunque, Funes aveva guadagnato una capacità soprannaturale: grazie alla sua "hipermnesia"[7], egli sapeva archiviare puntualmente e con grande perizia ogni dato che la sua memoria fosse in grado di concretizzare, conoscere o a cui potesse accedere. In questa maniera, la conseguenza antifrastica del suo tragico incidente sarebbe stata una condizione sopportabile, e la sua forte e dinamica vita cerebrale sarebbe stata in contrasto con la paralisi corporea. Egli, infatti, era in grado di

> reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruído un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo.* Y también: *Mis sueños son como la vigilia de ustedes.* Y también, hacía el alba: *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.* Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborrascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuantas estrellas veía en el cielo. (Borges, 1944: 138-139)

Altra caratteristica della strabiliante capacità di Funes, definita come prova di "lúdico angustiante" (Rodríguez Pasqués, 1998: 254), era saper organizzare questi minimi dettagli immagazzinandoli tutti e disponendoli ordinatamente grazie ad una rigorosa tecnica d'inventario, la quale permetteva che il "vaciadero de basuras" si popolasse di ricordi ed evitasse di implodere su se stesso. Rispetto ad ogni altro uomo, dunque, egli aveva potuto superare il

---

[6] Altro elemento in virtù del quale Levi e Funes sono ravvicinabili è, secondo Barenghi, 2000: 164, l'insonnia. Come ricorda lo studioso, nel prologo degli *Artificios* delle *Ficciones* Borges dice chiaramente che la storia di Funes "es una larga metáfora del insomnio" (Borges, 1944: 129). Barenghi ricorda che, similmente, anche la restituzione letteraria dell'esperienza concentrazionaria di Levi ha molto a che vedere con l'insonnia e gli incubi ossessivi relativi al Lager. *Alzarsi*, una delle poesie più famose e più crude di Levi (*Ad ora incerta*, OII: 530), ben testimonia come lo strascico della "cesura" si ripercuota ancora, a distanza di tempo, sul sonno del deportato: "Ora abbiamo ritrovato la casa, / II nostro ventre è sazio, / Abbiamo finito di raccontare. / È tempo. Presto udremo ancora / II comando straniero: / «Wstawać»." Questa poesia è peculiare del Levi "memorioso", peraltro: al suo ritorno dal Lager, egli "[s]crivev[a] poesie concise e sanguinose, raccontav[a] con vertigine, a voce e per iscritto, tanto che a poco a poco ne nacque poi un libro" (*Il sistema periodico*, OI: 570), appunto *Se questo è un uomo*. Analogamente, a questo periodo risale anche la composizione di *Alzarsi* (2 gennaio 1946). Il rapporto tra questi racconti e poesie, la veglia spasmodica mossa dal desiderio di raccontare e l'insonnia si mischiano quindi, creando un'aura provvista di elementi simili a quelli del racconto borgesiano. Per la delineazione dell'elemento del sogno e incubo nell'opera di Levi rimando a *Se questo è un sogno, ovvero sogni, incubi e visioni da* Se questo è un uomo *e* La tregua *ai racconti* di Marco Belpoliti (Belpoliti, 2015: 104-112), in partic. p. 107 per il caso succitato.

[7] L'"hipermnesia" è stata definita come "una afección neurológica real, cuya etiología es el déficit en el cerebro de unas neuronas especiales, dedicadas a la generalización y al olvido de los detalles, llamadas «neuronas de Jennifer Aniston»" (Mariscal y Sariego, 2010-201: 86); in particolare, "Frente a la memoria «normal», limitada, del narrador, Funes es caracterizado por sus facultades intelectuales prodigiosas. Estas capacidades son: saber la hora exacta de cada momento sin consultar el reloj […], una memoria total y perdurable […], la capacidad de aprender rápidamente lenguas extranjeras […], la invención de un sistema nuevo de numeración […], y una lengua de léxico ilimitado […]. Junto a estas capacidades, Funes adolece de carencias psicomotrices […] y de limitaciones psicosociales, pues es un individuo asocial y hosco (un rasgo habitual de los autistas). […] Este conjunto de «síntomas» es compatible con la afección neurológica conocida como *síndrome del savant* o *savantismo*, que el investigador Darold Treffert describe como un estado patológico según el cual algunas personas con desórdenes mentales como el autismo, pese a sus discapacidades físicas, mentales o motrices, poseen sorprendentes habilidades mentales. Entre estas habilidades está la hipermnesia (memoria hipertrofiada), habilidades de cálculo numérico o habilidades lingüísticas." (Mariscal y Sariego, 2010-201: 92-93).

ISSN: 1594-378X

limite, raggiungere l'"oltre" tipico della dottrina nietzscheana[8], fino a cercare di creare nuovi metodi di numerazione e di catalogazione memoriale, utili all'ordine del "deposito". Come racconta Borges,

> Funes no solo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inutil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez. Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para la serie natural de los numeros, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). […]
> En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. (Borges, 1944: 141-142)

Il racconto di Borges chiude poi con la morte del ragazzo, che si spegne a causa di una congestione polmonare, malattia fisica che forma un'ultima e risolutiva antitesi nell'economia della narrazione[9]. Al momento della sua morte, però, il narratore ha una particolare illuminazione, quasi un presagio misto ad un ricordo, che lo riporta alla contemplazione dell'immagine di Funes stampata nella sua memoria:

> Entonces ví la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.
> Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar. (Borges, 1944: 143)

In maniera sublime, fino all'ultimo istante e particolarmente durante l'ultimo istante di Funes, il narratore non perde occasione di riportare all'attenzione del lettore la straordinaria capacità del ragazzo dall'"implacable memoria", il quale avrebbe sicuramente immagazzinato nel suo deposito di ricordi qualunque dato avesse percepito. Il narratore sottolinea anche, in maniera ironica, che questa accumulazione frenetica e inesorabile di ricordi priva il ragazzo della possibilità di avere idee generali. Il ragionamento di Borges conduce dunque al paradosso, evidente nella condizione di Funes, individuo dotato di una memoria portentosa ma incapace di concepire un'idea astratta. È da tenere in conto, dunque, un'intenzione ironica e paradossale con cui Borges costruisce il suo personaggio: lo scrittore lascia intuire che questa prodigiosa memoria è inutile ("Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la

[8] Cfr. Martín, 2005: 196: "No es del todo improbable que el cuento de Borges "Funes el memorioso" se haya gestado al amparo de la siguiente analogía postulada por Nietzsche en "De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida" […]. Per altre ipotesi riguardo l'ascendenza nietzscheana del *Funes* di Borges, cfr. Mariscal y Sariego, 2010-2011: 100 e cfr. Martin, 2006.
[9] Riguardo al superomismo nietzscheano di Funes riflesso nella superiorità del suo spirito rispetto al corpo, da cui questa antifrasi sarebbe generata, cfr. Sustaita, 2007.

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

tarea era interminable, la conciencia de que era inutil"); la smania mnesica grava su di Funes in maniera incontestabile ("Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez"), i suoi progetti "son insensatos"[10]. Tuttavia, Levi non sembra interessato a considerare questa lettura: la sua citazione di Funes riguarda piuttosto l'uso e la forma della memoria di Funes, ai quali lo stesso chimico-scrittore si compara.

Si ricordino ora le parole di Cavaglion, secondo cui "Levi non era - né volle essere mai - un «memorioso» come il Funes del racconto di Borges", e quelle dello stesso Levi, che "a volte, ma solo per quanto riguarda Auschwitz, [si sentì] fratello di Ireneo Funes «el memorioso» descritto da Borges": in realtà, pare che Levi fu eccome "memorioso", sebbene limitatamente a ciò che riguardava il Lager. Nella costruzione in più fasi del "termitaio" individuato da Cavaglion, dunque, il chimico-scrittore ebbe a scendere a patti più e più volte con l'esperienza vissuta durante la "cesura", riscoprendo in sé la stessa minuziosa capacità mnemonica di Funes, con la differenza dell'accessibilità: immediata, a comando e artificiosa per Funes e graduale, continuativa e spontanea per Levi. Come si vedrà, nel caso di Levi è presente un processo che è invece assente nelle azioni cognitive dell'eroe di Borges; nonostante ciò, il loro punto di applicazione anamnestico ed il loro rapporto con il ricordo è decisamente simile, seppure con una portata ed uno scopo ben diversi.

D'altronde, lo stesso primo libro di Levi, *Se questo è un uomo*, è intriso di memoria, così come lo è anche il suo ultimo, *I sommersi e i salvati*. Circolarmente, dunque, il debito nei confronti della sua memoria, strumento infallibile per la maggior parte dei casi che quasi sempre lo seppe servire bene[11], è indicativo anche del rapporto intertestuale che lo lega a Funes.

A questo punto, mi pare corretto analizzare la specificità delle operazioni cognitive di Levi e Funes: entrambi utilizzano la loro memoria in maniera peculiare ed entrambi grazie ad essa riescono ad avere un collegamento diretto con il passato[12], ricordando ciò che la loro vita li ha portati a vivere nelle più diverse situazioni. Uno strumento critico estremamente utile potrebbe essere, a mio avviso, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, di Aleida Assmann (1999): in questo saggio l'autrice ripercorre le tappe fondamentali del problema della memoria, riportando l'attenzione sulle teorie di alcuni studiosi di centrale importanza per questo campo quali Friedrich Nietzsche, Maurice Halbwachs e Pierre Nora. Muovendosi con agilità tra i diversi testi e dedicando anche alcuni capitoli all'esperienza del ricordo nella letteratura inglese (in particolare a Shakespeare e Wordsworth), Assmann si cimenta nella teorizzazione di svariati concetti, ovviamente legati al campo della memoria letteraria, della mnemotecnica e del ricordo. Alcuni di questi, quali la differenza tra "*ars*" e "*vis*", "memoria vivente" e "memoria astratta", "memoria funzionale" e "memoria-archivio", possono essere approntati come strumenti critici utili ad illustrare al meglio le basi su cui il rapporto intertestuale tra Levi e Funes si fonda, risultando così una risorsa importante per la comprensione della sua quintessenza cognitivo-culturale.

---

[10] Senza dubbio, Levi non riprende questo lato del racconto di Funes: piuttosto, sembra che queste implicazioni – ben evidenti nelle parole del narratore borgesiano – passino in sordina nell'ottica della sua comparazione, venendo a privilegiare la semantica dell'accumulo e della sistematicità del deposito mnestico.

[11] Vi sono alcuni punti in cui Levi non vagliò correttamente la sua memoria: mi riferisco, ad esempio, all'episodio di *Vizio di forma* e della sua prefazione, per il quale cfr. Mattioda, 2011: 95. Per un altro caso di rammemorazione imperfetta, sintomatica per quanto riguarda il ricordo di Auschwitz e l'oblio, cfr. Barenghi, 2013: 87.

[12] Per la considerazione della parentela del *Funes* con le teorie del Bergson di *Matière et mémoire*, che sarebbe qui relativamente fuori sede in quanto comporterebbe anche la presa in considerazione del tempo, cfr. Martín, 2005.

ISSN: 1594-378X

1. LA DIFFERENZA TRA *ARS* E *VIS*

Innanzitutto, la prima teorizzazione utile che si incontra nel libro di Assmann è quella che distingue due precise facoltà mentali legate alla memoria della letteratura: l'*ars* e la *vis*, per descrivere le quali la studiosa sceglie di ripercorrere la società occidentale sino alle sue radici greco-romane.

Dice la studiosa: "Il percorso della memoria descritto nella parola *ars* vorrei definirlo «archiviazione», per ricomprendere nel termine ogni processo meccanico che miri all'esatta riproduzione del dato immagazzinato" (Assmann, 1999: 29); dopo aver parlato del mito di Simonide e della nascita della mnemotecnica[13], questa definizione della facoltà della memoria suona ben chiara. Padroneggiare questa arte implica possedere una perizia tale da poter organizzare i propri ricordi e disporli, sulla *tabula* mentale, in maniera che si possano recuperare facilmente, come se il gesto fosse automatico ed infallibile. Si può ritenere che Funes, nonostante l'incidente che ha antifrasticamente scombussolato la sua vita, possegga le capacità per avvalersi di questa *ars*. Invero, è chiaramente un abile possessore di questa tecnica: può imprimere nella propria mente ogni dettaglio di ciò che gli capita di osservare, immagazzinando il soggetto in ogni sua minima sfaccettatura, incastonandone ogni particolare in un'immagine cristallizzata, non soggetta alla corrosione del tempo. L'idea di questa capacità, propriamente artistica, è concentrata anche in una poesia di Levi, *Aracne*, la quale contiene un importante dato riguardante l'interpretazione della tela dei ragni in chiave metafisica e simbolica:

> Mi tesserò un'altra tela,
> Pazienza. Ho pazienza lunga e mente corta,
> Otto gambe e cent'occhi,
> Ma mille filiere di mammelle,
> E non mi piace il digiuno
> E mi piacciono le mosche e i maschi.
> Riposerò quattro giorni, sette,
> Rintanata dentro il mio buco,
> Finché mi sentirò l'addome gravido
> Di buon filo vischioso lucente,
> E mi tesserò un'altra tela, conforme
> A quella che tu passante hai lacerata,
> Conforme al progetto impresso
> Sul nastro minimo della mia memoria.
> Mi siederò nel centro
> E aspetterò che un maschio venga,
> Sospettoso ma ubriaco di voglia,
> A riempirmi ad un tempo
> Lo stomaco e la matrice.
> Feroce ed alacre, appena sia fatto buio,
> Presto presto, nodo su nodo,
> Mi tesserò un'altra tela. (Primo Levi, *Aracne*, in *Ad ora incerta*, OII: 567)

[13] Entrambi, questi, argomenti interessanti e richiamati in gioco nel rapporto intertestuale qui analizzato da un ulteriore sotto-intertesto: mi riferisco, nell'ottica del racconto borgesiano, alla *Naturalis historia* di Plinio, il cui libro il narratore aveva prestato a Funes e la cui presenza è dunque parte integrante del loro rapporto. È particolarmente importante la figura di Simonide di Ceo, inventore della mnemotecnica: "Este personaje aparece doblemente citado por Funes: forma la galería de memoristas ilustres en la *Historia Natural*; el pasaje que Ireneo recita en voz alta cuando ingresa el narrador se refiere concretamente al arte de la memoria creada por él: la mnemotecnia sirve para que lo que se ha oído pueda repetirse con las mismas palabras "ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum" [...]. Por estas razones podemos afirmar que la mención de Simónides y de su arte trasciende el espacio del ejemplo para proyectarse en el de la organización del relato." (Zonana, 2006: 217)

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

Al di là dello sguardo da biologo, la considerazione della materia poetica porta a notare le parole che Levi, impersonatosi quasi sicuramente in Aracne, la ragazza del mito cui la poesia è dedicata, fa dire all'artropode: "mi tesserò un'altra tela, conforme / A quella che tu passante hai lacerata, / Conforme al progetto impresso / Sul nastro minimo della mia memoria". L'attenzione qui è indubbiamente da porre sul "progetto" (paragonabile all'*ars* mnemonica), il quale diventa un'opera di ingegno e di ricordo, corrispondendo in chiave allegorica alla tessitura della tela[14]. Allo stesso modo di Aracne, dunque, Funes incide la sua memoria, la quale è però dotata di tutt'altro che un "nastro minimo", quanto piuttosto di una *ratio* organizzativa fondamentale che permette grandi archiviazioni. Nel racconto di Borges è però presente un paradosso: la *ratio* conduce al suo opposto, al caos: Funes finirà per essere schiacciato da questi ricordi incessanti, involontari ed innesorabili, fino a morire (non casualmente) a causa di una congestione[15].

Altrettanto non è invece per Levi: pur sentendosi fratello dell'eroe borgesiano, egli ammette di avere una tale memoria soltanto per quanto riguarda Auschwitz, e non nella sua vita ordinaria[16]. Anch'egli campione della memoria, non lascia dubbi a riguardo della sua inclinazione al ricordo (vicina a quella di Funes), seppur mostrando una predisposizione diversa: più che un'*ars*[17], la sua è una particolare *vis*. Secondo la trattazione di Assmann, questa facoltà coincide con il ricordo soggettivo, nel quale è "viva la dimensione temporale, assente e ininfluente, invece, nel processo di archiviazione" (Assmann, 1999: 29). La forza del ricordare che caratterizza il *corpus* leviano, dunque, è legata ad un fattore estremamente personale, vivente in quanto dipende da lui stesso, dalla disponibilità al ricordo che la sua mente gli offre, e non da un immagazzinamento oggettivo di dati; pertanto, l'oblio, come afferma lo stesso Levi nei *Sommersi e i salvati*[18] ("La memoria dell'offesa", in *I sommersi e i salvati*, OI: 663-673), è una parte importante della memoria: senza tempo non si darebbe ricordo, ma a causa del tempo la

---

[14] Ricordo che dell'allegoria in alcuni luoghi della poesia leviana ha parlato Nezri-Dufour, 2007, in partic. pp. 145-146.

[15] "Funes può [...] sì ricordare tutto, ma il peso di una tale capacità lo schiaccia, lo travolge senza pietà: la totalità del reale non può essere afferrata nella sua interezza senza cadere nella follia, la biblioteca infinita si trasformerà allora in un labirinto senza uscita. [...] Il racconto non si potrà allora concludere se non con la morte del protagonista, registrata con fredda esattezza nell'ultima riga, una morte che arriva, simbolicamente, per "congestione" polmonare, segno di un'altra, e ben più grave, congestione." (Tedeschi, 2003: 737)

[16] Da ricordare è che Levi si era pronunciato sulla sperimentazione di un metodo anamnestico (ovvero una vero e propria *ars* della memoria) nel racconto fantascientifico intitolato *I mnemagoghi* (OIII: 5-13), in cui due scienziati cercano di creare alcune essenze per poter catalogare e richiamare a comando i loro ricordi, tramite l'inalazione di determinate essenze che ne azionano le facoltà anamnestiche. Così, essi diverrebbero dei 'mnemonisti', secondo la definizione di un caso reale non dissimile rispetto all'ipermnesia di Funes e alla "memoria patologica" di Levi: cfr. Barenghi, 2000: 164. Inoltre, Levi parla di una simile catalogazione, potenzialmente fattibile nel quotidiano, in *Il linguaggio degli odori* (AM, OIII: 808-811): "Se ne avessi l'autorità, per i giovani aspiranti chimici introdurrei un corso ed un esame obbligatorio di riconoscimento olfattivo; e terrei il relativo laboratorio (null'altro che un archivio, un migliaio di boccette con l'etichetta in codice, pochi grammi di sostanza da identificare in ogni boccetta: anche questo sarebbe un investimento irrisorio!) aperto a tutti coloro, giovani o anziani, che desiderino introdurre nel proprio universo sensoriale una dimensione in più, e percepire il mondo sotto un aspetto diverso." (AM, OIII: 808-809).

[17] Trovo comunque corretto ricordare, come già fatto da Cavaglion, 1997: 82, che per Levi *Se questo è un uomo* costituiva un esempio di "memoria artificiale", dunque il discrimine rispetto a Funes non è così immediato e diretto. Nell'*Appendice* del libro, infatti, si legge: "Adesso sono passati molti anni: il libro ha avuto molte vicende, e si è curiosamente interposto, come una memoria artificiale, ma anche come una barriera difensiva, fra il mio normalissimo presente e il feroce passato di Auschwitz" (*Se questo è un uomo*, OI: 211). Pertanto, anche Levi, rifacendosi al suo esordio letterario, è parzialmente ascrivibile alla prassi dell'*ars*.

[18] Anche *Funes* è stato ravvicinato al "no olvido": "Borges nos ilustra un saber de todos, que para pensar es necesario olvidar. Que el hombre tiene dentro de sus haberes de hombre, el olvido como cualidad." (Restrepo, 2012: 7)

ISSN: 1594-378X

facoltà anamnestica, che è per definizione selettiva, tende a privilegiare talune informazioni e a lasciar passare in secondo piano tal altre. Per dirla con le parole di Assmann,

> [i]l ricordo soggettivo procede in modo essenzialmente ricostruttivo: 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. Il concetto di *vis* dimostra pertanto che, in queste circostanze, la memoria non deve essere concepita come un contenitore ermetico che salvaguarda il dato, ma piuttosto come un potere immanente, come energia dotata di leggi proprie; Tale energia 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. 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 ed il tempo stesso interagisce attivamente nel processo. (Assmann, 1999: 30)

Se si dovesse dunque mettere a confronto la capacità di Funes con quella di Levi, entrambe ancorate alla memoria ma legate ad essa secondo uno schema bifronte, si potrebbe dire che la capacità cognitiva del primo è 'statica', nel senso che assorbe sempre più informazioni e le colleziona una dopo l'altra grazie alla *ratio* dispositiva che ne permette una precisa e puntuale sistemazione; per il secondo, invece, il discorso sconfina in una capacità viva, direttamente rispondente alla volontà della sua mente, alla portata mentale del suo ricordo e non ad una risorsa continuamente fruibile. Prova di questa differenza, ad esempio, sta nel momento in cui Levi "cerc[ò] di mobilitare quanto di Goldbaum ricordav[a]" (*Un «giallo» del Lager*, OIII: 888): è notevole qui il setacciamento quasi letterale con cui il chimico-scrittore sonda la sua "memoria patologica", intento a trovare informazioni che gli possano essere utili nell'imminente futuro.

Per quanto riguarda Funes, invece, è sufficiente ricordare la staticità semantica suggerita dal "vaciadero de basuras", a cui egli stesso paragona la sua memoria.

2. MEMORIA VIVENTE E MEMORIA ASTRATTA

Un altro nodo che Assmann tocca nella sua trattazione, anche fondante del paragone Levi-Funes, è la differenza tra memoria vivente e memoria astratta. Dopo aver analizzato e comparato alcune teorie di Nietzsche, Halbwachs e Nora, la studiosa riassume in un sintetico schema le caratteristiche della "storia" e della "memoria" (Assmann, 1999: 145-148): l'apporto di Nietzsche riguarda l'analisi della memoria come beneficio e della storia come danno; la frequentazione di Halbwachs è inerente alla "memoria collettiva", legata all'identità del gruppo e pietra basale indispensabile per la costruzione di tale identità socio-culturale; la tesi di Nora, infine, esplicita che la memoria di gruppo altro non è che un insieme di segni e simboli costituente la società, la quale rende la storia universale, non peculiare di un aggregato di persone, perciò contrapposta alla memoria personale. Nella sinossi, tutto ciò risulta così riassunto:

La memoria vivente	La memoria astratta
- è legata a un portatore che può essere costituito da un gruppo, da un'istituzione o da un singolo;	- non è legata a un portatore specifico;

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

- getta un ponte tra passato, presente e futuro;	- separa radicalmente passato, presente e futuro;
- si comporta in maniera selettiva dal momento che ricorda una cosa e ne dimentica un'altra;	- si interessa a tutto; ogni dato ha la stessa importanza;
- trasmette valori che fondano il profilo dell'identità e le norme etiche.	- trasmette la verità e non si preoccupa di valori e norme etiche.

(Assmann, 1999: 148)

Il caso di Primo Levi può essere ascritto alla categoria della memoria vivente: nella sua testimonianza, egli trova la forza di ripercorrere grazie alla letteratura, potente risorsa, le sue esperienze, facendosi così "portatore" delle grigie memorie di Auschwitz. Di tutte queste, ovviamente, egli ha una salda percezione, ma questa viene organizzata, disposta secondo modalità specifiche e dislocata nei vari punti della sua opera[19]. Insomma: il "termitaio" resta tale, cresce per accumulo guadagnando in ogni occasione nuova materia che si incastra sopra quella già presente in virtù di "fecondazioni a distanza" (Cavaglion, 1997: 83). In questa distanza, poi, sta il "ponte tra passato, presente e futuro": come si vedrà in seguito, le grigie memorie leviane del Lager si strutturano in un messaggio indirizzato a coloro che verranno, in un monito che parla fin troppo chiaramente al lettore, spingendolo a pensare e a riflettere.

Dall'altro lato, però, l'affermazione con cui apre il primo capitolo dei *Sommersi e i salvati* (*La memoria dell'offesa*) mostra la natura bifronte del processo mnesico ed anamnestico, ponendo l'accento sulla selettività del secondo:

> La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace. E questa una verità logora, nota non solo agli psicologi, ma anche a chiunque abbia posto attenzione al comportamento di chi lo circonda, o al suo stesso comportamento. I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei. (Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, OI: 663)

Per quanto riguarda Funes, invece, si incontra una sorta di discordanza: la sua memoria può essere considerata astratta a patto che si ritenga effettiva in lui la dote che Borges gli attribuisce, cioè l'ipermnesia. Ripensando alla matrice nietzscheana del suo personaggio, però, questo contrasto si appiana: Funes è descritto come "un Zarathustra cimarrón y vernáculo" (Borges, 1944: 132), quindi è la funzione della sua figura nel racconto che spinge a considerarlo come "portatore specifico"[20].

Per il resto, tuttavia, i princìpi della memoria astratta sembrano adattarsi senza problemi all'eroe borgesiano: egli "[s]abía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un

[19] Effettivamente, è Levi stesso a dire che quando iniziò a dedicarsi alla scrittura a tempo pieno, cioè non appena terminata la propria carriera di chimico e raggiunto il pensionamento, "parallelamente, mi sono accorto che la mia esperienza di Auschwitz era ben lontana dall'essere esaurita. I suoi lineamenti fondamentali, che sono oggi di pertinenza della storia, li avevo descritti nei miei primi due libri, ma continuava ad affiorarmi alla memoria una folla di particolari che mi dispiaceva lasciar estinguere. In specie, un gran numero di figure umane stagliate su quello sfondo tragico: di amici, di compagni di strada, anche di avversari, che a loro volta mi chiedevano di sopravvivere, di fruire dell'ambigua perennità dei personaggi letterari." (Barenghi, 2013: 123)

[20] Funes è un "portatore specifico", sebbene la sua capacità sia da ascrivere alla "memoria astratta", particolarmente in virtù della sua *ars*, che è effettivamente tale: ricordo che Borges situa il racconto di Funes in apertura della seconda sezione delle *Ficciones*, appunto intitolata *Artificios*. Dunque, essendo l'*ars* di Funes una prerogativa della sua singolarità, ritengo corretto considerarlo un "portatore specifico".

ISSN: 1594-378X

libro en pasta española que solo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho" (Borges, 1944: 138). Ireneo Funes poteva dunque visualizzare nitidamente –poiché nitida era la separazione tra di loro– i vari ricordi che aveva immagazzinato nella sua mente. Per di più, era in grado di recepire distintamente anche gli attimi in successione del presente: è notevole, per il narratore, "la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo" (Borges, 1944: 142). In particolare, "infatigable" descrive in maniera chiara la visione che chi narra ha del personaggio: quello descritto è uno sforzo più che notevole, uno sforzo che si rivelerà per essere effimero e vano siccome l'immagazzinamento di ogni ricordo, senza distinzione, porterà alla simbolica congestione, polmonare e non solo. Infine, potrebbe risultare utile ricordare la questione del "*perro*": "[n]o sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)" (Borges, 1944: 141). Perciò, Funes, come racconta il narratore, non era capace di astrarre mentalmente i concetti che intuiva, cosa che è invece ben normale per l'uomo (Mariscal y Sariego, 2010-2011: 87), il quale grazie alla capacità di astrazione riesce a comunicare e ad intendersi con i suoi simili.

3. MEMORIA FUNZIONALE E MEMORIA-ARCHIVIO

L'ultima via esegetica da percorrere è quella riguardante i concetti di memoria funzionale e memoria-archivio. A questo scopo, secondo quanto indicato da Assmann si deve tenere ben presente la distinzione tra memoria vivente e memoria astratta: infatti,

> bisogna […] intendere il funzionamento di memoria vivente e memoria astratta come due diverse modalità del ricordo. Propongo di definire «memoria funzionale» la memoria vivente. Le sue caratteristiche peculiari sono: l'essere inerente al gruppo, la selettività, l'eticità e l'orientamento verso il futuro. Le discipline storiche si interessano invece a un secondo tipo di memoria: una sorta di memoria delle memorie, che include tutto guanto abbia già perduto una relazione vitale con il presente. Propongo di definire «memoria-archivio» questa memoria delle memorie. (Assmann, 1999: 149)

Chiaramente, il discorso della studiosa assume toni decisamente più culturali, dal braccio troppo lungo per essere intesi soltanto all'interno dell'ottica del rapporto intertestuale qui analizzato. In ogni caso, è chiara la differenza presente tra memoria funzionale e memoria-archivio, così come è chiaro che si deve accostare la prima a Levi e la seconda a Funes. La realtà, però, è che i confini di questa operazione non sono così rigidamente definibili nel rapporto Levi-Funes: piuttosto, si potrebbe pensare ad un intercambio osmotico tra le due facoltà.

Un concetto d'aiuto per spiegare questa osmosi è quello di "*story*", inteso da Assmann in termini psicoanalitici ed estremamente centrale per l'opera di Primo Levi. La *storia*, cioè il racconto di un avvenimento personalmente vissuto in cui il narratore incanala "ricordi ed esperienze in una struttura che, come autoproiezione formativa, ordina la vita e fornisce un mezzo di orientamento per l'azione" (Assmann, 1999: 150), è tra le prime parole del vocabolario leviano[21]: l'avvicinamento di Levi alla scrittura fu sin da subito irruente e febbrile, per rivelarsi poi duraturo nel tempo ed essenziale alla sua vita[22]. Nel ricordo che compone la

[21] Cfr. Prosenc Šegula, 2009: 281-283 per una sinossi del racconto leviano.
[22] Dopo la "cesura", per Levi "il narrare era un bisogno, un bisogno primario come mangiare o respirare. Furono dapprima narrazioni orali, forse confuse, senza un filo conduttore. Pian piano, però, lo scrittore che Primo sognava

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

sostanza del narrato, però, non tutto può rientrare: qualcosa viene obbligatoriamente scartato, e questo scarto avviene inconsapevolmente, sancendo così il disuso di certe reminiscenze, che vanno a depositarsi nella memoria-archivio. Quest'ultima, allora, risulta essere la

> «massa amorfa», il cumulo dei ricordi non organizzati che rimane fuori dalla memoria funzionale, quello che non può essere utilizzato per la *story* e che non si accorda con l'organizzazione del senso, ma che, non per questo, viene dimenticato. Questo tipo di memoria, in parte latente e in parte inconscia, non è l'opposto della memoria funzionale, ma piuttosto il suo sfondo. […] Nel confine tra i due piani resta aperta la possibilità che la memoria vigile si espanda […]. La struttura profonda della memoria, con il suo traffico interno tra elementi attualizzati e non, è la condizione della possibilità di cambiamento e di rinnovamento della struttura della coscienza che, senza il retroterra di una riserva amorfa, si sclerotizzerebbe. (Assmann, 1999: 151-152)

Ecco spiegata l'osmosi dei due concetti. Ricapitolando: Levi possiede una memoria funzionale, mentre Funes, *sui generis*[23], una memoria-archivio[24]; per potersi servire della sua memoria, Levi parte da un fondo viscoso, vale a dire l'insieme dei suoi ricordi di prigionia in Polonia[25], e lo funzionalizza, prendendo da esso ciò che gli serve a seconda della situazione in cui deve produrre una distinta informazione. Succede a volte, come ad esempio in *Vanadio*, che questo cumulo esterni da sé alcune delle sue parti, portando così alla nascita di una nuova esperienza, che Levi traspone con perizia sulla carta stampata. Così facendo, il "termitaio" si ingrandisce sempre di più; esso sembra amorfo, quasi lo è per definizione, ma in realtà non lo è affatto: è la parola che lo struttura, lo tiene in piedi, saldo su se stesso perché mosso da un messaggio ben preciso, fino a disporlo secondo la compagine di un "macrotesto".

Ma perché, nonostante ciò, Levi si sente legato a Funes da un legame di fratellanza? La risposta risiede proprio nella funzionalizzazione e nella successiva strutturalizzazione dei ricordi: l'azione di Levi e l'azione di Funes sono precisamente parallele nell'ottica dell'inventario anamnestico; la loro differenza sta nel punto di applicazione e di arrivo: per il primo ogni ricordo utile deve essere modellato ed incanalato in una storia cosicché possa guadagnare una funzionalizzazione[26], mentre per il secondo ogni ricordo va immagazzinato

---

di diventare riemerse e impose un piano narrativo. Non si trattava solo di testimoniare, ma di trasmettere l'esperienza vissuta, le passioni, le emozioni, i traumi, ecc., che soli potevano far comprendere al mondo l'enormità amorale alla quale l'umanità era giunta nei campi di sterminio. […] Occorreva diventare scrittore per trasmettere ciò […]" (Mattioda, 2011: 22-23). Anche Barenghi, 2000: 150 nota, a riguardo del rapporto di Levi con la scrittura, che secondo il chimico-scrittore "[r]icordare bisogna. Per padroneggiare i ricordi, per ricordare in maniera non alienante, bisogna dare ai ricordi forma di racconto. Si può raccontare in quanto ci si ponga l'obiettivo di comprendere".

[23] Mi pare il caso di specificare che Funes, pur possedendo la memoria-archivio, riesce a processare ogni dato ed a disporlo ordinatamente nei suoi ricordi. Così, egli è libero di rispolverarlo quando vuole; ciò non toglie, comunque, la netta coincidenza esistente tra la "massa amorfa" di Assmann e il "vaciadero de basuras" dell'eroe borgesiano: è il senso legato alla presenza dei ricordi la "qualità fondamentale estranea alla memoria-archivio" (Assmann, 1999: 153), cioè la motivazione per il quale essi vengono immagazzinati, e non il senso pratico che permette la loro conservazione.

[24] Per una più esaustiva analisi della memoria di Funes e della controparte di essa, che sarebbe la memoria funzionale, cfr. Castelli Gattinara, 2001: 155-158.

[25] Levi, parlando dei ricordi dei prigionieri del Lager nei *Sommersi e i salvati*, materializza questo spazio anamnestico nell'immagine del "serbatoio della memoria" (OI: 671). La funzionalizzazione del ricordo (che ne comporta una preziosa e significativa selezione), dunque, è una fase successiva all'immagazzinamento. Di fatto, però, il fondo che Levi sente di avere e da cui sente di poter attingere esiste, ed proprio il "serbatoio della memoria", corrispondente al "vaciadero de basuras".

[26] Barenghi (1999: 150) interpreta, secondo me con ragione, la funzionalizzazione del ricordo da parte di Levi come "una sorta di spiraliforme paradosso" a causa dei suoi tratti mescidati ad una "coartata, ossessiva reminescenza":

ISSN: 1594-378X

e preparato alla fruizione passiva nel momento in cui se ne ha bisogno[27]. In altre parole, il punto di stacco di Levi da Funes sta nella funzionalizzazione del ricordo, nel processo tramite cui Levi entra in contatto con la sua memoria-archivio[28], la ordina e la offre ai suoi lettori[29]. Potrebbe forse risultare più chiara, a questo punto, la distinzione assmanniana tra storia e memoria: Funes sarebbe equiparabile parzialmente allo storico, mentre Levi al testimone[30].

Che Primo Levi fosse un testimone, poi, non v'è dubbio[31]. Egli divenne, però, un particolare tipo di testimone nel momento in cui scoprì le sue doti letterarie ed in cui queste vennero giustamente riconosciute alla sua figura; quando, insomma, si capì l'importanza per la sua opera del "nesso fra ricordare, raccontare e comprendere"(Barenghi, 2000: 148). In particolare, con la seconda edizione di *Se questo è un uomo* (Einaudi 1958) si può notare un'importante evoluzione dallo scritto precedente[32], il cui esito maggiore che qui preme sottolineare è l'aggiunta del capitolo *Iniziazione*, contenente il cruciale incontro con il sergente Steinlauf:

> Ho scordato ormai, e me ne duole, le sue parole diritte e chiare, le parole del già sergente Steinlauf dell'esercito austro-ungarico, croce di ferro della guerra '14-18. Me ne duole, perché dovrò tradurre il suo italiano incerto e il suo discorso piano di buon soldato nel mio linguaggio di uomo incredulo. Ma questo ne era il senso, non dimenticato allora né poi: che appunto perché il Lager è una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare; che anche in questo luogo si può sopravvivere, e perciò si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza; e che per vivere è importante sforzarci di salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà. Che siamo schiavi, privi di ogni diritto, esposti a ogni offesa, votati a morte quasi certa, ma che una facoltà ci è rimasta, e dobbiamo difenderla con ogni vigore perché è l'ultima: la facoltà di negare il nostro consenso. (Primo Levi, *Se questo è un uomo*, OI: 35)

così si può spiegare la somiglianza tra le operazioni di Levi e Funes.

[27] Diverse affermazioni presenti in Zonana, 2006: 221 costituiscono un buon approccio critico alla memoria di Funes, sebbene mi trovi in disaccordo con la disorganizzazione e la spontaneità anamnestiche lì propugnate.

[28] Bartezzaghi (1997: 293) osserva che Levi raffigura la memoria secondo due modi principalmente: o la tavoletta di cera oppure, più significativo nell'ottica del rapporto con Funes, il "magazzino o serbatoio o bagaglio o miniera o armadio in cui rinvenire reperti", che sembra indicare propriamente la memoria-archivio prima della sua funzionalizzazione.

[29] Cfr. Barenghi, 2013: 169. Cfr. anche ivi: 167: "l'archiviazione del vissuto non è un fine in sé". Ciononostante, si tenga ben presente che Levi ha immagazzinato alla maniera di Funes molti dei ricordi dell'esperienza del Lager (se non tutti), e per questo si dice "fratello" dell'eroe borgesiano.

[30] In realtà, questo confine, in ottica soltanto leviana, è estremamente labile: a dimostrarlo sono Fabio Levi e Domenico Scarpa, nel loro *Un testimone e la verità*, in Primo Levi, 2015: 145-191, di cui in partic. p. 191, dove Levi è equiparato a Marc Bloch ed è descritto come "un uomo che non si limitò a registrare ciò che vide –sia pure con la massima attenzione ed efficacia di stile– ma che, in parallelo con il lavoro critico sulla propria memoria, non interruppe per un solo momento la sua ricerca su Auschwitz: interrogando le persone, i fatti, le cose […], in base a un metodo che per essere implicito non risulta meno raffinato. È possibile che le pagine di *Cosí fu Auschwitz* siano arrivate a disegnare con novità il profilo di Primo Levi, un testimone e uno scrittore che «sapeva fare» anche lo storico". Inoltre, come nota Barenghi (2000: 145), è anche vero che, parlando di Auschwitz, "il ricordare si pone in Levi innanzi tutto come registrazione, acquisizione dei dati: «ricordo» nel senso antico della parola, affine a quello moderno inglese *to record*. Non rimemorazione o reminescenza, bensì impressione, incisione nella mente."

[31] Per quanto riguarda il semplice carattere di testimone di Levi, ritengo corretto specificare come la sua sia una "testimonianza di carattere doppio" (Prosenc Šegula, 2009: 282): nei *Sommersi e i salvati* egli afferma che "[n]oi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso «per conto di terzi», il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte" (*I sommersi e i salvati*, OI: 716-717).

[32] Cfr. Tesio, 1991.

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

Parallela al contenuto di questa parte del libro, poi, è la lirica incipitaria, *Shemà*[33], perentorio monito[34] che avvisa il lettore di espletare il suo dovere di uomo e tramandare la memoria di quanto è successo durante la Shoah: "Meditate che questo è stato: / Vi comando queste parole. / Scolpitele nel vostro cuore / Stando in casa andando per via, / Coricandovi alzandovi; / Ripetetele ai vostri figli" (Primo Levi, *Se questo è un uomo*, OI: 2). Il messaggio di Levi, dunque, si carica in questi passi di un notevole fine etico, per il quale "ricordare è un dovere"[35]; insomma viene funzionalizzato secondo i fini del suo portatore ed inizia a far parte di un preciso piano etico e morale. Questa struttura, infine, poggia sul ricordo del tempo passato rammemorato nel presente e fornisce un valido insegnamento riguardante il futuro[36], facendo di Levi sì un "memorioso", ma anch'egli *sui generis*.

Bibliografia e sitografia

ANISSIMOV, Myriam (1999) *Primo Levi, o La tragedia di un ottimista*, Milano, Baldini & Castoldi.

ASSMANN, Aleida (1999) *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.

BARENGHI, Mario (2000) "La memoria dell'offesa. Ricordare, raccontare, comprendere", in Enrico Mattioda (a cura di), *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 143-165.

——— (2013) *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi.

BARTEZZAGHI, Stefano (1997) "Cosmichimiche", in Marco Belpoliti (a cura di), *Primo Levi*, Marcos y Marcos, pp. 267-314.

BELPOLITI, Marco (2015) *Primo Levi di fronte e di profilo*, Parma, Guanda, PDF e-book.

[33] "La paura di Levi era difatti che il ricordo di Auschwitz si cancellasse. Nella poesia "Shemà", composta nel 1946, riprende in una dimensione laicizzata i versetti più sacri della Torà per rivolgere agli uomini una serie di comandamenti legati soprattutto al dovere di memoria. Lo Shemà –che significa "ascolta" in ebraico– è una delle preghiere cardinali della religione ebraica. Sintetizza l'esortazione di un Dio preoccupato della fedeltà del suo popolo ed esprime il dovere essenziale che toccò alla comunità ebraica di perpetuare la sua memoria e di trasmetterla presso le generazioni future" (Nezri-Dufour, 2007: 146). Come ricordano Barenghi (2000: 154) e Cavaglion (2000: 28), fu Franco Antonicelli a proporla come apertura della prima edizione di *Se questo è un uomo*, mettendo così in chiaro sin da subito uno degli scopi principali del libro: la stimolazione al ricordo. Per l'"eccezionalità di questo incipit", cfr. Barenghi, 2000: 146.

[34] Ritengo corretto mettere in chiaro qui la vocazione di Levi, sicuramente non profetica, bensì etica. Levi, nel suo percorso letterario, è un uomo che "non si erge mai a profeta o a leader, che non provoca, non alza la voce, ma ripete con il suo tono moderato, […] possiede la genialità dell'uomo comune" (Belpoliti, 2015: 14-15). Inoltre, "nel suo profondo, metaetico, rispetto per il lettore, si pone in modo dubitativo o interrogativo, evita gli eccessi di retorica, rifiuta l'immagine di sé come quella di un salvato destinato alla testimonianza, preferendo basare la sua autorità sulle sue competenze e qualità umane piuttosto che sulla sacralità attribuita a un ruolo" (Berti, 2015: 71). Cfr. Berti, 2015: 67 e 69-72 per una più approfondita analisi di *Shemà* in chiave etica e metaetica.

[35] Levi ricorre a questa massima nell'*Appendice* di *Se questo è un uomo* (OI: 197), quando osserva che i reduci come lui "non vogliono dimenticare, e soprattutto non vogliono che il mondo dimentichi, perché hanno capito che la loro esperienza non è stata priva di senso, e che i Lager non sono stati un incidente, un imprevisto della Storia". Rimando a Belpoliti, 2015: 342 e sgg. e Prosenc Šegula, 2009: 280 per ulteriori considerazioni riguardo questo passo leviano.

[36] È da ricordare, in questa occasione, la raccolta di testimonianze succitata: cfr. Primo Levi, 2015 per il valore della testimonianza in Levi, dal quale si evince la connessione tra queste tre periodizzazione temporali.

BERTI, Jacopo (2015) "La tentazione del monito: etica e metaetica in Primo Levi", *Etica & Politica*, 16 (1), pp. 62-75, http://www2.units.it/etica/2015_1/BERTI.pdf (30 ottobre 2016).

BORGES, Jorge Luis (1944) *Ficciones*, Buenos Aires, Sur.

CASTELLI GATTINARA, Enrico (2001), "Il non luogo della memoria e dell'oblio", *Aperture*, 10, pp. 149-158, http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Castelli10-2.pdf (30 ottobre 2016).

CAVAGLION, Alberto (1997) "Il termitaio", in ERNESTO FERRERO (a cura di), *Primo Levi. Un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, pp. 76-90.

—— (2000) "Primo Levi era un centauro?", in Enrico Mattioda (a cura di), *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 23-32.

GORDON, Robert (2000) "Per un'etica comune. Le virtù quotidiane di Primo Levi", in Enrico Mattioda (a cura di), *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 87-108.

LEVI, Primo (1987-1990) *Opere*, 3 voll., Torino, Einaudi.

—— (2015) *Cosí fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986 – Con Leonardo De Benedetti*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel y Mónica MARTÍNEZ SARIEGO (2010-2011) "Cuando la memoria es una condena: análisis narratológico de Funes el memorioso de Borges", *Philologica Canariensia*, XVI-XVII, págs. 85-110, http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/15559/1/0234349_00016_0004.pdf (30 ottobre 2016).

NEZRI-DUFOUR, Sophie (2007) "Primo Levi, poeta ebreo della memoria", in Luigi Dei (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*, Firenze, Firenze University Press, pp. 143-164.

MANCINO, Emanuela (2013) "Filosofia della narrazione. Cinema ed autobiografia per un'estetica dell'enigma", *Lo Sguardo*, XI (I), pp. 407-419, http://www.losguardo.net/public/archivio/num11/articoli/2013_11_Emanuela_Mancino_Filosofia_della_narrazione.pdf (30 ottobre 2016).

MARTÍN, Jorge (2005) "Borges, Funes y... Bergson", *Variaciones Borges*, 19, págs. 195-226, https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1910.pdf (30 ottobre 2016).

MARTIN, Clancy (2006) "Borges forgets Nietzsche", *Philosophy and Literature*, 30, pp. 265-276, https://muse.jhu.edu/article/199390 (30 ottobre 2016).

MATTIODA, Enrico (2007) "Primo Levi fra scienza e letteratura", in Luigi Dei (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*, Firenze, Firenze University Press, pp. 125-134.

—— (2011) *Levi*, Roma, Salerno.

PIZARRO SUESCUM, José Pedro (2012), "Una sincronía insoportable: Funes el memorioso", *Thémata*, 35, págs. 343-358, http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_23.pdf (30 ottobre 2016).

ISSN: 1594-378X

RESTREPO, Beatriz Elena Maya (2012) "Funes: la paradoja de la memoria", *Affectio Societatis*, 17 (9), págs. 2-8, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4207709.pdf (30 ottobre 2016).

RODRÍGUEZ PASQUÉS, Petrona (1998), "«Funes el memorioso» de Borges frente a «Un joven muy blanco» de Guimarães Rosa", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995, Birmingham), vol. 7, págs. 249-256, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_034.pdf (30 ottobre 2016).

PROSENC ŠEGULA, Irena (2009) "Primo Levi e la multiformità della memoria", in AA. VV., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Civiltà italiana – A.I.P.I., vol. IV, pp. 277-288, http://www.infoaipi.org/attion/ascoli_vol_4.pdf (30 ottobre 2016).

SCARPA, Domenico (2000) "«Tutta si confessa». Primo Levi e il grigiore del passato", in Enrico Mattioda (a cura di), *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 47-58.

SUSTAITA, Antonio (2007) "Cuerpo volátil: cuerpo y palabra en 'Funes el memorioso' y 'El milagro secreto'", *Espéculo*, 35, https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/cuerpovo.html (30 ottobre 2016).

TEDESCHI, Stefano (2003) "Funes el Memorioso", in *Grande Dizionario Enciclopedico*, *Dizionario dei Personaggi*, Torino, UTET, 2003, vol. 1.

TESIO, Giovanni (1991) "Su alcune aggiunte e varianti di 'Se questo è un uomo'", in Id. (a cura di), *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 173-196.

ZONANA, Víctor Gustavo (2006) "Memoria del mundo clásico en «Funes el memorioso»", *Revistas de Literaturas Modernas*, 36, págs. 217-233, http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1212/zonanarlm36.pdf (30 ottobre 2016)

El retablo de las maravillas: de Cervantes a Boadella

VERONICA ORAZI
Università di Torino

Resumen
Análisis de la reescritura de *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes realizada por Albert Boadella y el grupo teatral Joglars. El subtítulo de la adaptación (*Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*) pone al descubierto el intento de los autores, es decir declinar desde perspectivas distintas el núcleo temático del texto-fuente, reafirmando su vigencia intemporal a través de su actualización. El estudio sintetizado en estas páginas identifica tanto los puntos de contactos entre el original y su recreación como los componentes innovadores (formales, estructurales y de contenido) y ahonda en la reflexión sobre la técnica y los rasgos peculiares de la dramaturgia de Joglars, definiendo las constantes de su producción y trayectoria teatral y los aspectos más sugerentes de su evolución estética, aprovechando este homenaje ulterior de la compañía al autor del *Quijote*.

Riassunto
Analisi della riscrittura de *El retablo de las maravillas* di Miguel de Cervantes realizzata da Albert Boadella e dal gruppo teatrale Joglars. Il sottotitolo dell'adattamento (*Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*) rivela l'intento degli autori, cioè declinare da prospettive diverse il nucleo tematico del testo-fonte, riaffermandone la vigenza atemporale attraverso l'attualizzazione. Lo studio sintetizzato in queste pagine identifica sia i punti di contatto fra l'originale e la sua ricreazione sia le componenti innovative (formali, strutturali e contenutistiche) e approfondisce la riflessione sulla tecnica e sui tratti peculiari della drammaturgia di Joglars, definendone le costanti della produzione e della traiettoria teatrale e gli aspetti più suggestivi dell'evoluzione estetica, prendendo spunto da questo ulteriore omaggio della compagnia all'autore del *Quijote*.

Afirma Boadella a propósito de su reescritura del *Retablo* cervantino[1]:

> la distancia que nos separa de Cervantes es ínfima y, así, las situaciones presentadas en su entremés *El retablo de las Maravillas* siguen hoy produciéndose e incluso multiplicándose bajo el poder de los medios de comunicación […]. [Se renueva] la paradoja clásica de cómo los cretinos pueden vendernos la nada a costa del temor de sus semejantes a pasar por cretinos. […] A pesar de ello, la humanidad ha seguido evolucionando porque siempre han aparecido […] niños denunciando la desnudez del rey. Sin embargo hoy los niños están domesticados, […] así, los retablos campan a sus anchas promocionados por las más altas instituciones y vendidos por los media aprovechando que "cada día que amanece..."[2].

[1] Albert Boadella, *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, estrenado el 09.12.2004 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla (se representó hasta el 12.06.2005).
[2] Cfr. la ficha del espectáculo en la página web de la compañía, http://elsjoglars.com/portfolio/el-retablo-de-las-maravillas/(22/03/2017). Alusión al refrán: "cada día que amanece, el número de tontos crece"; Brenden, 2014: 106, 109.

Veronica ORAZI, "*El retablo de las maravillas*: de Cervantes a Boadella", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 25-33.
Recibido el 28/01/2017 · Pubblicato il 22/03/2017

En *El retablo de las maravillas* Cervantes ironiza sobre los complejos sociales y el temor a pasar por alguien de condición inferior (conversos e hijos ilegítimos) para inclinar a la reflexión sobre la conducta del hombre, como individuo y parte del cuerpo social.

La admiración de Boadella por Cervantes y su convicción de que en nuestra época su contundencia sigue vigente explican que el dramaturgo se haya inspirado en él[3]: en esta primera adaptación suya de una obra cervantina, el director de Joglars trata de facilitarle al espectador el paso del siglo XVII al XXI (Boadella, 2003), detectar dónde se encuentran algunos de esos modernos retablos montados por los embaucadores actuales, hacer revivir la genialidad del texto original y establecer paralelismos con el presente.

El *Retablo* de Cervantes, casi inadvertido en el siglo XVII, se considera desde hace tiempo un acabado antecedente de la técnica metateatral (Díez Borque, 1972; Rossi, 1989; Gobat, 1997; Canavaggio, 2000; Ruffinatto, 2002: 52-54). Así pues, Boadella abre su pieza situando al público en la época cervantina, al hibridar su estética con el estilo de la *Commedia dell'Arte* a través del uso de la máscara para algunos personajes (otro rasgo peculiar del grupo), que le permite multiplicarlos e influir en la mímica actoral, convirtiéndolos en arquetipos reconocibles (Sánchez Arnosi, 2011: 53). En la adaptación se observa la sociedad contemporánea a través de los ojos de Cervantes, quien brinda un tratamiento especial de un conocido tema folclórico, puesto que en su entremés la burla que se monta expresa una actitud muy crítica con la ideología dominante y el poder establecido (Rozenblat, 1978; Kirschner, 1981; Zimic, 1982; Wardropper, 1984; Martínez-López, 1992; Bravo, 1993; Maestro, 2008). El dramaturgo reinterpreta la capacidad cervantina de contemplar a sus personajes con ironía, originando una atmósfera de parodia y sátira, ofreciendo a los espectadores el reflejo de un mundo real distorsionado por las falsas ilusiones, utilizando el texto-fuente para analizar los prejuicios de la sociedad moderna, matizándolos con connotaciones sociales, culturales y lingüísticas.

En el nuevo montaje traduce el modelo a su lenguaje combativo (Boadella, 2003), arremetiendo contra las obsesiones religiosas, cierto arte pseudo-vanguardista, la cocina desestructurada y la política. En su recreación los diferentes niveles de la ironía y la sátira van ahondando, para atacar la debilidad mental en general y en particular la de algunos altos cargos en los ámbitos de la cultura y el poder.

La intención inicial era basarse en la novela de Jerzy Zosinski, *Desde el jardín* (1970), que inspiró el guión de la película *Bienvenido Mr. Chance*, protagonizada por Peter Sellers. Sin embargo, en la obra de Zosinski es el azar que encumbra al protagonista, mientras que en la perspectiva más sugerente de Cervantes se indican las responsabilidades de quienes respaldan a los estafadores, tragándose sus embustes por miedo social.

El enfoque cervantino, por lo tanto, resulta más pertinente a los intentos de Boadella, quien introduce en él algunos cambios estratégicos: sube el nivel social del retablo, al situarlo en el seno de la aristocracia; asume tres figuras de la *Commedia dell'Arte* (Pantalone reflejado por Chanfállez, Brighella por Rabelín y Arlecchino por Arbequino); coloca en la escena un baúl de donde los actores sacan los trajes al cambiar de personaje; vuelve invisible también el propio retablo, no sólo las maravillas que debería enseñar; aprovecha los efectos audiovisuales y la multimedialidad, que juegan un papel básico. Sin embargo, uno de los elementos más innovadores de la adaptación es la aparición de un tercer elemento en la sátira y crítica social: la figura del menguado ensalzado por los timadores actuales hasta ponerlo a ocupar posiciones y cargos representativos (Boadella, 2003; Cabanas, 2016: 196).

[3] *En un lugar de Manhattan* (2005) del *Quijote* y *El coloquio de los perros* (2013) de la novela ejemplar del mismo título; cfr. Sánchez Arnosi, 2011; Orazi, 2013: 55; Breden, 2014: 101-102, 111-114, 231-232; Orazi, 2015; Cabanas, 2016; Orazi, 2017.

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

El reparto evidencia otros rasgos fundamentales de la reescritura, que presenta una treintena de personajes interpretados por ocho actores, con cambios rápidos y sacando partido de la interpetación actoral[4], los trajes, las máscaras, por lo que logra producir un montaje más coral que de costumbre (Cabanas, 2016: 199).

La primera variación[5] sigue muy de cerca la fuente, aunque adaptándola a sus nuevas finalidades y a su nueva estética. En ella se demuestra cómo la realidad puede ser teatralizada a partir del contraste entre lo real y lo ilusorio, concretando una farsa visual que conecta con la idea barroca del mundo como teatro (Sánchez Arnosi, 2011: 54).

En las cuatro variaciones modernas la nueva ambientación se crea desde cero, aun remitiendo al mismo núcleo temático, perfectamente reconocible, a través del propio mecanismo de la variación. El elemento que vertebra el desarrollo de la pieza sigue siendo el engaño, quienes lo organizan y quienes –con cierta complicidad por ser pasivos– lo sufren pero también lo permiten. El resultado pone de manifiesto las preocupaciones de Boadella, detectando los elementos clave de su dramaturgia.

Los protagonistas de la primera variación no son los personajes cervantinos, sino los condes de Daganzo[6], su hijo menguado y el secretario, y la ubicación pasa de la villa al palacio señorial. Ahora los pícaros presentan un retablo invisible que los condes fingirán ver por no pasar por hijos ilegítimos o conversos: lo inconsistente –es decir, la esencia del embuste– es también el propio retablo y no sólo lo que debería verse en él[7]. Cuando llega el hijo menguado de los condes, don José, los dos estafadores les aseguran a sus padres que en el porvenir personas como él tendrán éxito y llegarán a ser consideradas santos, artistas, genios, políticos, y se lo demuestran enseñándoles el futuro a través del retablo invisible.

En la adaptación los embusteros recuerdan a los tipos de la *Commedia dell'Arte*: Chanfalla pasa a ser Chanfállez (contrafigura de Pantalone) y le acompañan dos criados, es decir Rabelín (reminiscencia de Brighella) y Arbequino (o sea Arlecchino). Se realiza así una triangulación estructural centrada en los prototipos embaucador-estafador / menguado / acomplejados-víctimas, que irá repitiéndose con cambios de contexto en las demás variaciones, como un canon. De hecho, el *Canon* de Pachelbel, que se oye al levantarse el telón, volverá a escucharse a intervalos, funcionando como *leitmotiv* que conecta las cinco variaciones al marcar el cambio de una a otra y los saltos cronológicos: la iteración sistemática de la fuga musical sustenta la articulación interna de la pieza, declinada en cinco variaciones sobre el mismo tema. Una *Amanita muscaria*, una seta venenosa, le permitirá a Arbequino trasladarse a la actualidad, representada como sueño premonitorio, y engendrar las cuatro variaciones que reinterpretan la idea de fondo del retablo original.

En concreto, los retablos modernos están dedicados a la religión ("que ya tiene su propia tradición de retablos"; Boadella, 2003), al arte vanguardista ("el más importante, aquí es donde la idea cervantina resulta más flagrante"; Boadella, 2003), a la moda de la cocina desestructurada (que "ha entrado desde hace un tiempo en la tradición de retablos con los nuevos experimentos culinarios"; Boadella, 2003), a la política española ("¡El Fòrum 2004 sería un ejemplo magnífico de retablo!"; Boadella, 2003)[8].

---

[4] Una constante del grupo, que reafirma las grandes capacidades mímicas y performativas de sus miembros.

[5] Boadella ha afirmado que "Shakespeare es un gran animal del teatro, pero yo he aprendido más de Beethoven"; por ello no extraña que utilice el término variación en sentido musical y estructure la pieza aprovechando esta idea (Cabanas, 2016: 195, nota 4).

[6] Alusión a otro entremés del autor, *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

[7] Sobre el motivo folclórico que H.C. Andersen definió "el traje nuevo del emperador" y el *Retablo* cervantino cfr. Ruffinatto, 2002: 54 y Baras Escolá, 2012: 453-459, quien ofrece una síntesis de la cuestión.

[8] El Fòrum Barcelona 2004 - Fòrum universal de les cultures, tuvo lugar en la Ciudad Condal; sus ejes centrales fueron: la diversidad cultural, el desarrollo sostenible, las condiciones de la paz. Sin embargo, en la pieza la crítica va dirigida al ex-jefe del gobierno conservador José María Aznar, a sus acólitos y a la oposición que –según

ISSN: 1594-378X

Boadella ya había satirizado la religión en *Teledeum* (1983) o en *Columbi lapsus* (1989), la política y el poder en *Operación Ubú* (1981) y en *Ubú President* (1995), el arte de vanguardia en *Daaalí* (1999) y en *En un lugar de Manhattan* (2005; cfr. Sánchez Arnosi, 2011: 67-72; Orazi, 2015), la gastronomía en *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997). En todas estas piezas y también en *El retablo de las maravillas* se traza una sátira del ardid a 360 grados.

En el nuevo *Retablo* todo sigue girando alrededor del binomio engaño / desengaño: mercantilización y espectacularización de la fe (crítica del Opus Dei), del arte (hasta a través de la creación de una terminología al uso: en la obra se inventan expresiones artísticas para parodiar esta tendencia), de la gastronomía de lujo (como la cocina deconstruida, desestructurada y molecular o la tecno-cocina o la cocina tecno-emocional) (Sánchez Arnosi, 2011: 51), de la política (algunos políticos españoles de la época).

Los espectadores acaban enterándose de que también en la sociedad de hoy los timadores menudean (galeristas de arte, restauradores vanguardistas, políticos de cualquier tendencia y militancia, miembros de la Iglesia, etc.) y de que todos ejercen el fraude masivo (Sánchez Arnosi, 2011: 52). Esto se denuncia repitiendo en cada variación el mismo paradigma: un menguado[9] llega a ser considerado un gran personaje, porque los que manipulan a las masas les hacen creer que se trata de un genio, haciendo hincapié en sus complejos. A pesar de que Boadella quiere mantener cierto distanciamiento, evitando las parodias concretas, los referentes resultan identificables porque, aun sin citar nombres, los que se emplean (hay muchos José Marías, un José Mari, varios Felipes) y la actuación de los actores (la mímica, el gesto, la dicción) ofrecen indicios patentes para identificar quién es el blanco en cada escena.

Las mayores novedades de la recreación de la fuente consisten, pues, en la introducción del prototipo del 'menguado' y en la elaboración del texto en partes distintas (las variaciones): aquél contribuye a consolidar la cohesión de la obra, asegurada también por la estrecha relación entre sus diferentes niveles temáticos y estructurales, además de por la constante relación intertextual entre la adaptación y su modelo. Estos rasgos se vuelven patentes en:

1) la estructura metateatral, reforzada por la dinámica del binomio marco-contenedor / contenido enmarcado (la acción empieza y acaba en el palacio de los condes), que se proyecta fuera de la misma escena, implicando al público de cada función: hay un público intradiegético (en la primera variación y en el final, la historia que Chanfállez y Arbequino cuentan a los condes que miran el retablo invisible; en las variaciones modernas, los distintos personajes que observan lo que se proyecta en la pantalla) pero también un público extradiegético (los que asisten a cada reposición del espectáculo);

2) el núcleo temático o sea la crítica de las manías de la sociedad de la época del autor, realizada a través del humor, elaborado a partir del binomio engaño del estafador / autoengaño de la víctima, que le da crédito al embuste que está viendo;

3) la articulación estructural, basada en el esquema actancial concretado por la triangulación embustero-estafador / menguado / acomplejado-víctima, iterada a lo largo de las variaciones;

4) las constantes actorales, que consisten en:

4.1) la presencia de un personaje preciso:

Boadella– no parece diferenciarse mucho de ellos, por compartir el mismo objetivo (la adquisición del poder) y las estrategias para conseguirlo y mantenerlo.

[9] A propósito de tal figura, Boadella ha afirmado: "me gusta esta palabra, porque sin ser ofensiva, resulta de lo más descriptiva", añadiendo "los más peligrosos y nocivos son los imbéciles ilustrados, que ya ni siquiera parecen imbéciles. Los burros ya no tienen cara de burro". En el cartel de la pieza se ve un burro con camisa, corbata, americana y aro de oro en la oreja (Boadella, 2003). Los carteles del grupo juegan un papel básico: son un elemento paratextual imprescindible y sintetizan el mensaje que el público deberá detectar y asumir para reflexionar sobre el tema propuesto.

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

a) Arbequino, que pasa de una variación a otra, donde desempeña, además de su papel y vistiendo el mismo traje, también una función secundaria: una especie de torpe asistente del padre Felipe; Trinidad, la criada dominicana de los señores de Daganzo; un convidado más en el restaurante de José Mari; uno de los huéspedes del político Felipe Chanfállez;

b) el secretario, quien contextualiza al espectador en el pasado (el palacio de los condes) en el retablo inicial, en el paso al segundo retablo y en el desenlace de la pieza, al final de la quinta y última variación;

4.2) la iteración de tipos:

a) el menguado, que cambia en cada variación –aun manteniendo un nombre parecido– y es interpretado por el mismo actor: don José (hijo de los condes de Daganzo), Monseñor José María (alusión al fundador del Opus Dei), José María Daganzo (pseudoartista contemporáneo), José Mari (contrafigura de chefs vanguardistas como Ferran Adrià o Juan Mari Arzak), el pizzero (quien, a pesar de quedar anónimo, remeda el habla y los ademanes del político José María Aznar);

b) el embaucador, otra figura omnipresente a lo largo de la obra: Chanfállez, que pasa a ser el padre Felipe, el crítico de arte Felipe, el *maître* Felip Chanfállez, el político Felipe Chanfállez;

5) la constante instrumental, es decir la seta alucinógena que posibilita los saltos espacio-temporales y permite realizar el paso de una dimensión a otra, tanto a nivel cronológico (del pasado al presente y viceversa) como situacional (cada una de las variaciones modernas); Arbequino lame la seta y, gracias a su poder psicotrópico, viaja en el tiempo; la seta, por lo tanto, permite manipular la temporalidad y localización de la dramaturgia de forma experimental: sus efectos son temporales y, según Arbequino los sufra o salga de ellos, se encontrará en un tiempo y un lugar diferentes;

6) el tema audiovisual, concretado a nivel musical (el *Canon* de Pachelbel, que viene a ser el *leitmotiv* del espectáculo) y visual (antes pictórico –el retablo invisible y el fresco/tapiz renacentista– y luego multimedia –la pantalla y las proyecciones)[10].

La pieza se desarrolla en un escenario ligeramente inclinado, casi vacío, donde unas velitas forman unas líneas de luces en el proscenio y los laterales, evocando las candilejas del teatro del Siglo de oro. En la primera variación los embusteros montan el retablo inexistente delante de un enorme fresco o tapiz renacentista en el palacio de los condes, quienes fingen verlo para no pasar por conversos o hijos ilegítimos. Al principio, el fresco/tapiz esconde la pantalla, que se descubrirá sólo después, para enseñar las supuestas maravillas modernas[11]. En las variaciones siguientes, se pasa a la dimensión multimedia y aparece la pantalla electrónica de fondo (metáfora de los medios de comunicación, responsables del embaucamiento colectivo), donde se proyectan imágenes que marcan el paso de la ambientación siglodeorista a la contemporánea y evocan el decorado minimalista de cada escena (una vidriera en el retablo sobre la religión, un cuadro abstracto en el retablo sobre arte contemporáneo, una escenografía supermoderna ideal para un restaurante de lujo en el retablo sobre cocina vanguardista, la efigie de Che Guevara en el retablo político). La pantalla permite renovar el decorado convencional, aludir al poder avasallador de los media y adaptar la dramaturgia a los saltos cronológicos y situacionales inducidos por los efectos de la seta alucinógena de Arbequino. Todo ello resulta estratégico en la estética de Boadella, quien siempre utiliza recursos elementales enfatizados por la intepretación actoral:

[10] Boadella ha afirmado que se siente muy próximo al proceso musical y pictórico. Cada escena acaba siendo un cuadro y toda su obra una sinfonía (Sánchez Arnosi, 2011: 16).

[11] En el retablo sobre política, la efigie de Che Guevara o la rosa socialista con el rostro de Ramon Fontserè, quien interpreta a los menguados a lo largo de toda la pieza.

ISSN: 1594-378X

> el espacio escénico, es un espacio de juego en donde todo puede ocurrir. Un escenario diáfano donde cada elemento tiene un papel determinante en el discurso. En primer término unas candilejas nos remiten al pasado, pero la tarima que delimita el espacio es moderna, de metacrilato, lo que permite la retroiluminación y esto le da al espectáculo un carácter absolutamente actual. Al fondo, ante la pantalla y cubriéndola en su inicio, se encuentra un tapiz renacentista que nos ayuda a trasladarnos al palacio de los condes de la obra. Una vez más la máxima de "con lo mínimo lo máximo" y la defensa de la austeridad hacen mella en el diseño del espacio escénico que potencia el trabajo de los actores sin entorpecerlos como bien defiende Boadella, que también firma su diseño. (Cabanas, 2016: 199)

El elemento de continuidad principal sigue siendo el temático, es decir el miedo y la vulnerabilidad social: de no aparecer bastante devoto o culto o sofisticado o progresista, el individuo pasa a ser la víctima potencial de la manipulación actuada por unos embusteros, quienes orientan a las masas según sus intereses.

El esquema actancial del primer retablo –embaucador-estafador / menguado / acomplejados-víctimas–, repetido en las cuatro variaciones modernas, refleja la falta de ética por parte de la categoría de los onmipresentes y todopoderosos timadores de hoy, que aprovechan la mediocridad de sujetos que hacen pasar por grandes personajes, estafando a los acomplejados –las masas– que les siguen la corriente por ser vulnerables debido a sus hipersensibilidades individuales y/o colectivas. Las figuras reales caricaturizadas se evocan remedando con la mímica, el gesto, la peculiar forma de hablar, sus características más reconocibles, para que el público pueda identificarlos de inmediato. Para facilitarle aún más la tarea a los espectadores, los diferentes menguados y embusteros tienen nombres muy parecidos y son interpretados por los mismos actores (detalle que, además, reafirma la cohesión entre las cinco variaciones).

El humor es el protagonista absoluto de la obra, un humor que establece un diálogo cómplice con el receptor, vehicula la crítica social, la parodia, la sátira y pretende hacer pensar riendo (Rodríguez 2009; Boadella - Bilbao 2011), de acuerdo con el lema latino atribuido a Jean de Santeuil, "castigat ridendo mores". Estos rasgos suponen y conllevan la ruptura del lenguaje convencional, perfilándose como infracción de los principios lógicos y contribuyendo a poner en tela de juicio los tópicos, los lugares comunes y las convenciones (Sánchez Arnosi 2011: 19).

La quinta variación sufre cambios importantes tras los resultados de las elecciones del 14 de marzo de 2004, en que el PSOE liderado por José Luis Rodríguez Zapatero gana al PP de Mariano Rajoy, y el retrato de Che Guevara proyectado en la pantalla en la quinta variación, que antes lloraba, ahora se ríe. Sin embargo, el texto vuelve a ser modificado en 2011 (fecha de la edición de la obra), después de la victoria del PP en las elecciones del mismo año y la efigie del Che ahora llora y ríe a la vez (Boadella, 2011: 211-212, 220). En todo caso, la crítica va dirigida contra los modernos y exitosos menguados enaltecidos (y manipulados), pero también contra quienes, aprovechándose de ellos, los engañan y engañan a los demás y también contra los que se dejan engañar, igualmente responsables por el éxito del fraude colectivo.

En el remate, el círculo se cierra, el final conecta con el principio y los espectadores vuelven a encontrarse con el retablo cervantino del inicio: la condesa de Daganzo se niega a aceptar tales disparates (es decir, que menguados como su hijo en el futuro puedan triunfar, manipulados –como las masas embaucadas– por los timadores contemporáneos): el público, consciente de que lo que ha visto es posible, está obligado a desmentirla y reconocer la actualidad y verosimilitud de la crítica representada en el escenario.

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

Después del monólogo final de la condesa, los tres pícaros huyen de palacio y se cierra la pieza:

> El espectáculo, a pesar de dar cabida a una crítica a la realidad más actual, no pierde de vista en ningún momento el espíritu cervantino […], cambian los argumentos, los personajes, sus expresiones, pero la crítica al poder establecido y la responsabilización de los miedosos espectadores de ser aislados al tener pensamiento propio pervive en el espectáculo de Joglars. La maestría del entremés de Cervantes es no disparar contra el enemigo público número uno y hacerlo por el contrario contra su mismo espectador y la responsabilidad de cada uno en dejarse engañar, en no tomar responsabilidades. Esta es también una de las tesis que se repiten en el teatro de Joglars, evadir lo evidente y perseguir lo incómodo, […] descubriendo que muchas veces los papeles de víctima y verdugo, de buenos y malos, no están tan claramente delimitados y que la red de asunción de responsabilidades es muy amplia y casi siempre incómoda de señalar. (Cabanas, 2016: 199)

De hecho, el teatro de Boadella induce a reflexionar para responsabilizar a las víctimas más que a los verdugos, puesto que los que se dejan estafar (por miedo, por no llevarle la contraria a nadie y mucho menos al poder establecido) son igualmente responsables (Sánchez Arnosi, 2011: 16).

Todo ello reafirma la vigencia intemporal del mensaje del retablo de Cervantes, quien en su época criticaba las manías de la sociedad barroca: con este entremés el autor del *Quijote* "traza una sátira sobre la limpieza de sangre, que en aquel momento era importantísima, y lo hace jugándosela, ya que en aquel momento existía la Inquisición" (Vega / Boadella, 2010, *apud* Cabanas, 2016: 194-195). Boadella revitaliza este mecanismo dramatúrgico para denunciar con una sátira mordaz los complejos sociales de principios del siglo XXI. El texto "aboga por la necesidad de no dejarse llevar por el pensamiento mayoritario […], por lo políticamente correcto, y anima a nadar a contra corriente […] y apelar en último término a la libertad personal que conlleva también una responsabilidad moral" (Cabanas, 2016: 208).

En fin, también en esta pieza de Boadella late una "poética de la desmitificación", diferente (por obvias razones) pero también afín a la que caracteriza la obra cervantina (Maestro, 2013: 290), un impulso puesto al servicio de una crítica social que rezuma humor (Cervantes) o más bien una sátira descarnada (Boadella) pero que siempre se perfila como expresión de la voluntad de diálogo con el público para sacudir su conciencia.

Bibliografía

ABELLÁN, Joan (2002) *Els Joglars: Espais*, Barcelona, Diputació de Barcelona.

BEUSTERIEN, John (2006) *An Eye on Race. Perspectives for Theatre in Imperial Spain*, Cranbury, NJ, Lewisburg Bucknell University Press.

BOADELLA, Albert (2003) "Els Joglars traduce a su combativo lenguaje *El retablo de las maravillas*", *El País Cultural*, http://elpais.com/diario/2003/12/31/cultura/1072825202_850215.html (18 mayo 2016).

——— (2011) *El retablo de las maravillas*, *En un lugar de Manhattan*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra.

BOADELLA, Albert y Javier Bilbao (2011) "El sentido del humor es un antídoto contra el fanatismo", *JOT DOWN*, http://www.jotdown.es/2011/11/albert-boadella-"el-sentido-del-humor-es-un-antidoto-contra-el-fanatismo"/ (22 marzo 2017).

BRAVO, M. Dolores (1993) "Los entremeses cervantinos, valores sociales y risa crítica: *El retablo de las maravillas*", en Lillian von der Walde y Serafín González García, eds., *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI y XVII)*, México, UAM, pp. 141-148.

BREDEN, Simon D. (2014) *The Creative Process of Els Joglars and Teatro de la Abadía. Beyond the Playwright*, Tamesis, Woodbridge.

CABANAS, Martin (2016) "Cervantes por Joglars. La trilogía cervantina", *eHumanista/IVITRA*, 9, pp. 191-209.

CANAVAGGIO, Jean (2000) "Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro", en Jean Canavaggio, *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 147-163.

CERVANTES, Miguel de (2012) *Entremeses*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, RAE.

DÍEZ BORQUE, José M. (1972) "Teatro dentro del teatro, novela dentro de la novela en Miguel de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 11, pp. 113-128.

ENDRESS, Heinz-Peter (2001) "'El triunfo de la ficción' en *El retablo de las maravillas* y en episodios escogidos de *Don Quijote II*", en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso AISO*, Madrid - Frankfurt a.M., Iberoamericana – Vervuert, pp. 473-478.

GOBAT, Laurent (1997) "Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes", en Irene Andrés-Suárez *et al*., eds., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, pp. 73-97.

KIRSCHNER, Teresa J. (1981) "*El retablo de las maravillas* de Cervantes, o la dramatización del miedo", en Manuel Criado del Val, ed., *Cervantes, su obra, su mundo*, Madrid, Edi-6, pp. 819-827.

LARSON, Catherine (1996) "The Visible and the Hidden: Speech Act Theory and Cervantes's *El retablo de las maravillas*", en Barbara Simerka, ed., *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Cranbury, NJ, Bucknell University Press - Associated University Press, pp. 52-65.

MAESTRO, Jesús G. (2000) *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid - Fankfurt a.M., Iberoamericana - Vervuert.

——— (2003) "El triunfo de la heterodoxia: el teatro de Cervantes y la literatura europea", en Jesús G. Maestro, ed., *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, monografía de *Theatralia*, 5, Pontevedra, Mirabel Editorial, pp. 19-48.

——— (2008) "Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, coords., *Con los pies en tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, Cuenca, Universidad de Castilla - La Mancha, vol. I, pp. 525-536.

——— (2013) *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.

MARTÍNEZ INIESTA, Bautista (2009) "Ficción y realidad en el *Retablo de las maravillas* de Cervantes", *Lemir*, 13, pp. 169-176.

ISSN: 1594-378X

MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique (1992) "Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el entremés del *Retablo de las maravillas* de Carvantes", *Boletín de la Real Academia Española*, 72, 255, pp. 161-171.

ORAZI, Veronica (2013) "Verso la *performance*: esperienze teatrali comporanee in Spagna", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.

——— (2015) "Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el *Quijote*", *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 47-64.

——— (2017) "*El coloquio de los perros*: dalla novella cervantina alla drammatizzazione di Joglars", en Franco Marenco y Aldo Ruffinatto, eds., *Shakespeare e Cervantes immortali*, Bologna, Il Mulino, en prensa.

RODRÍGUEZ, Cristina A. (2009) "Sátira social y juego teatral en *El retablo de las maravillas* de Albert Boadella", en Begoña Regueiro Salgado y Ana María Rodríguez Rodríguez, eds., *Lo real imaginado, soñado, creado: realidad y literatura en las letras hispánicas*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 148-156, https://www.yumpu.com/es/document/view/14472885/lo-real-imaginado-sonado-creado-asociacion-alephh (22 marzo 2017).

ROSSI, Rosa (1989) "*El retablo de las maravillas* come testo meta-teatrale", en Blanca Periñán y Francesco Guazzelli, *Symbolae Pisanae. Studi in onore di G. Mancini*, Pisa, Giardini, vol. II, pp. 515-525.

ROZENBLAT, William (1978) "Cervantes y los conversos (algunas reflexiones acerca del *Retablo de las maravillas*)", *Anales Cervantinos*, 17, pp. 99-110.

RUFFINATTO, Aldo (2002) *Cervantes*, Roma, Carocci.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (2011) *Introducción*, en Albert Boadella, *El retablo de las maravillas*, *En un lugar de Manhattan*, ed. de Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, pp. 11-96.

SANTOS DE OLIVEIRA, Rogério (2010) *El proceso creativo teatral: conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

VEGA, Daniel y Albert Boadella (2010) "Se levanta el telón", *Revista digital independiente*.

WARDROPPER, Bruce W. (1984) "The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*", *Cervantes*, 4, 1, pp. 25-33.

ZIMIC, Stanislav (1982) "*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira", *Anales Cervantinos*, 20, pp. 153-172.

Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno

PINO MENZIO

Riassunto
La letteratura è una forma di conoscenza e interpretazione della realtà. Questa funzione centrale, qui analizzata leggendo in parallelo *Un altro mare* di Claudio Magris e *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas, è comune tanto ai romanzi realisti quanto alle narrazioni postmoderne; ciò consente di attenuare le frequenti e vivaci polemiche fra queste poetiche. La letteratura non ha però carattere performativo, cioè non spinge direttamente il lettore all'azione, come la pubblicità o il testo di un contratto. Questo è un suo pregio, e non una mancanza, come pare ad alcuni prosecutori della linea filosofica Austin-Searle.

Parole chiave: Filosofia della letteratura, realismo letterario, postmodernismo, nuovo realismo.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Resumen
La literatura es una forma de conocimiento y de interpretación de la realidad. Esta función central es la que se analiza aquí, leyendo en paralelo *Un altro mare* de Claudio Magris y *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas, puesto que es común tanto a las novelas realistas como a las narraciones posmodernas. Esto permite atenuar las frecuentes y animadas polémicas entre estas poéticas. La literatura no tiene carácter performativo, es decir, no incita directamente al lector a la acción, como la publicidad o el texto de un contrato. Es una de sus características positivas; no se trata, por tanto, de una carencia, como puede parecerles a algunos de los seguidores de la línea filosófica Austin-Searle.

Palabras clave: Filosofía de la literatura, realismo literario, posmodernismo, nuevo realismo.

In tutti gli ambiti, modalità e livelli della riflessione e della pratica letteraria, è pressoché indiscussa la constatazione che la letteratura è una forma di conoscenza del mondo. Tale funzione conoscitiva, come abbiamo già sottolineato, indebolisce o decostruisce la contrapposizione teorica secca e insanabile tra realtà e finzione, documento e fantasia, osservazione e invenzione: se si vuole, mette in crisi quella contrapposizione, tanto cara al realismo filosofico ingenuo, tra il "mondo corpulento, quello per l'appunto che si offre sotto la modalità dell'*aisthesis*" (Ferraris, 1997: 142), e la "vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi" tipica dell'arte, laddove i poeti, "gli artisti e i fantasti sono stretti da un'unica vacuità, quella del confondere il possibile con il reale" (Ferraris, 1997: 570). La letteratura svuota di significato tale contrapposizione proprio nel suo porsi come spazio conoscitivo terzo, né tangibilmente "reale" né astrattamente fantasmatico, e come tale capace di conciliare, nella sua funzione di

Pino MENZIO, "Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno", *Artifara* 17 (2017) Contributi, pp. 35-53.
Ricevuto il 06/11/2016 · Pubblicato il 04/04/2017

conoscenza del mondo, cose e parole, referenti e segni, empiria e linguaggio, fatti e interpretazioni (Menzio, 2016). Ma nel suo operare spontaneo, trasversale e diffuso (nel suo essere presente in *qualsiasi* creazione letteraria riuscita), la funzione conoscitiva della letteratura rende poco plausibile (o decostruisce *tout court*) anche l'alternativa secca e rissosa tra scrittura realista e scrittura postmodernista, almeno nei termini in cui viene sussunta nell'attuale dibattito giornalistico-culturale. Infatti, se tanto l'una quanto l'altra sono esperienze letterarie, saranno entrambe caratterizzate in astratto e in concreto, con buona pace di mille polemiche, dalla funzione conoscitiva propria della letteratura. E se a ciò si aggiunge che tale funzione conoscitiva accomuna il realismo *letterario* e il postmodernismo *letterario*, ma è totalmente respinta dal realismo *filosofico*, almeno nelle sue versioni italiane più ingenue (c. d. "nuovo realismo"), si vedrà che la battaglia tra realismo e postmodernismo in filosofia, ormai per più versi stucchevole, non ha nulla a che vedere con la battaglia tra realismo e postmodernismo in letteratura.

Queste affermazioni, inevitabilmente generali, possono essere verificate e documentate analizzando un tema specifico –quello della cancellazione, annullamento o scomparsa dell'individuo– quale appunto emerge in due romanzi contemporanei di argomento comparabile, ma di impianto diegetico rispettivamente realista e postmoderno. Il primo di essi è *Un altro mare* di Claudio Magris (1991), un romanzo breve che, in forme narrative sostanzialmente tradizionali (cioè non-postmoderne), ripercorre la vicenda storica e umana di Enrico Mreule, amico fraterno del filosofo goriziano Carlo Michelstaedter. Dopo il suicidio di quest'ultimo, che lo vedeva come un modello della "vita persuasa" da lui teorizzata, Mreule si sente in qualche modo investito del compito di proseguirne il percorso filosofico – e tuttavia, schiacciato dal peso umano e culturale di questa eredità, decide di annullarsi. Fugge in Patagonia a fare il *gaucho*, insegna per qualche anno, oscuramente, latino e greco al Seminario di Gorizia, e infine si ritira in Istria in un anonimato tale che, in termini storico-documentali, numerose edizioni delle opere di Michelstaedter, per altro verso più che rigorose, lo fanno morire nel 1933, retrodatandone la scomparsa di circa 26 anni. La narrazione di Magris, come abbiamo già detto, è estranea a qualsiasi suggestione postmoderna; giovandosi dell'accesso diretto all'epistolario di Mreule, nonché a testimonianze personali di amici e conoscenti, *Un altro mare* ha spesso tratti quasi saggistici, che ne fanno una sorta di romanzo-saggio biografico (cosa, va da sé, assai diversa dalla biografia romanzata). Si ha così una narrazione pacata e riflessiva, ricca di osservazioni umane, con frequenti aperture lirico-descrittive che rappresentano un motivo di notevole fascino, ma anche di coerente profilatura (o contro-profilatura) affettiva delle vicende in gioco, una sorta di reazione o controcanto interno di questo "libro di grande pietà su un uomo inconsapevolmente spietato, anche con se stesso" (Pellegrini, 1997: 135).

I riferimenti teorici della scelta di annullamento di Mreule, così come li individua *Un altro mare*, sono dati principalmente da Michelstaedter e Schopenhauer; ma un ruolo di rilievo ha anche Richard von Schubert-Soldern, un professore che, senza aver mai dato alcuna spiegazione in merito, aveva rinunciato alla cattedra di filosofia teoretica all'Università di Lipsia, per lavorare prima come supplente a Maribor, e poi come insegnante di storia, geografia e filosofia al liceo di Gorizia. Ma in realtà, secondo Magris, quella di Mreule è una mislettura di Michelstaedter, un'interpretazione estremizzata e fin troppo rigorosa, ispirata a una fedeltà strettamente filologica alla lettera, e non allo spirito dei testi dell'amico. Se infatti, per Michelstaedter, la persuasione è il possesso della propria vita, esperienza e persona nel tempo specificamente presente (è la capacità, già tipica dell'eterno ritorno di Nietzsche, di vivere pienamente l'istante senza sacrificarlo ad una concezione edipica del tempo, ovvero a quella corsa in avanti in cui il senso di ogni attimo risiede sempre nell'attimo successivo, in qualcosa che deve venire o che si spera venga quanto prima, con il risultato di vanificare la vita, di dislocarla assialmente, di bruciarla nell'attesa che passi il più presto possibile), questo consistere nel

ISSN: 1594-378X

presente implica il rifiuto di qualsiasi ipertrofia dell'io, la riduzione del proprio preteso ruolo cosmico, la rinuncia al successo e alla visibilità –insomma, la rinuncia alla Volontà di Schopenhauer; ma non implica il venir meno dell'amore per il mondo: "Eppure il sorriso di Carlo è un'acqua fresca e chiara, la persuasione dovrebbe essere bere quell'acqua, come Carlo sotto la fontana nel cortile della scuola, senza arsura ma senza sazietà. Lasciarla scorrere, quell'acqua, non chiudere la sorgente" (Magris, 1991: 29).

Del tutto diversa è la soluzione adottata da Mreule, che si dispone invece nel segno della chiusura, dell'indifferenza affettiva e del progressivo inaridimento, in una dimensione di vita in cui "l'etica della rinuncia" si sposa all'"estetica della negazione" (Pellegrini, 1997: 131). Tale distacco dal mondo determina in lui un ascetismo sempre più rancoroso:

> Ma forse bisogna estinguere non solo la vanità di successo bensì ogni volere, pure la volontà di bene che sorrideva in quegli occhi scuri [di Carlo Michelstaedter], pure l'esigenza del valore, perché ogni esigenza incalza e brucia il presente... Perché proprio lui dovrebbe sbrogliare questi nodi, lui che non ama le vertigini ma starsene sdraiato, fumando le sigarette che si fa da solo, a guardare il mare? Anzi anche il mare è troppo, perché gli rilancia la grande promessa di felicità e la grande ricerca di significato, che – come ogni ricerca – soffoca la felicità. Meglio la terra, torpida sotto il piede.
> È stato un abuso. Carlo non doveva fargli intravvedere qualcosa che lui non potrà mai raggiungere, ma senza la quale è così difficile vivere. (Magris, 1991: 60)

Come abbiamo accennato, il tema della cancellazione, scomparsa o auto-annullamento del soggetto ricorre non solo in *Un altro mare*, ma anche in un altro romanzo di impianto assai diverso, *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas (2005): una tipica autofiction postmoderna in cui la voce narrante, quella di uno scrittore spagnolo di fama, descrive e giustifica il suo progressivo allontanarsi dal mondo, in un consapevole, strategico percorso di occultamento che lo fa perdersi nell'anonimato, e infine scomparire del tutto. Anche qui, come in Magris, ricorrono tratti narrativi di tipo saggistico, in quanto la vicenda è ripercorsa (ma, ancor prima, è vissuta) dal protagonista richiamandosi agli esempi di altri scrittori quali Jerome Salinger, Thomas Pynchon, Emmanuel Bove e Robert Walser: con la marcata prevalenza di quest'ultimo che, oltre a scomparire dal mondo in termini concreti, ha tematizzato questa scelta di vita nei propri scritti. Si ha così una peculiare ripresa delle opere di questi autori, anche attraverso citazioni dirette, e una rivalutazione del loro significato culturale più ampio; e tale approccio in qualche misura saggistico è confermato anche dai titoli delle sezioni del volume (*La scomparsa del soggetto*, *Il mito della scomparsa*, *Scrivere per assentarsi*). Questi ed altri tratti postmoderni, però, non impediscono la concretezza dell'insieme narrativo: che risulta garantita non solo dal rinvio a figure letterarie autentiche, cioè ad autori "veri", ma anche dalla resa fedele di specifici nuclei psicologici, primo fra tutti l'alternarsi tra il compiacimento per la propria scomparsa dalla sfera pubblica, e la disperazione per la subitanea, assoluta indifferenza del mondo in proposito. A ciò si aggiunge, sempre in termini di concretezza ed efficacia narrativa, la ripresa del tema walseriano della prossimità alle cose, che sembra travalicare in diverse descrizioni di Vila-Matas. Questo tema è particolarmente interessante, ai nostri fini più generali, perché è esplicazione primaria di un nucleo etico centrale della letteratura, quella *pietas* o amore per il mondo che connota affettivamente la conoscenza poetica e narrativa, e fonda la sua capacità di conservare nella memoria del lettore cose, persone ed eventi che andrebbero altrimenti perduti (Menzio, 2010; 2014; 2015). In tal senso, anche Walser va inserito a pieno titolo tra quegli autori che, nelle loro opere, tematizzano esplicitamente questo ruolo della letteratura.

ISSN: 1594-378X

Tale atteggiamento di vicinanza, di attenzione e di amore risulta particolarmente significativo se si guarda alle cose marginali, a quegli oggetti secondari e trascurati che nessuno sarebbe disposto a prendere in considerazione. Infatti, come è stato osservato, "il modo in cui Walser infonde loro un'anima, grazie a un atto di totale identificazione ed empatia, rivela che forse alla fine i sentimenti sono più profondi proprio là dove devono fare i conti con quanto di più effimero esista al mondo" (Sebald, 2006: 33). Quando, in termini al contempo reali e metaforici, si elide la lontananza del soggetto rispetto alle cose, esse a loro volta si accostano all'osservatore, gli vengono incontro con tenerezza, in una spontanea risposta affettiva che conferma quanto valga soffermarsi con attenzione davanti a tutte le forme, esperienze e immagini che la vita ci offre. È così possibile cogliere in esse lo scintillio della vita piena e inesprimibile, non soffocata dai giochi del potere, e sperimentare l'intimo conforto della natura, la cui bellezza concreta, varia e multiforme è sempre accessibile a chiunque lo desideri. Questi rilievi portano Vila-Matas a individuare un essenziale principio poetico, e allo stesso tempo etico, di Walser: l'idea che ogni avvenimento, per quanto quotidiano o banale possa apparire, merita di essere amato, e quindi valorizzato, attraverso la poesia, proprio perché essa è sede elettiva di tale affetto, è chiamata ad essere gentile, a irradiare amore, generosità e devozione, contrapponendo la propria forza strutturante e lenitiva alla sterilità dell'odio.

Una fra le più evidenti testimonianze di questa posizione etico-letteraria di Walser si ha ne *La passeggiata*, in particolare in quella sorta di *mise en abîme* del racconto, e insieme di enunciazione della sua poetica, che è la lunga dichiarazione del protagonista al funzionario governativo che vorrebbe aumentargli le tasse: cortese e circostanziata difesa che in realtà si risolve in un'apologia del passeggiare, presupposto e occasione indispensabile dell'attività creativa. Nucleo centrale ne è uno sguardo pieno di attenzione e di affetto per il mondo, capace di apprezzarne tutte le più minute manifestazioni.

> Con grande attenzione e amore colui che passeggia deve studiare e osservare ogni minima cosa vivente: sia un bambino, un cane, una zanzara, una farfalla, un passero, un verme, un fiore, un uomo, una casa, un albero, una siepe, una chiocciola, un topo, una nuvola, un monte, una foglia, come pure un misero pezzettino di carta gettato via, sul quale forse un bravo scolaretto ha tracciato i suoi primi malfermi caratteri.
> Le cose più sublimi e le più umili, le più serie come le più allegre, sono per lui in ugual misura care, belle e preziose. (Walser, 2013: 66)[1]

Requisito base di questo atteggiamento di attenzione, devozione e amore per il mondo (intimamente letterario, e quindi del tutto diverso dalle posture del realismo filosofico ingenuo) è il venir meno dell'amor proprio, in una sorta di goethiano uscir fuori da se stessi per aprirsi al mondo. È appunto tale cambio gravitazionale (tale mutamento dell'asse ottico o visivo) ad attivare quella forma particolare dello sguardo, tipicamente letteraria, che stiamo analizzando –uno sguardo improntato alla mitezza e alla discrezione, che non pretende di impadronirsi delle cose in maniera chiara e funzionale, ma che al contrario le circonda con delicatezza, le salvaguarda tramite l'attenzione, la partecipazione e la cura. Non da ultimo, l'ammirazione per le cose di cui tale sguardo è tramite determina una vera e propria circolarità affettiva, un processo in cui all'attenzione, vicinanza e cura dell'osservatore corrisponde la gratitudine delle cose stesse, una loro intima e peculiare felicità (Menzio, 2015: 138-139, 142). L'uscita da se stessi verso le cose, per Walser, deve essere senza residui: il passeggiatore/scrittore "deve lasciare che il suo sguardo sollecito erri e si posi dappertutto con spirito fraterno, deve saper aprirsi solo alla vista e all'osservazione" (Walser, 2013: 66), tenendo a

[1] La traduzione è leggermente modificata.

ISSN: 1594-378X

debita distanza i propri problemi, bisogni, mancanze, rinunce e lamenti. Si configura così uno specifico dovere etico-letterario che, come tale, non compete solo al passeggiatore (al *Wanderer* romantico o post-romantico), ma anche, o soprattutto, al narratore, chiamato ad una piena partecipazione e condivisione di ciò che incontra nel mondo.

> In ogni momento deve esser disposto a impietosirsi, a simpatizzare, ad entusiasmarsi, ed è sperabile che lo sia. Deve esser capace di esaltarsi nell'entusiasmo, ma altrettanto facilmente deve sapersi chinare verso le più minute esperienze quotidiane; ed è presumibile che sappia farlo. Ma il pieno, fiducioso abbandonarsi e ritrovarsi nelle cose, l'amore sollecito per ogni nuovo avvenimento, sono però anche, per lui, fonte di felicità, come ogni dovere adempiuto arricchisce e rende intimamente felice chi di tale dovere è consapevole. (Walser, 2013: 66-67)

Da un lato, come abbiamo già detto, questo atteggiamento si inserisce in una sorta di traiettoria circolare tra gli eventi del mondo, l'artista e l'opera, in un processo nel quale lo scrittore, grazie al proprio sguardo letterario affettivamente connotato, pieno di attenzione e dedizione, dà forma alle cose, persone e vicende del mondo con la sua opera, ma ne è al contempo formato: egli infatti "saluta con un cordiale benvenuto tutti gli incontri inattesi, si familiarizza, fraternizza con essi, li tramuta in corporeità tangibili, sostanziose, dà loro anima e forma, così come essi, dal loro canto, lo animano e lo formano" (Walser, 2013: 69). Dall'altro lato, però, questa pienezza di attenzione, cura e partecipazione "letteraria" minaccia sempre di capovolgersi nel vuoto. Alla fine de *La passeggiata*, infatti, con il declinare del giorno, emergono progressivamente ricordi dolorosi, antichi rimorsi, sofferenze e colpe pregresse ma ancora vive, che premono dal passato; il protagonista avverte senza rimedi la solitudine del suo presente, la mancanza d'amore –e soprattutto il presagio della morte, che in sé tutto riassume.

> Nel contemplare terra, aria e cielo fui preso da un pensiero conturbante e irreprimibile: ero costretto a dirmi che ero un povero prigioniero fra cielo e terra, che tutti qui siamo ugualmente dei poveri reclusi e che per noi tutti non v'è alcuna via verso un altro mondo, se non quell'unica che ci conduce nella fossa buia, nel grembo della terra, giù nella tomba.
> E così la florida vita, tutti i bei colori allegri, ogni gioia di vivere e umano significato, l'amicizia, la famiglia e la donna amata, l'aria dolce e piena di lieti, felici pensieri, le case paterne e materne, le care strade note, la luna e il sole alto e gli occhi e i cuori degli uomini, tutto un giorno dovrà scomparire e morire. (Walser, 2013: 97-98)

Qui l'atto della contemplazione poetica generale ("Nel contemplare terra, aria e cielo") e la forma elencativa che essa rapidamente assume, ben altrimenti che occasioni o luoghi espressivi della pienezza umana, precipitano nel nulla: come se dietro alla bellezza del mondo, nelle sue più varie forme e manifestazioni, non vi fosse altro che oscurità, desolazione e vuoto. Ciò conferma quanto più volte suggerisce Vila-Matas, ovvero che in Walser le "inaudite lodi alla felicità che dà la vita reale", l'insistito ed "euforico amore per il mondo visibile" (Vila-Matas, 2008: 175, 155), l'entusiasmo per la perfezione del quotidiano sono atteggiamenti che in realtà nascondono la malinconia, l'angoscia, la disperazione di fondo dell'autore. In tal senso la chiusa del racconto ("«Ho raccolto fiori solo per deporli sulla mia infelicità?» mi domandai, e il mazzolino mi cadde di mano. M'ero alzato per ritornare a casa: era già tardi, e

ISSN: 1594-378X

tutto si era fatto buio"; Walser, 2013: 99), nel suo radicale azzeramento, sembra l'amplificazione di un atto finale abbastanza tipico delle prose di Walser, laddove il protagonista-*Wanderer* abbandona d'un tratto la scena e scompare nel nulla, inghiottito dall'altrove o dalla tenebra.

Un esito sostanzialmente analogo si ha anche in *Non ho nulla*, il racconto breve che conclude i *Prosastücke*. Il giovane protagonista-*Wanderer*, al termine di una serena e partecipe passeggiata per la campagna, quando già scende la sera, si imbatte via via in diversi animali (un vitello, un cane, una capra) che gli si accostano affettuosamente, e lo seguono pieni di fiducia. Il giovane ha l'impressione che essi desiderino qualcosa da lui, che vogliano stringere un rapporto di amicizia, tale da consentire a ciascuno di essi di narrare la propria esistenza di animale; a ciò corrisponde però un crescente senso di impotenza, espresso ogni volta dal giovane con la risposta-*refrain* "non ho nulla". Con l'affinarsi e l'acutizzarsi di queste richieste di dialogo e prossimità ("Una capra che, non appena lo vide, gli si avvicinò e prese a seguirlo come fosse un essere bisognoso di comprensione, o volesse confidargli chissà che cosa sulla sua misera esistenza di capra"; Walser, 2009: 83), irrompe la consapevolezza che tale "non aver nulla" non è solo una povertà materiale, da trovatello di campagna –è la testimonianza di un abisso comunicativo e creaturale, di una frattura dei codici, di una condanna al contempo naturale, biologica e metafisica all'assenza di relazioni: perché i soggetti che chiedono il dialogo non possono, per costituzione, accedere alla parola, "non conoscono una lingua e non possono parlare".

> Proseguendo non riusciva a togliersi dalla testa quegli animali che avrebbero voluto aver qualcosa da lui –la capra, il cane, il vitellino–, che avrebbero voluto stringere amicizia con lui e volentieri gli avrebbero narrato della loro muta, paziente, ottusa esistenza, che non conoscono una lingua e non possono parlare, che vengono al mondo prigionieri e asserviti all'utilità degli uomini, che gli volevano bene come lui ne voleva loro, che avrebbe più che volentieri preso con sé e che forse, a loro volta, volentieri lo avrebbero accompagnato, e che avrebbe tanto desiderato aiutare a evadere dall'angusto, misero regno degli animali per conquistare un'esistenza più libera e felice. (Walser, 2009: 83)

Anche in questo caso, come già nella *Passeggiata*, la pienezza del mondo, il rigoglio della natura e la letizia del percorso campestre si capovolgono nel nulla, nell'impotenza di fronte al dolore muto e inesprimibile, nella disperazione più radicale ("Ma io non sono nulla, non posso nulla, non possiedo disgraziatamente nulla"; Walser, 2009: 83-84); e il *Wanderer* crolla al margine del cammino.

> In quella gli balzò agli occhi la bellezza del mondo, e rivide quegli animali; vide quanto tutti i suoi amici, uomini e animali, siano abbandonati alla loro sorte, e non poté più proseguire. Si abbandonò sul prato, non lontano dalla strada, e pianse amaramente. (Walser, 2009: 84)[2]

Forse una delle manifestazioni più laceranti di questo alternarsi tra pienezza e svuotamento, e del subitaneo prevalere di quest'ultimo, è data dalla chiusa di una delle prose di *Poetenleben*, *Dalla vita di Tobold*, nella quale il soggetto narrante ricorda un periodo di lavoro come servitore in un antico castello nobiliare. Dopo descrizioni di sfarzo ed eleganza, di uno stile di vita sostanzialmente inaccessibile all'umile domestico, e dopo la rievocazione di passeggiate nei dintorni del castello pervase da un senso di esaltazione sin troppo incontenibile

[2] La traduzione è leggermente modificata.

ISSN: 1594-378X

("Felicità, allegria, ardimento, diciamo pure anche spavalderia, mi pervadevano tutte le membra, da cima a fondo, fin dentro al cuore, alle braccia, alle gambe, alle mani, dentro la testa e giù giù fino alla punta dei piedi. O estasi!"; Walser, 1985: 100), con riflessioni o incrinature apparentemente marginali, ma in realtà portatrici di una consapevolezza insanabile ("Sì, nella vita vi sono momenti in cui non riusciamo assolutamente a spiegarci perché siamo così di buon umore"; Walser, 1985: 100), il racconto si chiude nel più inquietante, tremendo dilatarsi del vuoto.

> Sempre graziosissimo era il povero, umile paesino.
> A poco a poco venne l'inverno.
> A volte l'intero castello era pieno di ospiti, altre volte tutto era silenzio, dimodoché noi della servitù un po' eravamo sovraccarichi di lavoro, un po' invece disoccupati a tal punto che non avevamo letteralmente più nulla da fare. (Walser, 1985: 101)

Come abbiamo avuto occasione di sottolineare in un'altra sede, queste esperienze intime e personali (capovolgimento del pieno nel vuoto, passaggio immediato o bipolare dall'euforia all'abbattimento) hanno un carattere propriamente depressivo; e tuttavia, in un ambito di senso più generale, esse testimoniano la radicale ambivalenza del "sì alla vita" nietzscheano, che implica l'adesione tanto agli aspetti positivi dell'esperienza, quanto a quelli radicalmente negativi. In quest'ottica, il crollo dei personaggi walseriani rappresenta propriamente l'altra (e inevitabile) faccia dell'atteggiamento di amore, vicinanza, devozione ed empatia per tutte le manifestazioni del reale, per quanto secondarie o minori esse siano: atteggiamento in cui l'entusiasmo, se non talvolta l'eccesso, della partecipazione si risolve in una crescita dell'esposizione, e quindi della vulnerabilità, del soggetto. Come abbiamo appena visto, in Walser questa posizione etico-letteraria (questa esposizione al mondo, produttrice o acutizzatrice della vulnerabilità personale) rischia di avere esiti traumatici, se non intimamente distruttivi: e tuttavia ad essa, per quanto gradualizzando, non si può rinunciare in linea di principio, in quanto è tramite di una specifica forma di conoscenza, di un contatto con il mondo altrimenti impossibile.

Ritornando peraltro all'opposizione tra Magris e Vila-Matas, o meglio tra l'impianto narrativo tradizionale di *Un altro mare* e quello postmoderno di *Dottor Pasavento*, non può stupire che quest'ultimo abbia una marcata connotazione meta-letteraria, raggiunta in particolare proponendo una sorta di doppia delega. Sempre più fittamente verso la fine del volume, infatti, Vila-Matas configura la più netta contrapposizione fra realtà e verità: ovvero, "«Ciò che più mi piace del suo microgramma così come della sua opera postmoderna in generale è che per lei quello che conta non è la realtà, bensì la verità», mi disse Humbol. Incisi nella memoria l'intera frase, la differenziazione tra realtà e verità" (Vila-Matas, 2008: 248). Tale consapevolezza, sempre secondo il soggetto narrante, "mi dà motivo di sospettare della realtà e chiedermi quale sarà l'autentica verità di fondo, quella che senza dubbio deve esserci dietro questa realtà così complice delle apparenze e delle false luci" (Vila-Matas, 2008: 264). Ciò che però è interessante è che qui, in termini teorici e narrativi, il polo della realtà tangibile, materiale e concreta attrae (richiama a sé, incorpora, sussume) anche quello della finzione letteraria: quasi a suggerire che la contrapposizione secca realtà-finzione, fatti-interpretazioni, empiria-fantasia, riscontro-vaniloquio (la dicotomia *hard* che struttura il realismo filosofico ingenuo) è troppo grossolana per conoscere e interpretare il mondo, cioè per cogliere la verità del reale. Da questa constatazione, che corrisponde al più comune buon senso, deriva appunto la doppia delega di cui dicevamo. Da un lato, la narrativa di finzione, invenzione e fantasia viene delegata dal protagonista a un altro scrittore, Humbol: "Di fatto vidi immediatamente in tutta la

ISSN: 1594-378X

sua chiarezza che il recupero da parte di Humbol dell'immaginazione narrativa liberava me dalla mia […]. Era perfetto. Humbol mi aveva fatto la cortesia di sottrarmi il mondo della finzione. Non mi sarei potuto sentire più grato per il suo gesto" (Vila-Matas, 2008: 274) – dove l'aspetto più importante di tale delega è appunto il legame tra realtà e finzione, e la contrapposizione di entrambe alla verità.

> Contenni la voglia di dirgli che era perfetto che fosse lui, da lì in poi, ad accollarsi le finzioni su quella via di Parigi, quelle finzioni originate dalla realtà. Mi sarebbe piaciuto dirgli che se lui si occupava del fattore immaginativo, io potevo dedicarmi finalmente alla verità, alla ricerca della verità, solitamente nascosta dietro la realtà e anche dietro la maggior parte delle finzioni letterarie. (Vila-Matas, 2008: 274-275)[3]

Dall'altro lato, però, la stessa scrittura "veritativa" a cui l'io narrante mira è delegata a Ingravallo, personaggio il cui nome rinvia al protagonista del *Pasticciaccio* di Gadda, e che qui è una sorta di *alter ego*, doppio o "voce interiore" (Vila-Matas, 2008: 12, 139, 285) del soggetto narrante: che alla fine trasmette appunto ad Ingravallo i quaderni, taccuini e foglietti su cui annota le proprie prose brevi, redatte in una scrittura sempre più minuta, alla Robert Walser. Nelle pagine conclusive, l'autore dell'opera risulta essere propriamente Ingravallo: quasi a suggerire che questa autofiction letteraria, anziché un trionfo dell'ego autoriale metamorfizzato in mille guise, vuole piuttosto essere una testimonianza della sua vanificazione, e più in generale dell'eclissi dell'io tardo-moderno.

> E se ne va. Ma poco dopo torna, torna giusto quando sono io a calarmi nel silenzio, e allora Ingravallo torna con uno dei suoi racconti. Ieri se n'è uscito con la storia di qualcuno che si sarebbe perso a Siviglia, per poi viaggiare nel Nord della Svizzera dove avrebbe visto lapidi verticali nella neve finendo per cercare, attraverso l'enigma della poesia, la verità dell'unica strada della sua vita. La storia di uno che la bellezza del mondo induceva alla desolazione, la storia di uno che adesso se ne va, però rimane, però se ne va. Però ritorna. (Vila-Matas, 2008: 297)

Come è ovvio, il tema della scomparsa, annullamento o cancellazione del soggetto si articola in modi e direzioni assai diverse nei due romanzi che abbiamo analizzato. Nel protagonista di Magris mette capo a una scelta di aridità creativa e di esclusione della scrittura, in Vila-Matas no; nel protagonista di Magris si risolve in una mancanza di amore per il mondo, in Vila-Matas no, specie nei luoghi in cui *Dottor Pasavento* si richiama al magistero di Walser. Ma in entrambi i romanzi si attiva, e non può non attivarsi, la funzione di conoscenza propria della letteratura: l'uno e l'altro descrivono e interrogano una medesima verità umana (meglio, quella che solo in astratto pare una medesima verità) al fine di conoscerla, comprenderla e interpretarla nella sua costitutiva e positiva inesauribilità. Appunto in tal senso, il compito della letteratura è quello di dare luce e voce alla molteplicità del reale nelle sue articolazioni, differenze, sottigliezze e sfumature; di mostrare che ciò che il pensiero astratto rubrica nella stessa categoria (che le ontologie analitiche rubricano nelle stesse categorie economicamente funzionali) è invece sede di specificità, di particolari fra loro non intercambiabili. In termini di riuscita letteraria, si può senz'altro preferire l'uno o l'altro romanzo: ritenendo ad esempio che

[3] Per il legame realtà-finzione cfr. anche Vila-Matas, 2008: 289 ("Nei giorni che viviamo, pensavo, la verità va in una direzione ben diversa rispetto alla realtà e, ovviamente, lontanissima dalla finzione") e 291 ("Fai bene a delegare a Humbol tutte le indagini sulla realtà. Che inventi lui, intendo dire che scriva lui i romanzi, anche se fossero romanzi scritti nell'aria").

ISSN: 1594-378X

le rappresentazioni di *Un altro mare* siano troppo convenzionali per dire qualcosa di davvero nuovo, o che viceversa i giochi di specchi di *Dottor Pasavento* siano troppo compiaciuti, e alla lunga stucchevoli, per essere davvero convincenti –o forse, più plausibilmente, ritenendo che entrambi i romanzi sono interessanti e di buona qualità, *ciascuno nel suo genere*: se è vero che le poetiche non sono migliori o peggiori di per sé, in astratto, ma solo in base ai risultati concretamente forniti dalle singole opere.

Ad ogni modo, ciò che non si deve dimenticare è che si tratta in entrambi i casi di letteratura. Questa constatazione, del tutto ovvia, permette infatti di evitare un equivoco di cui abbiamo già ampiamente parlato, quello di coloro che, per difendere la poetica del realismo in contrapposto alla poetica del postmodernismo, orecchiando certe semplificazioni giornalistiche, fanno appello ad un pensiero filosofico, il "nuovo realismo", che non solo non c'entra niente con la letteratura, ma che anzi la svaluta radicalmente (Menzio, 2016). Certo le discussioni in ambito letterario e poetologico, non di rado assai accese, sono comunque un segno di vitalità, e dunque sarebbe ingiusto richiamare in proposito gli infelici polli di Renzo (le cui teste sbattute qua e là, nel cap. III dei *Promessi sposi*, "intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura"): anche se è difficile negare la crisi della letteratura nell'epoca delle tecnoscienze e dell'economia, cioè del nichilismo compiuto. Nel caso specifico, prendendo anche troppo sul serio la questione, i cultori del realismo letterario fanno pensare ad uno di quegli stati ai confini dell'impero romano che, per dirimere le proprie controversie con un vicino, pensavano bene di appellarsi a Roma (l'oggettivismo tecno-scientifico), finendo ben presto conquistati insieme con il proprio rivale. In altri termini, il pericolo di queste difese improprie del realismo letterario è quello di buttare anche il bambino (la letteratura *in toto*) insieme con l'acqua sporca (l'eventuale vaniloquio o auto-finzione postmoderna); ovvero, ancor prima, quello di scegliersi nella più perfetta buona fede, come responsabile ontologico dei reparti di maternità, nientemeno che il Re Erode.

Che queste controversie endo-letterarie rischino di essere solo nominali o generiche è testimoniato anche da *Realismo e letteratura* di Federico Bertoni, uno fra i più ampi e significativi studi recenti sul tema, le cui pagine conclusive attribuiscono un ruolo esemplare alla narrativa di Don DeLillo, scrittore spesso ricondotto al postmodernismo e che tuttavia, "per ricchezza tematica, raffinatezza stilistica, complessità semiotica e pregnanza ermeneutica" (Bertoni, 2007: 317) –cioè i quattro ambiti in cui si esplica il modello di realismo proposto da Bertoni, in cui "ermeneutico" corrisponde a "conoscitivo"– sembra superare le manifestazioni più tipiche del postmodernismo stesso. Particolarmente in *Underworld*, infatti, DeLillo "esemplifica alla perfezione la capacità della letteratura di rivelare il lato nascosto del reale, di esprimere il non detto o ciò che non può essere detto in nessun altro modo. Nei termini di Calvino: «quella particolare intelligenza del mondo che la letteratura e solo la letteratura può dare»" (Bertoni, 2007: 358). Il romanzo diviene così un modo intensivo e concentrato del pensiero, lo strumento di una vera e propria illuminazione intellettuale: è "una forma di interrogazione dell'esperienza che fa leva sull'insostituibile potere conoscitivo (e creativo) della parola" (Bertoni, 2007: 358). DeLillo attribuisce infatti alla narrativa la capacità di conoscere e di connettere fra loro le persone, le cose e gli eventi, accedendo ad una dimensione più profonda dell'esperienza: e per attivare questa funzione creativa, inventiva e al contempo gnoseologica, come risulta da diverse interviste, DeLillo fa espressamente proprio l'appello di Rilke a rinominare il mondo in termini conoscitivi, con parole capaci di aumentare l'essere di ciò che evocano. Questa operazione linguistica, propria della poesia come del romanzo, dispone l'esperienza umana in una luce più intensa, e porta il mondo alla sua verità più piena e autentica. Ovvero, come si legge nella *Nona Elegia*:

> Forse noi siamo *qui* per dire: casa,

ISSN: 1594-378X

ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra,
al più: colonna, torre... Ma per *dire*, comprendilo bene,
oh, per dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse, nell'intimo,
mai intendevano d'essere. (Rilke, 1978: 57)[4]

Appunto in tal senso, secondo Bertoni, DeLillo sembra cercare nel linguaggio il potere rivelativo della nominazione adamitica: ovvero di quella benjaminiana "lingua paradisiaca […] perfettamente conoscente" (Benjamin, 1995a: 65) che Dio, una volta creato il mondo, affida ad Adamo perché ripercorra e completi la creazione stessa –con un atto linguistico, ancora una volta, affettivamente connotato, che implica attenzione e vicinanza, in quanto si tratta di dare ascolto, e quindi espressione compiuta, a quella "lingua muta e senza nome, residuo del verbo creatore di Dio" (Benjamin, 1995a: 70) che attraversa la natura. Tale nominazione adamitica, in Benjamin, è trasparente metafora della parola poetica, anch'essa buona, innocente e senza peccato in quanto forma di conoscenza del mondo diretta, immediata, esaustiva e pienamente compiuta; ma è anche, in sostanza, la "pura lingua" de *Il compito del traduttore*, cioè quell'orizzonte o fuoco utopico al quale le traduzioni mirano in quanto armonia di tutti i modi di significazione, spazio ideale in cui "le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere" (Benjamin, 1995b: 47). Proprio perché guarda alla "integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera" (Benjamin, 1995b: 47), tale pura lingua (tale nominazione adamitica della poesia) è indice di un tempo messianico in cui potrà ricomporsi tutto ciò che nella storia è frammentato, incongruo e disperso: un oltre-tempo in contrapposto al quale la pluralità delle lingue storiche, nella sua confusione babelica e senza rimedio, è in realtà immagine del conflitto, spesso cruento e lacerante, tra visioni del mondo apparentemente inconciliabili.

In maniera non dissimile, anche la pagina finale di *Underworld*, con la parola conclusiva, singola e augurale in cui tutto il romanzo converge e si concentra ("Pace"), rinvia appunto al potere redentivo dell'esperienza artistico-letteraria, alla sua capacità di dare forma e significato ad un mondo che altrimenti ne sembra privo. Questa chiusa a carattere poetologico testimonia infatti un'esperienza tipica della lettura, quell'impressione di compiutezza che pertiene non solo al mondo descritto dal romanzo (cosa che di per sé non stupisce, dato che la riuscita letteraria dipende appunto dalla credibilità, verosimiglianza o "illusione di realtà" delle vicende narrate), ma che si riflette altresì sul mondo del lettore, anche e soprattutto nei casi in cui quest'ultimo non coincide con il mondo del romanzo. In altri termini, è come se il potere organizzativo della scrittura letteraria, nonostante tutti i dubbi, problemi, aporie e conflitti messi in gioco dalla narrazione concreta, avesse la capacità di estendersi anche al vissuto del lettore, organizzando anche il contesto della sua esperienza personale e storica, per quanto confuso e lacerato esso sia: come sa bene chi, vivendo in epoche di particolare incertezza, cerca comunque nella letteratura una specifica (cioè non generica) consolazione. Emerge così, in una sorta di messa in opera virtuale e trasposta, uno degli effetti più benefici dell'utopia, che si esplica in tal modo in uno spazio terzo, quello della letteratura, che per l'appunto non è né direttamente concreto, né vanamente fantasmatico: e che tanto più, come tale, può farsi indice di una salvezza o redenzione di valenza più ampia, generale o epocale, capace di riscattare un intero mondo.

Un'analoga funzione redentiva, declinata in termini più specifici, è assegnata alla parola poetica anche dalla *Nona Elegia* rilkiana. Ad essa infatti spetta, in primo luogo, il compito di salvare le cose dalla permutazione sempre più rapida dei beni e servizi propria dell'economia moderna: la missione di contrastare o contenere quell'incalzante processo per cui i prodotti hanno un ciclo di vita sempre più breve, sono travolti dalla moda o dall'innovazione,

[4] IX, vv. 31-35.

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

ottengono investimenti affettivi ogni volta più labili e transitori da parte del consumatore, vengono subito eliminati per essere sostituiti da altri.

> *Qui* è il tempo del *dicibile*, *qui* la sua patria.
> Parla e confessa. Sempre più
> vengono meno le cose, quelle da viversi, perché
> ciò che le butta per sostituirle è un fare alla cieca. (Rilke, 1978: 57)[5]

Ma soprattutto, la parola poetica ha il compito di salvare le cose dalla caducità e transitorietà del mondo come tale, dal comune destino fenomenico o creaturale: risultato che essa raggiunge tramite un percorso di interiorizzazione affettiva, cioè introiettando le cose nella sfera dei sentimenti più intimi e personali, e con ciò affidandole al ricordo del lettore.

> E queste cose che vivono di morire,
> lo sanno che tu le celebri; passano
> ma ci credono capaci di salvarle, noi che passiamo più di tutto.
> Vogliono essere trasmutate, entro il nostro invisibile cuore
> in –oh Infinito– in noi! Qual sia quel che siamo alla fine. (Rilke, 1978: 59)[6]

Da tutti i riferimenti così individuati risulta, ancora una volta, confermato il carattere intimamente affettivo della conoscenza letteraria –e insieme il suo legame con la *pietas*, quell'attenzione pietosa e compassionevole con cui le persone, le cose e gli eventi sono salvati nella memoria del lettore, in un'operazione letteraria che si fa indice di un tempo messianico, posto al di fuori della storia, in cui tutto il reale, esposto alla morsa distruttiva della caducità, sarà salvato. Insieme alla conoscenza e alla *pietas* abbiamo ripetutamente indicato, come terzo nucleo centrale di una possibile etica (o filosofia) della letteratura, anche l'orientamento, che opera in due sensi. In primo luogo, le conoscenze trasmesse dall'opera letteraria orientano il lettore indicandogli che cosa è significativo nella molteplicità del mondo, tracciando mappe attualizzate e sempre rivedibili; in secondo luogo, è lo stesso modo di operare della letteratura (il suo essere una forma di conoscenza affettivamente connotata, che conserva le cose nel ricordo del lettore) a proporsi come nucleo di orientamento, come modello di uno specifico atteggiamento etico nei confronti del mondo (Menzio, 2002; 2010).

In ogni caso, condizione preliminare e indispensabile di questa articolazione etico-letteraria (della filosofia della letteratura che emerge in modo esplicito dai riferimenti fatti sinora) è riconoscere alla letteratura la funzione conoscitiva che le compete. Laddove non lo si faccia, obliterando la conoscenza e la connessa affettività del testo, si danno in sostanza tre possibilità, non di rado praticate insieme: a) si riduce la letteratura a pura evasione e innocuo intrattenimento, ad una sorta di "posta del cuore" un po' più articolata, in cui l'affettività separata dalla conoscenza, anche nella sua versione minore di informazione, si degrada a emozionalità, fantasticheria e sentimentalismo; b) si tratta la letteratura come un serbatoio di rapidi appoggi, rinvii e citazioni, queste sì postmoderne, immagazzinate dai filosofi più internautici con l'uso accorto delle risorse in rete; c) si cade direttamente nel performativo, da intendersi non nel senso specifico di quelle esperienze artistico-letterarie variamente modellate sul paradigma dell'azione teatrale (Fusillo, 2009: 173-175), ma, in un senso più generale, come quella propensione a trasformare le parole, ivi comprese quelle letterarie, in azioni e fatti concreti: se si vuole, con Austin, quella pulsione a "fare cose con le parole" che rappresenta la trascrizione

[5] IX, vv. 42-45.
[6] IX, vv. 62-66. Per un esame più ampio di queste posizioni rilkiane cfr. Menzio, 2013: 266-268.

ISSN: 1594-378X

linguistica della regola-base della modernità economica, e che trova la sua massima espressione nella pubblicità e nel marketing.

Come è noto, Austin esclude nel modo più deciso che il performativo, con la sua serietà ed efficacia concreta, possa attuarsi nello spazio immaginale, fittizio e non-impegnativo della letteratura –consegnando così quest'ultima all'irrilevanza, almeno nell'ottica di chi, ancora una volta e molto sommariamente, attribuisce al linguaggio, senz'altre alternative, due ruoli eminenti: a) la funzione di constatazione e registrazione dei fatti concreti, ovvero quella descrizione "oggettiva" tipica della conoscenza scientifica, almeno nella versione banalizzata che ne dà il realismo filosofico ingenuo, ma anche dell'informazione o del senso comune (in questa ipotesi, alla letteratura spetterebbe il compito marginale di abbellire conoscenze già possedute: mentre al contrario, per l'ermeneutica, nell'esperienza estetica "parola e immagine non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è"; Gadamer, 1983: 177); b) la funzione performativa, che appunto porta i filosofi realisti più ingenui, o più risentiti nei confronti dell'ermeneutica, ad una curiosa esaltazione degli aspetti contrattuali del linguaggio scritto (compravendite, donazioni, testamenti, matrimoni, divorzi, trattati politici, assegni più o meno coperti), che sono occasione di modifiche del reale "vere", cioè non fittizie o fantasmatiche come la letteratura.

Come abbiamo detto, rispetto a tale alternativa secca tra constatazione scientifica e performatività giuridico-documentale, l'ermeneutica conferma che senz'altro *tertium datur*. In parziale difesa di questi approcci, per la verità, si potrebbe dire che essi senza dubbio tolgono ogni rilevanza alla letteratura, ma almeno (modesta consolazione) la salvano dall'arruolamento nel business, che è l'assunto di fondo del pragmatismo linguistico alla Searle. Non così accade in numerosi studiosi dei rapporti fra etica e letteratura, particolarmente in ambito anglosassone: laddove molti rappresentanti del cosiddetto *ethical criticism* paiono involontari o inconsapevoli seguaci di un Austin potenziato. Essi infatti, più o meno sistematicamente, vanno a cercare tale funzione performativa nel testo letterario, facendolo portatore di messaggi diretti, indicazioni precise o coinvolgimenti mirati che spingono i lettori ad essere civili, democratici e virtuosi: in una sorta di pubblicità-progresso ben intenzionata, ma sostanzialmente eccedente il ruolo specifico della letteratura (Menzio, 2010). Fra l'altro, se il realismo filosofico ingenuo dice che sono importanti i fatti, e che la scrittura letteraria (a differenza dei testamenti, contratti, assegni ecc.) non li produce, almeno lascia quest'ultima libera da ogni vincolo; nell'*ethical criticism* invece sono importanti i fatti, i comportamenti democratici e morali, e la letteratura li produce (o deve produrli), e quindi non è libera.

La scrittura letteraria, e più in generale l'esperienza artistica, non ha un carattere performativo come lo definisce Austin, se non nel senso indiretto di trasmettere conoscenze o interpretazioni che, eventualmente e senza alcuna garanzia, potranno produrre determinati comportamenti nel lettore: il che, in sede filosofica, non manca di essere adoperato contro di lei, secondo la ben nota strategia di attribuire alla letteratura dei compiti che non ha, per poi rilevarne il fallimento. Così, quanto più si cerca di trasformare l'estetica in una teoria della percezione sensibile, tanto più si è portati a sopravvalutare l'aspetto fattuale, oggettivo, behaviorista e pragmatico dell'esperienza artistica, con l'ovvia conseguenza (o con il fine recondito) di svalutarla. Non stupisce quindi incontrare, nel volume che ha dato inizio al "nuovo realismo" italiano, letture estremamente parziali delle estetiche novecentesche fondate sul carattere conoscitivo dell'esperienza artistica: con un'insistenza sugli aspetti performativi e pratico-trasformativi dell'arte che certo deriva da un fattualismo così tenace (da un realismo filosofico così ingenuo e aprioristico) da non permettere di cogliere alcun altro aspetto della creazione artistica, che non sia la sua materialità oggettiva o la sua efficacia pratica diretta; ma in cui tale insistenza *à la* Searle risponde anche ad un intento più obliquo, quello di rafforzare le

ISSN: 1594-378X

proprie tesi mostrando che le opere d'arte, appunto in quanto si sforzerebbero di modificare la realtà e non vi riuscirebbero, hanno scarso significato o valore.

Così l'estetologia hegelo-marxista, in tale prospettiva radicalmente fattualistica, può essere immessa senza residui in un "orientamento [...] pragmatistico" che "mira alla valorizzazione della cogenza effettuale dell'arte" (Ferraris, 1997: 145), al fine di trarne risultati immediatamente politici. In particolare, in Lukács e Adorno rispettivamente "l'arte viene concepita o come un rispecchiamento della realtà *capace di suscitare direttamente una trasformazione pratica*, o come configurazione di un mondo possibile da utilizzarsi come termine di confronto critico rispetto allo stato di cose esistente" (Ferraris, 1997: 146)[7]: dove, di fronte a una manifesta semplificazione o superficializzazione del realismo di Lukács, sintomatica quanto basta, solo in apparenza Adorno sembra avere un miglior trattamento (basti pensare alla già vista equiparazione "realistica" del possibile artistico-letterario con "fantasmi, larve e illusioni", con una inabile e "vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi")(Ferraris, 1997: 142, 570). Né d'altronde, in questo fattualismo nato da una risentita conversione anti-ermeneutica, c'è da aspettarsi che Gadamer incontri miglior sorte: egli infatti, con nuova semplificazione o superficializzazione, sintomatica per ogni verso, "si limita a rivendicare per l'arte *una portata pratico-trasformativa* contro la museificazione moderna" (Ferraris, 1997: 154)[8], in una proposta generale in cui, con buona pace di tutti i tentativi di accostare il nuovo realismo alla letteratura, "resta da capire in che senso l'«opera d'arte» (categoria atopica) ci modificherebbe più che l'invenzione del telefono, e direbbe la nostra verità meglio di una visita medica" (Ferraris, 1997: 155). Proprio in merito a quest'ultima, viene spontaneo ricordare quanto osservava Proust nel volume conclusivo della *Recherche*, biasimando con buon anticipo la *perception grossière et erronée* del realismo filosofico ingenuo.

> Nell'affare Dreyfus, durante la guerra, in medicina, avevo visto credere che la verità fosse un determinato fatto, che i ministri, il medico fossero in possesso d'un sì o d'un no che non ha bisogno d'interpretazione e in virtù del quale una radiografia indica senza interpretazione cos'ha il malato […]. Non c'è stata un'ora della mia vita che non mi sia servita per capire che solo la percezione più grossolana ed erronea pone tutto nell'oggetto mentre tutto è, al contrario, nella mente. (Proust, 1995: 272-273)[9]

In realtà, lungo la linea Austin-Searle, la performatività rischia di trasformarsi in una vera e propria ossessione filosofica, venendo ricercata nelle sue manifestazioni via via più elementari, non escluse le risposte compulsive agli sms, e sfociando in antropologie tanto più improbabili quanto più meccanicamente causali, anti-soggettive e dimentiche della psicologia individuale: il che porta a ricredersi sull'impressione che quello contrattuale, giuridico o documentale fosse già l'aspetto performativo più *basic* della scrittura, e più in generale della comunicazione. L'intenzione di fondo pare, comunque, quella di tenersi distanti dalle performatività più significative in termini sociali (pubblicità, marketing, *spinning* politico-elettorale ecc.), che davvero chiedono di essere indagate in profondità e senza remore: non da ultimo perché il loro intrecciarsi con le forme comunicative dei mass-media implica un'apparente rivincita della narratività letteraria, ottenuta però "al prezzo di uno svuotamento del proprio incandescente nucleo critico-utopico, della propria immensa potenzialità conoscitiva" (La Porta, 2010: 9)[10].

---

[7] Il corsivo è nostro.
[8] Il corsivo è nostro.
[9] Cfr. Ferraris, 1998: 50: "Dai quattordici ai ventidue anni ho letto sette volte la *Recherche*". E fare otto?
[10] Il rapporto con la letteratura in quanto forma di conoscenza può appunto suggerire un atteggiamento al

ISSN: 1594-378X

L'idea sottostante a questi irrigidimenti filosofici sulla performatività della parola orale o (ancor meglio) scritta, a costo di ridurle alle loro manifestazioni più elementari, sembra essere il passaggio all'azione, ovvero quel mito dell'efficienza e della funzionalità che domina l'epoca contemporanea. In altri termini, dopo una storia bimillenaria in cui la filosofia ha avuto tempo di chiarire il proprio statuto e di definire (o, nell'ottica del realismo ingenuo, di smarrire) il proprio rapporto con il mondo, a taluno sembra che sia giunta, una buona volta, l'ora di mostrare che cosa la filosofia sa fare oggettivamente, in termini materiali; l'ora in cui, *à la* Searle, non c'è più bisogno di astrazioni, invenzioni, interpretazioni, utopie e fantasie, ma occorre semplicemente agire –cioè disporsi al fianco di chi veramente agisce per cambiare il mondo, le tecnoscienze e l'economia, sposando la loro concezione della realtà come qualcosa di oggettivo, fattuale, profittevole, misurabile e manipolabile, senza chiacchiere inutili o analisi cavillanti. E tuttavia, come ha osservato Kurt Röttgers (2007: 100), "la forma più pura di tale azione libera da ogni riflessione o rinvio ad un testo è la violenza", il gesto tipico di chi, mettendo da parte tanto la filosofia quanto la letteratura, riduce il mondo alla sua dimensione oggettuale e asemica, con ciò mirando a tacitare ogni domanda: i fatti stanno così, e basta.

Appunto in tal senso, per Röttgers, l'origine di tutte le crisi geo-politiche contemporanee, ovvero la conquista dell'Iraq da parte di George W. Bush sul presupposto fittizio che detenesse armi di distruzione di massa, lungi dall'essere una manifestazione del principio postmoderno "non vi sono fatti ma solo interpretazioni" (a questo punto sarebbe postmoderno anche il lupo di Fedro, nel suo cercare un pretesto per giustificare l'aggressione programmata), è l'esempio più concreto di questa violenza anti-filosofica e anti-letteraria: di una *Realpolitik* aggressiva e militarista che mette gli individui, le società e le nazioni di fronte al fatto compiuto, e taglia alla base qualsiasi discussione. "Il fatto che gli americani, nella seconda guerra del Golfo, non abbiano nascosto in Iraq delle armi di distruzione di massa, per farle poi trovare come «prove», rappresenta oggi un analogo rifiuto di qualunque discorso di legittimazione, e il passaggio alla nuda violenza" (Röttgers 2007: 105) dalle conseguenze non più reversibili: dove, fra l'altro, "far avere" all'Iraq delle armi inesistenti non è così diverso dal far dire ai propri avversari delle cose mai dette, magari che la realtà concreta filosoficamente non esiste –per attaccarli a proprio comodo ed eventualmente, a conquista (accademica) avvenuta, proporre poi un'eterna pace tra i popoli, sopra un cumulo di macerie (D'Agostini, 2013: 71)[11].

Questa violenza del passaggio all'azione, del fatto compiuto in termini politici e militari, non è solo anti-filosofica e anti-letteraria, ma è più ampiamente anti-culturale: se è vero che "la cultura in quanto interruzione della funzionalità più immediata e sbrigativa, è soprattutto una cultura delle deviazioni" (Röttgers, 2007: 105), un percorso che si struttura e si compie attraverso l'arte sottile della digressione, pronto a prendere consapevolmente quelle vie laterali e secondarie, ricche di pause e di suggestioni umane, che impediscono il corto-circuito esplosivo, l'azione subitanea, il gesto irrimediabile. L'idea di fondo di Röttgers è appunto quella di contrapporre al paradigma culturale o antropologico rappresentato da Alessandro Magno davanti al nodo di Gordio ("Basta con le chiacchiere, si passi all'azione", al gesto risolutore e inevitabilmente violento) il paradigma di Sheherazade ("Basta con l'azione, si passi al racconto"). Rispetto alla pratica della violenza, Alessandro, come il suo tardo emulo George W. Bush, è attore, mentre Sheherazade è potenziale vittima; viceversa, per attuare la propria strategia, Sheherazade deve fare appello ad una notevole *Bildung*, come le riconoscono esplicitamente le *Mille e una notte*, mentre l'economia dell'azione diretta richiede solo conoscenze tecniche

contempo ascetico e ironico (né integrato, né apocalittico) nei confronti della pubblicità e del marketing, che non hanno carattere conoscitivo: per una proposta in tal senso cfr. Menzio, 2010: 261-279.

[11] La studiosa vede infatti, nelle posticce e tardive riabilitazioni dell'ermeneutica da parte del nuovo realismo, buone per i lettori più ingenui, "il gesto tipico del conquistatore che sulle rovine da lui prodotte invoca la pace" (D'Agostini, 2013: 71).

ISSN: 1594-378X

(Röttgers, 2007: 106). Anzi, come mostra l'esperienza quotidiana, qualunque riflessione o remora culturale è vista come un serio difetto dell'individuo efficiente, come un dato psicologico poco compatibile con la *forma mentis* del decisore, politico o manager che sia.

In termini generali e costitutivi, le nostre società vivono indubbiamente di linguaggio: che è, certo, anche linguaggio performativo che spinge i soggetti all'azione pratica, e che chiede come tale di essere conosciuto e decostruito; ma è anche (e soprattutto) linguaggio portatore di opinioni, descrizioni, giudizi, visioni del mondo, esperienze inafferrabili o non lineari, emozioni personali o condivise –espressioni, forme e realtà culturali e umane che vanno interpretate dialogicamente, in modi partecipativi e comprensivi, attenti alla soggettività delle persone interessate. L'esperienza letteraria è appunto il paradigma più eminente di tale seconda modalità del linguaggio, che viene spontaneo definire ermeneutica; ed è anche uno degli strumenti più utili per attivarla in concreto, nelle più varie sfere dell'esistenza individuale e collettiva. La letteratura si fa così luogo elettivo di una cultura dell'interpretazione, cioè di un'ermeneutica della contemporaneità, che è intimamente decostruttiva rispetto ai messaggi di azione, alla performatività rispettivamente economica (compra il tal prodotto), politico-militare (porta la libertà/la teocrazia nel tal paese), filosofica (smettila di leggere i romanzi, rispondi al cellulare). Tale cultura "letteraria" dell'interpretazione promuove, in sede politica, una ricerca dialogica, e quindi non fondamentalista, del consenso, se non della verità; e mostra pertanto una costitutiva dimensione sociale.

Ciò non implica peraltro che il dialogo abbia quella natura irenica, conciliatoria e tranquillizzante, dal carattere sostanzialmente parenetico, che spesso gli viene attribuita in varie sedi: quasi fosse una panacea civile o sociologica, una parola magica al cui cospetto tutti i problemi si risolvono in modo automatico. Al contrario, come mostra l'esperienza degli ultimi anni, è spesso il dialogo in sé a fare problema, laddove si tratta di far coesistere, interagire e collaborare mondi linguistico-culturali, religiosi, ideologici e assiologici difficilmente compatibili fra loro, e spesso in aperto conflitto geopolitico. In questi casi, lungi dall'essere (o dall'implicare *ipso facto*) una soluzione automatica e garantita, il dialogo è una necessità dolorosa, faticosa e impervia, spesso vissuta dagli interessati, se in buona fede, come una sorta di condanna storica –e se in fede meno buona, come un percorso da sabotare o da interrompere quanto prima, per passare all'azione diretta (alla violenza individuale, militare o terroristica) nel senso visto prima. In ogni caso, il dialogo è un'esperienza positivamente duplice o ambivalente, capace di indebolire o di dissolvere i confini che parrebbero più fissi e impermeabili, in senso sia geografico sia ideologico-culturale, a patto di tenerne ben fermi altri, quelli tra legalità e violenza, diritto e arbitrio, organizzazione politico-amministrativa e caos sociale, spontaneo o provocato: ed è appunto in questo ambito concreto che si situano i principali problemi di politica interna e internazionale (se mai sia possibile una distinzione del genere) che le società odierne si trovano ad affrontare.

Se quindi, riassuntivamente, la letteratura, nella sua funzione di conoscenza e interpretazione del reale, nella sua attenzione alla soggettività umana, nella sua apertura al dialogo e alla comprensione dell'attualità, è la forma più eminente e rappresentativa del linguaggio, e insieme il paradigma più funzionale e adeguato per interpretare il mondo, questo implica capovolgere la posizione, tipica di molta filosofia analitica e in particolare della linea Austin-Searle, che vede la parola letteraria come subordinata, marginale o laterale rispetto al linguaggio ordinario, come una sua forma parassitica, degradata o eziolata[12] –e che ritiene che la funzione eminente, in quanto socialmente "forte", di quest'ultimo sia in sostanza quella pragmatica o performativa. Visto in questi termini, e non come variante depotenziata della parola

[12] Eziolamento è, nei termini botanici ripresi da Austin, il fenomeno di ingiallimento, gracilità e morbilità delle foglie di piante cresciute con poca luce.

ISSN: 1594-378X

letteraria, il linguaggio ordinario (grazie alla monosemia, alla performatività e al contrattualismo che gli vengono di volta in volta assegnati come punto nodale o nucleo di forza) si configura come una vera e propria semantica del potere vigente, e quindi come una sostanziale mancanza di linguaggio. Nell'uso standard quotidiano, infatti, si ha di necessità una riduzione della lingua alle sue forme più referenziali, semplificanti e in ultimo anestetiche; si ha una pratica intimamente pedagogica a favore dell'organizzazione tecno-scientifica ed economica, proprio perché il linguaggio ordinario la rispecchia compiutamente, nel suo cancellare la pluralità di significati dell'esperienza umana in nome di quella che è stata via via definita come organizzazione totale, pensiero calcolante, razionalità strumentale, agire sistemico: quella funzionalizzazione produttiva dell'intera realtà che rapidamente fagocita tutte le altre dimensioni, presentandosi come qualcosa di ovvio e naturale. Il linguaggio ordinario rischia, così, di essere il luogo inconsapevole di una precisa mistificazione ideologica –che è però sottilmente smascherata dalla parola letteraria, di regola senza clamore, grazie alla sua stessa presenza nel mondo, che testimonia che qualcosa d'altro dalla *totale Verwaltung* è possibile: che c'è una pluralità che è davvero tale, e non la maschera dell'*unum* economico.

In conclusione, viene da domandarsi se la performatività che stiamo analizzando non sia sottostante anche ad eventi o fenomeni della cultura di massa che, in apparenza, non le sembrano affatto collegati: ad esempio i *reality* televisivi, al centro di una dura polemica del nuovo realismo contro i postmoderni, condotta peraltro, un po' contraddittoriamente, dal cuore di un *reality* filosofico (Regazzoni, 2013). Di solito, la differenza tra letteratura e *reality show* è correttamente individuata nella funzione di conoscenza. In questo senso, Filippo La Porta fa appello a un verso dantesco, "Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna"[13], per indicare appunto che la letteratura è una verità che ha l'apparenza di una bugia, di un artificio favoloso e divagante, di una finzione – mentre il *reality* è una menzogna che ha faccia di vero, una costruzione fittizia che si presenta come autentica, ma invece dice una serie di bugie: "Nel *reality show* infatti uno è invitato a recitare se stesso, ma l'autenticità recitata non è più tale" (La Porta, 2010: 80). In effetti, si ha spesso l'impressione che ciò riguardi, più in generale, tutta quanta la categoria del "popolare" in televisione: che è non solo ripreso e amplificato, ma intimamente falsificato. Se si vuole, non è il popolare di una poesia di Saba, ma la sua caricatura artificiale ed inautentica, enfatizzata a scopi commerciali: dove i singoli tratti di vita della gente comune sono tolti dal loro contesto, da quella rete comunicativa che li equilibra e li contiene, con il risultato che la curiosità e il pettegolezzo diventano gratuiti, non hanno più nulla di relazionale, e si attiva una spirale verso il basso in cui la televisione imita la vita più grezza, e la vita imita a sua volta la peggior televisione.

In ogni caso, restando all'autenticità di cui La Porta critica la recitazione, e quindi la falsificazione, nei *reality*, essa sembra un po' rinviare alle "cose come stanno", a quell'accesso diretto ai fatti propagandato dal realismo filosofico ingenuo, appunto "nel momento in cui la realtà rischia di evaporare nelle proprie simulazioni mediatiche" (La Porta, 2010: 50): anche se merita ricordare che tale evaporazione o alleggerimento del mondo è una metafora, e non un fatto concreto, come pensano (o fingono di pensare) i realisti più ingenui –e che essa descrive un fenomeno culturale che nelle ultime riflessioni di Vattimo, in particolare in *Dopo la cristianità* (2002), è contiguo o coincidente con una spiritualizzazione del reale ben più antica del postmodernismo (Menzio, 2010: 265-275). Ad ogni modo, è appunto questa preoccupazione, con la connessa idea che l'evaporazione del mondo vada contrastata con un ritorno ai fatti, a rappresentare il cuore dell'equivoco "realista" che stiamo cercando di chiarire. Infatti, per difendere la letteratura come conoscenza veritativa dei fatti (delle persone, cose, eventi del mondo) in contrapposto alla finzione mediatica postmoderna, spesso si dimentica che anche

[13] *Inferno*, XVI, v. 124.

ISSN: 1594-378X

la letteratura è una finzione, esattamente come il *reality* (ma è una finzione conoscitiva, a differenza del *reality*). Così, ingannati dagli stessi termini che designano fenomeni completamente diversi, si confonde la realtà ermeneutica conosciuta dalla finzione letteraria, nella sua complessità culturale, storica e umana, con la realtà di fatto, gli oggetti materiali, le cose tangibili –se si vuole, si confonde la Realtà con la realtà, o la verità con la fatticità più immediata: e in perfetta buona fede, come è accaduto a La Porta, per difendere la letteratura e la sua funzione di conoscenza del mondo, ci si accosta pericolosamente a quel realismo filosofico che antepone i fatti concreti alla loro rappresentazione artistica, e svaluta la letteratura (Menzio, 2016).

In fondo, anche La Porta riconosce che la differenza tra letteratura e *reality* è, in termini specifici, una differenza di grado e non di natura: che sono entrambe finzioni, ma nella prima c'è conoscenza, e nel secondo no. Ciò accade quando rileva che il *reality* televisivo e la cultura di massa, pur capaci di accogliere, amplificare (e semplificare) l'intera gamma dell'emotività dei loro protagonisti, non riescono ad ospitare la dimensione tragica, il lutto, il vuoto di significati, gli aspetti più oscuri e lacerati dell'esistenza umana, se non in forma di show: "E sappiamo che eliminando il tragico –o esorcizzandolo attraverso la sua spettacolarizzazione– non si può dire alcuna verità significativa sulle cose" (La Porta, 2010: 81), cioè non si può accedere alla dimensione conoscitiva propria della letteratura, e preclusa al *reality*. Ma è legittimo chiedersi se questa ed altre mobilitazioni emotive dei messaggi televisivi, e più in generale della comunicazione di massa, non abbiano in fondo un carattere pre-pubblicitario, cioè pre-performativo: se non siano un esercizio di identificazione empatica (di emozionalità non conoscitiva) di tipo commerciale, a cui manca solo il *claim* finale che invita a comprare il tal prodotto. Se si vuole, un allenamento di fondo ad attivare su comando la propria emotività, in una risposta immediata che è l'attitudine primaria del buon destinatario del marketing.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter (1995a) *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, pp. 53-70.

——— (1995b) *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, pp. 39-52.

BERTONI, Federico (2007) *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.

D'AGOSTINI, Franca (2013) *Realismo? Una questione non controversa*, Torino, Bollati Boringhieri.

FERRARIS, Maurizio (1997) *Estetica razionale*, Milano, Cortina.

——— (1998) *L'ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza.

FUSILLO, Massimo (2009) *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino.

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

LA PORTA, Filippo (2010) *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri.

MAGRIS, Claudio (1991) *Un altro mare*, Milano, Garzanti.

MENZIO, Pino (2002) *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti & Vitali.

——— (2010) *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Libreria Stampatori.

ISSN: 1594-378X

MENZIO, Pino (2013) "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov", *Enthymema*, VIII, pp. 258-272, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884/3278 (5 novembre 2016)

——— (2014) "Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura", *Enthymema*, X, pp. 69-93, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3998/4242 (5 novembre 2016)

——— (2015) "*Pietas*, mitezza, felicità dello sguardo. Per un'etica debole della letteratura", *Enthymema*, XIII, pp. 123-144, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6698/6643 (5 novembre 2016)

——— (2016) "Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco", *Enthymema*, XIV, pp. 26-50, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6954/7155 (5 novembre 2016)

PELLEGRINI, Ernestina (1997) *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali.

PROUST, Marcel (1995) *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, tr. it. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori.

REGAZZONI, Simone (2013) "Il nuovo realismo in decostruzione", in Donatella Di Cesare, Corrado Ocone e Simone Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 81-93.

RILKE, Rainer Maria (1978) *Elegie duinesi*, tr. it. di Enrico e Igea De Portu, Torino, Einaudi.

RÖTTGERS, Kurt (2007) "Menschliche Erfahrung: Gewalt begegnet dem Text des Erzählens (Alexander und Schehrezâd)", in Karen Joisten, ed., *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 95-113.

SEBALD, Winfried Georg (2006) *Il passeggiatore solitario*, tr. it. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi.

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

WALSER, Robert (1985) *Vita di poeta*, tr. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.

——— (2009) *Pezzi in prosa*, tr. it. di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet.

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

ISSN: 1594-378X

Memorias de la guerra reciente, de Carlos Liscano: recreación novelesca desde una herencia cultural y escritura acerca de la voluntad encauzada

GIUSEPPE GATTI RICCARDI
Università degli Studi Guglielmo Marconi · Roma
Università degli Studi della Tuscia · Viterbo

Resumen
El análisis que se presenta en las páginas que siguen se centra en el estudio de la novela *Memorias de la guerra reciente* (1988), la primera obra de ficción que el escritor montevideano Carlos Liscano escribió en libertad, después de terminarse su cautiverio en las cárceles uruguayas durante los años de la dictadura militar. Nuestro enfoque pretende examinar aquellos elementos que evidencian la superposición entre la literatura –entendida como producto artístico *senso latu* realizado bajo la influencia invisible de la tradición– y la experiencia vital del creador/escritor. Sobre la base de la premisa incial de la inexistencia de una obra de arte totalmente autónoma (Steiner), se intentará demostrar cómo *Memorias de la guerra reciente* se ubica en la línea de la recreación de la tradición a partir de la influencia de modelos literarios declarados, como es el caso de la obra de Dino Buzzati y de *El desierto de los tártaros* en particular.

Palabras clave
Carlos Liscano, narrativa uruguaya contemporánea, *Memorias de la guerra reciente*, literatura del encierro.

Riassunto
L'obiettivo delle pagine che seguono è quello di offrire un'analisi del romanzo *Memorias de la guerra reciente,* pubblicato nel 1988. Il volume oggetto del nostro studio è la prima opera di finzione che lo scrittore montevideano Carlos Liscano scrisse in condizioni di libertà, una volta conclusosi il periodo di detenzione nelle carceri uruguayane durante gli anni della dittatura militare (1973-1985). La nostra approssimazione al testo si propone di esaminare quegli elementi presenti nella struttura finzionale che mettono in risalto la sovrapposizione tra la letteratura –intesa come un prodotto artistico *senso latu* creato sotto l'influenza invisibile della tradizione culturale di riferimento– e l'esperienza di vita del creatore/scrittore. Sulla base della iniziale premessa dell'inesistenza di un'opera d'arte del tutto autonoma (Steiner), si cercherà di dimostrare che *Memorias de la guerra reciente* si colloca nella linea della "ricreazione della tradizione" a partire dall'influenza di modelli letterari esplicitamente dichiarati, come nel caso della produzione di DinoBuzzati e, in particolare, de *Il deserto dei tartari*.

Parole chiave
Carlos Liscano, narrativa uruguaiana contemporanea, *Memorias de la guerra reciente*, letteratura della reclusione.

Giuseppe GATTI RICCARDI, "*Memorias de la guerra reciente*, de Carlos Liscano: recreación novelesca desde una herencia cultural y escritura acerca de la voluntad encauzada", *Artifara* 17 (2017) Contributi, pp. 55-67.
Recibido el 28/10/2016 · Publicado el 25/04/2017

La dialéctica narrativa de una cultura se expresa antes que nada en las obras de fantasía de los escritores y dramaturgos, y es virtualmente imposible prever cuándo y de qué modo terminará por encontrar expresión en el corpus juris *de la cultura.*
Jerome Bruner, *La fábrica de historias*

Nuestra tradición se construye en el flujo de un presente constantemente nuevo. […] En el día de hoy, un artista primerizo puede elegir entre catorce o quince pasados, todos ellos perfectamente adecuados y admitidos como tradición de curso legal.
Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*

1. UNA INTRODUCCIÓN MÍNIMA: LECTURAS FUNDADORAS EN CAUTIVERIO

En "El escritor argentino y la tradición", Borges reflexiona sobre la creación artística como un hecho que pone en relación al artista con un patrimonio cultural y de conocimientos que franquea toda frontera tanto desde el punto de vista espacial como temporal, y recuerda cómo "debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas. […] Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores" (Borges, 1997: 27). El escritor uruguayo Carlos Liscano (1949), director de la Biblioteca Nacional de Montevideo hasta mediados de 2015, representa uno de esos casos de intelectuales cuya producción literaria es una continua meditación sobre el diálogo permanente entre lo "ya creado" y el proceso de creación[1].

La narrativa del escritor montevideano se puede articular en torno a varios ejes temáticos solo en apariencia en oposición entre sí: un primer motivo se apoya en vivencias personales que conectan con su experiencia vital (el escritor estuvo preso bajo la dictadura uruguaya entre los 22 y los 35 años de edad: arrestado en 1972 y liberado en 1985, se exilió en Suecia, desde donde regresó a Uruguay en 1996). Los años del enfrentamiento ideológico y político que caracterizaron la etapa del régimen militar en la República Oriental del Uruguay (1973-1985) ejercen el rol de sustrato experiencial sobre el cual se edifica una vertiente de su ficción, en que la literatura y la experiencia del preso político interactúan. Dentro de esta primera vertiente, cabría destacar la importancia del volumen *Manuscritos de la cárcel*, en el que se recopila casi toda la producción literaria que Liscano compuso durante los años de su encarcelamiento, a partir de *La mansión del tirano* (que el escritor empezó a redactar el 1 de febrero de 1981, a escondidas, después de haber pasado semanas en una celda de aislamiento total), pasando por "Diario de la cárcel", "El método y otros juguetes carcelarios", "La edad de la prosa", "Los siete mensajeros (fragmentos)", hasta llegar a "Apuntes de la literatura y la política".

En este último texto, en particular, Liscano reúne los contenidos de gran parte de los libros que no solo leyó, sino que fueron objeto de transcripción, trasformación y reelaboración

[1] En el panorama de la extensa producción literaria de Liscano es posible establecer dos macro-ámbitos. Uno que incluye la obra narrativa, otro el ensayo. Dentro de esta sección se pude distinguir una triple repartición: un primer nivel que incluye a las siguiente novelas: *Memorias de la guerra reciente* (1988), *La mansión del tirano* (1992), *El camino de Ítaca* (1994), *La ciudad de todos los vientos* (2000), *El furgón de los locos* (2001) y *Lecteur inconstant suivi du Vie du corbeau blanc* (2011). Un segundo nivel abarca la cuentística, de la que forman parte las siguientes recopilaciones de relatos: *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), *Agua estancada y otras historias* (1991), *El charlatán* (1994), *Ejercicio de ventriloquia* (2011). Finalmente, el tercer nivel de la producción ficcional del escritor se completa con dos recopilaciones de historietas: *El Tarumba* (2003) y *Nulla dies sine linea* (2006), y tres libros de poemas: *¿Estará nomás cargada de futuro?* (1989), *Micellanea Observata* (1995), *La sinuosa senda*, (2000). El segundo macro-ámbito de la obra de Liscano es el de la no-ficción, en el que se puede incluir los ensayos *El lenguaje de la soledad* (2000) y *El escritor y el otro* (2007), la investigación periodística *Ejercicio de impunidad* (2004), una selección de artículos sobre el idioma español titulada *Lengua curiosa* (2003) y un ensayo-entrevista, *Conversaciones con Tabaré Vázquez* (2003).

ISSN: 1594-378X

durante el cautiverio en el penal de Libertad; la lista de los escritores seleccionados incluye, entre otros, los nombres de Louis Ferdinand Céline, Samuel Beckett, Franza Kafka y Dino Buzzati, en lo que se refiere al panorama intelectual europeo del siglo XX, y los de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, en el ámbito hispanoamericano.

Estas lecturas y reelaboraciones, hechas durante la larga etapa del encarcelamiento, representan el núcleo fundador de un modelo de escritura que se gesta precisamente en aquellos años de aislamiento y de dificultad de acceso a los materiales, tal como señala Carina Blixen cuando reflexiona sobre el proceso de creación de *La mansión del tirano*; observa Blixen cómo

> en enero de 1981, en una celda de castigo, de aislamiento total, que los presos llamaban la Isla, el 1 de febrero de 1981, con lápiz y papel, a escondidas, se puso a escribir la novela así concebida. Años después pensó que más que el inicio de una narración, la fecha marcaba el nacimiento de un escritor. (Blixen, 2013: on line)[2]

El comienzo de la escritura es, en realidad, una *re-escritura*: por un lado, porque los autores leídos en la cárcel se convierten en objetos de transcripciones y confluyen en la ya mencionada recopilación "Apuntes de literatura y política", y por otro porque la escritura primera de una novela como *La mansión del tirano* empieza precisamente a través de una reescritura que reúne y recompone las aventuras, las historias y los personajes descritos por Joanot Martorell en *Tirant lo Blanc* (texto que había formado parte del corpus literario leído durante los años transcurridos en la cárcel)[3].

Volveremos en breve sobre el rol de esas lecturas fundadoras, no antes de haber presentado un segundo eje temático de la literatura de Liscano, relacionado con el "ejercicio de escribir": se hace patente en los textos de nuestro autor una continua reflexión acerca del quehacer del escritor, que interpreta el proceso de escritura como una modalidad de reencuentro consigo mismo, a partir de una narración que bebe de muchas fuentes, que muestra una clara predilección por el uso de la primera persona y que se sirve, precisamente, de la voz de un sujeto que se dedica a escribir y a reflexionar sobre el significado que la literatura ha tenido en su existencia. Para comprender el alcance de este proceso, es menester volver atrás al 30 de abril del año 1993, cuando en la revista montevideana *Brecha* se publica un texto de Liscano al que su autor asigna el título de "El que escribe"; este texto representa el primer eslabón de un proceso de reflexión sobre la manera de pensar en la creación literaria que desembocará, años más tarde, en la redacción de *El escritor y el otro* (2007).

En "El que escribe" se propone *in nuce* la misma postura que Liscano reelaborará en *El escritor y el otro,* es decir, la conciencia de formar parte de una tradición y también de estar creando una tradición, al escribir. Esta convicción queda manifiesta en tanto que el autor, del mismo modo que Jorge Luis Borges, incluye breves introducciones en las primeras páginas de sus obras, con el objetivo de informar al lector, de forma resumida y precisa , sobre el origen y la procedencia de sus textos. En este sentido, el yo que protagoniza la escritura de Liscano se pluraliza en una multiplicidad de instancias: porque "después de Freud y Lacan, es decir de la conciencia de la división del sujeto y de la opacidad del lenguaje, es imposible casi enunciar

[2] La investigadora Carina Blixen utiliza, para sus trabajos publicados en Francia, el apellido de su marido, Oscar Brando, así que aparece a veces como María Carolina Brando y otras (en los textos publicados en Uruguay) como Carina Blixen; en estas páginas respetamos la voluntad onomástica de la autora, indicando su apellido según aparece en cada uno de los ensayos que se citarán a continuación.

[3] En el caso puntual de *La mansión del tirano*, el camino de la reescritura es aún más largo, pues en febrero de 1982 la copia manuscrita del texto le fue requisada, por lo cual Liscano se dedicó –entre marzo y septiembre de 1984– a uns segunda redacción del libro.

ISSN: 1594-378X

sin preguntarse quién es el yo que habla o cuál de los yo habla en el momento de la enunciación" (Blixen, 2013: on line). Sobre la base de esta ambigüedad latente acerca de la identidad del emisor, el acto de narrar representa sí la creación de una autobiografía, pero el recorrido de autoconocimiento del sujeto –que se realiza precisamente a través de la escritura– no es ni una autoexhibición ni un ejercicio de confesión.

Nuestro enfoque, en el presente estudio, no pretende examinar los rasgos de autoficción de la obra narrativa de Liscano y por eso privilegia el análisis del primer motivo literario que se ha planteado, esto es, la superposición –donde la haya– entre la literatura, escrita bajo la influencia invisible de la tradición, y la experiencia vital del escritor (en este caso no en cuanto preso político, sino como "pieza" perteneciente a un engranaje disciplinario, a saber, el ejército). El análisis que se presenta en estas páginas se centra en el estudio de la novela *Memorias de la guerra reciente,* que constituye la primera obra de ficción que Liscano escribió en libertad. Empezada en el verano de 1987, la novela fue publicada en 1988 y en la historia de su redacción reside un elemento idiosincrásico de la escritura de Liscano: el autor estaba trabajando con un texto que había escrito en la cárcel, cuyo título era "La edad de la prosa" y que tenía la forma de un monólogo; el texto remitía al impedimento y a la imposibilidad de "solucionar" esa narración, buscando una "causa" o una explicación para la situación del hombre solo.

El objetivo del presente estudio consiste en examinar dos aspectos ínsitos en la estructura narrativa de *Memorias de la guerra reciente*:

a) el diálogo que se establece entre el texto de Liscano y la obra literaria de Dino Buzzati, tratando de comprender hasta qué punto el escritor contemporáneo es heredero de una larga tradición cultural que se refleja en los libros admirados por el artista y/o escritor. Se intentará demostrar en qué medida un texto como *Memorias de la guerra reciente*, novela construida sobre la espera y la pérdida de la libertad, toma como referencia una narración canónica del escritor italiano: la novela *El desierto de los tártaros*;

b) el segundo aspecto apunta a averiguar la posibilidad de adscripción de *Memorias de la guerra reciente* a una cierta vertiente literaria, es decir, considerarla una variante de la línea de la llamada "literatura carcelaria o del encierro" que –por razones históricas y socio-políticas evidentes– se fortalece en el Uruguay en las décadas de los setenta y de los ochenta del siglo XX.

2. ¿UNA TRADICIÓN RECREADA?

En el ensayo *Gramáticas de la creación*, George Steiner reflexiona sobre los modelos que afectan (o que pueden afectar) a los procesos de creación artística y se detiene en la manera en que la tradición condiciona el proceso creativo, apuntando, en particular, a subrayar su convicción acerca de la inexistencia de una obra de arte totalmente autónoma; sostiene el filósofo francés que

> ninguna obra de arte, por abstrusa, hermética o interior que sea, es autónoma. La lírica más íntima, la pintura más antifigurativa, se inscriben en su contexto social e histórico. Todo lo que significan, por radical que sea su foco íntimo, pertenece a la historia. […] Esto se aplica a las posibilidades materiales, a la dialéctica entre concepto y forma expresiva. (Steiner, 2011: 253)

La inscripción del hecho artístico en un determinado contexto socio-histórico no significa, claro está, que la tradición bloquee la creación, pero sí conlleva la evidencia de que todo acto creativo que pretende innovar ejerce una suerte de "alteración de lo existente", esto es: la materia es modificada, la técnica varía, la forma se va moldeando según nuevos códigos y nuevos principios. Y sin embargo, todas estas alteraciones acontecen dentro de una línea de continuidad de la cual el propio artista tiene conciencia. La reescritura se vuelve no solo un

ISSN: 1594-378X

trabajo de multiplicación sin fin, sino también una respuesta personal, ya desligada de la mera materialidad de la escritura, que reconoce lo existente: el reconocimiento de lo "ya creado" no representa, sin embargo, una interferencia, en cuanto permite un proceso íntimo de reelaboración de sí mismo que se basa tanto en la repetición como en la "creación de la diferencia".

En el ensayo *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Javier Aparicio Maydeu aboga por la misma línea conceptual propuesta por Steiner sobre la *re-creación* a partir de la alteración de la materia, y afirma que

> del mismo modo en que la tradición convierte en relativa cualquier innovación, cualquier innovación se produce por alteración de la materia, la forma o la técnica, cuyas variaciones, en mayor o menor grado, […] ya forman parte de esa misma tradición que envuelve y que esclarece la nueva creación desde su nacimiento. (Maydeu, 2013: 83)

En su actividad como escritor, Liscano se caracteriza por elaborar de forma consciente una estética de la reescritura y de la lectura (por parte de su público) que se funda en la certeza de pertenecer a una dada tradición cultural y en la comprensión de que, al escribir, se crea una tradición[4]. El acto de crear está limitado por el "confín" impuesto por la existencia de un molde derivado de la tradición, pero la creación misma consiste sobre todo en elegir la tradición propia. De ahí que quepa preguntarse cómo y en qué momento el escritor elige su propia tradición. Podría admitirse la línea explicativa por la cual el escritor "elige una tradición propia solo al crear una obra nueva, capaz de establecer una diferencia y generar, así, una transformación de la tradición. Parafraseando a Borges: algunos escritores son capaces de crear a sus precursores" (Blixen, 2013: on line). Establecer una diferencia significa, por cierto, conocer los matices de la escritura de los referentes literarios, pero significa también ejercer una transformación que convierta el material de la tradición en una fuente de nueva productividad.

La aplicación de estas reflexiones a *Memorias de la guerra reciente* pasa por identificar la libertad del Liscano-escritor de elegir su propia tradición y después seguir las reglas que allí se encuentran. En este sentido, se observa cómo a partir del texto de "La edad de la prosa" el autor "crea, con la intermediación de un modelo literario (*El desierto de los tártaros*), en principio no consciente, una obra distinta, que lo saca de lo producido en la cárcel y por la que retoma su experiencia anterior en el ejército" (Brando, 2013: 127).

El diálogo que se establece entre la novela de Liscano y la obra literaria de Buzzati es una condición que el mismo escritor montevideano ha subrayado en varias ocasiones. En la novela *La ciudad de todos los vientos*, publicada en el año 2000, Liscano reflexiona sobre la dificultad de alcanzar la perfección conceptual de ciertos textos de Buzzati y, en particular, observa lo siguiente:

> En el catálogo de la Biblioteca de la cárcel, el número 2757 era Dino Buzzati. ¿Cómo pudo, cómo pudo el italiano escribir "Los siete mensajeros"? Así no vale, no se puede saber tanto, no se puede escribir de ese modo. Nunca entendí del todo ese cuento. Llega un momento en que me pierdo. No haberlo

[4] La conciencia de pertenecer a una dada tradición cultural se reafirma, en la trayectoria de Liscano, en la labor a la que el escritor montevideano se entregó durante el tiempo pasado en la cárcel; allí, durante muchos años, Liscano tomó apuntes de sus lecturas, apuntes que eran periódicamente revisados, en algunos casos descartados, en otros copiados una segunda vez. En los primeros tiempos el escritor se dedicaba incluso a redactar una lista de los libros que leía. Ese trabajo confluyó en la publicación del volumen *Apuntes de la cárcel* (2016), en cuya introducción Liscano escribe: "El trabajo de transcripción supuso un viaje a lecturas de hace cuarenta años. Algunas de ellas me importaron mucho, me influyeron, determinaron qué pienso de la lectura, de la vida. No fue un viaje fácil. Sentí un desacomodo permamente".

ISSN: 1594-378X

> entendido es uno de los grandes fracasos de mi vida, uno más. (Liscano, 2000: 141)

El fragmento citado confirma la presencia, en la obra narrativa de Liscano, de un elemento constante en ese amplio apartado de su producción que se construye tanto sobre los presupuestos estético-conceptuales de la autoficción como sobre las circunstancias de los años de prisión: se apunta aquí a subrayar la presencia habitual de un largo (e inconcluso todavía) proceso de construción del "sujeto-escritor", cuya actividad creativa es el resultado de la superposición del conocimiento de las técnicas del relato, del esmero puesto en el ejercicio disciplinado y metódico del trabajo de escribir, pero sobre todo de una formación intelectual fuertemente autodidacta. Como se desprende de la cita anterior, los cambios con respeto a los modelos fundadores no reflejan un afán rupturista, sino que desembocan en un quehacer literario en el que la creación "es fruto del esfuerzo combinado del dominio de la técnica artística, del conocimiento de la tradición (de las obras que integran el acervo modélico que la constituye) y de la disciplina de trabajo" (Maydeu, 2013: 84).

En este conocimiento de la tradición como "acervo modélico que la constituye" se inserta el diálogo que la novela de Liscano establece con *El desierto de los tártaros*: si bien se trata –como se verá– de una relación explícita y confirmada por el mismo Liscano, no se puede descuidar la evidencia que la semiótica narrativa ha ido mostrando a lo largo del tiempo, es decir, el hecho de que en cualquier relato existen estructuras subyacentes más profundas y más abstractas de las que se encuentran en la superficie de lo narrado. El hecho de que una narración se desarrolle presentando historias que tienen diferentes niveles de estructuración significa plantear una diferencia entre el nivel de discursividad, un segundo nivel, más profundo, de la estructuración narrativa, y finalmente, un tercer nivel, definido como "fundamental". Ahora, esta jerarquía afecta el concepto mismo de recuperación de la tradición (o, en su variante, peyorativa, de "repetición"), puesto que "é evidente che il livelli piú profondi sono quelli che riducono la complessitá a strutture sempre piú elementari. Ebbene, il fatto che queste si ripetano diventa ovvio, e anche con-necessario alla teoria" (Calabrese, 1987: 35). El fondo último, eso es, el tercer nivel, simplifica el relato hasta reducirlo al mensaje elemental y, a la vez, fundamental.

Si bien las referencias a modelos fundadores declarados se ubican en el plano del mensaje último, la relación que la novela de Liscano instaura con *El desierto de los tártaros* se hace evidente ya al comienzo de la narración del uruguayo: en el prólogo de la edición francesa de *Memorias de la guerra reciente* Liscano introduce una nueva reflexión sobre el proceso de escritura, como reflejo de la lectura que de la obra de Buzzati hizo en la cárcel. Escribe Liscano en su prólogo que "écrire, c'est faire comme le prince de Buzzati. Écrire, c'est partir pour nulle part. Écrire, c'est être toujours en marche, sans possibilité d'arriver quelque part, à une situation définie. Écrire, c'est être en suspension dans l'air" (Liscano, 2007: 15). Si la escritura es un camino sin fin, en cada etapa del proceso de escribir el yo-escritor puede necesitar de una *auctoritas*, es decir, de un referente literario al que acercarse en términos tanto de contenidos como de forma.

La reescritura a partir de un modelo deja de ser "solo" un proceso de modificación de la materia (a partir del reconocimiento de algo que ya está presente), para convertirse en un ejercicio de *re-creación* que permite la agregación de algo nuevo a lo existente y da lugar al proceso de consolidación del Yo (de "devenir sujeto") a través de la (re)escritura.

En la parte final del mismo prólogo, Liscano admite este tipo de exigencia y revela cómo su *iter* de escritura prevé precisamente un proceso por etapas, en el que el escritor intenta primero acercarse a los motivos y a la estética de Buzzati (justo al Buzzati de *El desierto de los tártaros*), en segundo lugar se propone imitar la escritura de Samuel Beckett (*Molloy*),

ISSN: 1594-378X

esforzándose en aplicar el modelo del escritor irlandés a *El informante*, y finalmente confiesa cómo en su trayectoria literaria ha aplicado también la poética del peregrinaje propuesta por Louis Ferdinand Céline en *Voyage au bout de la nuit* (1932), en la novela *El camino a Ítaca* (2000). El hecho de haber transcurrido parte de la vida adulta escribiendo libros que se parecen a otros libros leídos y admirados lleva implícita la conciencia de que la originalidad ya no es un requisito necesario.

Así se explica, por ejemplo, porque en *El camino a Ítaca* el narrador se dedica a recuperar fragmentos contenidos en *El Pozo*, de Juan Carlos Onetti, reescribiendo –a lo largo de la narración– la escena de la fantasía de la cabaña. O porque, el 28 de noviembre de 2008, haya visto la luz en Montevideo una reflexión de Liscano titulada "Elogio del plagio", que apareció en la contraportada de la revista *Brecha;* en el texto Liscano defiende no solo la idea de que ya todo está dicho y de que en principio no hay nada que haga realmente falta, sino que se plantea la pregunta acerca de para qué escribir. Reflexiones que permiten observar cómo

> una idea en principio no literal del plagio ha sido legitimada como una de las posibilidades de la literatura. Lo ha hecho Borges, al resaltar la insignificancia de la autoría y la pertenencia de las grandes obras a nadie o a la tradición. Y lo ha hecho Liscano, una y otra vez, al declarar su admiración por algunas obras y autores que elige como modelos de escritura. (Blixen, 2013: en línea)

En el caso que nos ocupa, el de Dino Buzzati "como modelo de escritura", se observa cómo en el comienzo de *Memorias de la guerra reciente* el protagonista, que acaba de casarse, es reclutado por el ejército para combatir en una guerra que nunca sucede; así lo relata el mismo protagonista:

> Hacía poco que me había casado y tenía mi casa. Allí estaba. Esa tarde vino una patrulla militar, golpearon la puerta, mi mujer abrió y se metieron en la casa antes de que pudiéramos decir algo. No hicieron preguntas; se dirigieron a mí y me dijeron que me vistiera, que me abrigara y calzara, que no juntara cosas porque no serían necesarias. (Liscano, 2011: 229)

En el texto de Buzzati, desde el *incipit* se ponen de relieve los dos motivos centrales de la poética del escritor de Belluno: por un lado, la sensación de que los personajes están sometidos a un hado contra el que no pueden oponerse, por otra parte, el motivo de la espera paciente y sin fin, que se sistematiza en la idea de la continua postergación: "Nominato ufficiale, Giovanni Drogo partí una mattina di settembre dalla cittá per raggiungere la Fortezza Bastiani, sua prima destinazione. [...] Era quello il giorno atteso da anni, el principio della sua vera vita" (Buzzati, 1966: 7)[5].

El motivo de la espera reiterada coloca al escritor en el lugar de "heredero" de una larga tradición literaria en que los procesos de replegamiento del ser, de progresiva renuncia a las aspiraciones y de aniquilación de la sujetividad se desarrollan gradualmente, a partir de una cotidianeidad que va carcomiendo lentamente la existencia del personaje de ficción, vacia su vida de sentido y la convierte en un desierto. El personaje de Buzzati acaba sumergiéndose de lleno en la vida militar de la Fortaleza: los ritos, las ceremonias y las rutinas diarias de la disciplina castrense van borrando la inicial sensación de incómodo vacío que Drogo experimentaba en un principio. El origen incierto del malestar inicial ya no preocupa al joven

[5] "Nombrado oficial, Giovanni Drogo salió una mañana de septiembre de la ciudad para alcanzar la Fortaleza Bastiani, su primera destinación. [...] Era aquel el día esperado durante años, el principio de su vida verdadera" (Buzzati, 1966: 7) [La traducción es mía].

ISSN: 1594-378X

militar, pues el hombre poco a poco comienza a percibir la sensación de que el destino no lo ha abandonado en ese remoto rincón del mundo, sino que está al alcance de quienes hayan sabido esperarlo con paciencia y fuerza de ánimo.

Cualquier mínimo movimiento que Drogo vislumbra en el llano yermo que rodea la fortaleza es percibido por el joven como la "gran oportunidad", el histórico momento para que sus méritos civiles y militares le sean reconocidos. En esta espera sin fin, de un destino incierto y que se hace esquivo, Giovanni ve pasar su vida oteando la llanura desértica, con la ilusión de que los movimientos que cree percibir en el lejano horizonte sean el indicio de la presencia de tropas enemigas en marcha: "Giú per la pianura del nord dilaga quella inoffensiva parvenza di armata e nella Fortezza tutto ristagna di nuovo nel ritmo dei soliti giorni" (Buzzati, 1966: 128)[6].

En el texto de Liscano absurdo y rutina conviven y plantean la existencia de un micromundo castrense ajeno a toda descripción truculenta de conflictos sangrientos. El texto remite más bien a una estética de la corporeidad controlada, castigada, transformada, y se convierte así en una representación cultural (literaria, en este caso) de "dinámicas de evasión o encierro" dentro de una sociedad panóptica. La vida que el protagonista de *Memorias de la guerra reciente* transcurre en el campamento se desarrolla según las pautas de una "normalidad transformada y adecuada a la emergencia pasada o próxima. La guerra no está planteada como un enfrentamiento sangriento sino como un fantasma que transforma la vida cotidiana" (Brando, 2013: 134) [7].

El progresivo aniquilamiento de la personalidad del hombre en el cuartel se constituye en metáfora del derribo de la identidad, que se manifiesta tanto en el plano macro-social como en los ámbitos reducidos; en este sentido hay que interpretar las palabras del mismo Liscano, quien -durante una conversación por vía telemática- confirma cómo "la destrucción de la personalidad del recluta en el ejército es la misma que ocurre en las grandes estructuras (iglesias, estado, partidos, multinacionales) y en las pequeñas sectas" (Liscano, 2016: inédito).

La reescritura que propone el escritor montevideano de la novela de Buzzati queda explícita por voluntad propia del autor, no a la manera de plagio literario, sino como recuperación de un "recuerdo de lectura"; este recuerdo es lo que Roland Barthes define con el témino recuerdo circular", pues sostiene el filósofo francés que

> leyendo un texto mencionado por Stendhal (pero que no es suyo) reencuentro a Proust en un detalle minúsculo […]. Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior. […] Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una "autoridad", simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito. (Barthes, 1993: 58-59)

3. UNA POÉTICA DEL ENCIERRO, COMO RE-CREACIÓN FECUNDA

El otro gran eje en torno al que se construye nuestro análisis está relacionado con la posibilidad, eventual, de adscribir *Memorias de la guerra reciente* a la línea de la llamada "literatura carcelaria o del encierro", una vertiente temática que –tal como se ha adelantado en las páginas anteriores– se consolida en el Uruguay en las décadas del setenta y del ochenta del siglo XX.

[6] "Allá por la llanura del norte se esparce aquel inofensivo espejismo de armada y en la Fortaleza todo permanece de nuevo estancado según el ritmo de los días acostumbrados" [La traducción es mía].

[7] En el texto de Buzzati, el espacio desértico que rodea la fortaleza Bastiani funciona como una suerte de reflejo especular de la vida de los hombres que viven en el enorme edificio: todo alrededor es vacío, todo es inútil, todo transmite la idea fija de una oportunidad perdida; el entorno refleja las propias vidas de los habitantes de la fortaleza y subraya su interacción no expresada con sus enemigos imaginarios.

ISSN: 1594-378X

Cabe señalar de entrada cómo existe en el mismo Liscano una postura ambivalente a propósito de la definición de "literatura carcelaria": para comprenderlo, cabe trasladarse a la etapa conclusiva de la escritura de otro relato del escritor, *La mansión del tirano*; al completar su redacción, Liscano se tambalea entre dos extremos: por una parte, lo alimenta la esperanza de que la *nouvelle* reciba una acogida por parte de público y crítica desvinculada de su valor como testimonio de la etapa carcelaria de su autor (es decir, reconociéndose el valor en sí de la escritura de Liscano); por otra parte, admite el interés que puede desatar la información proporcionada sobre las peripecias "carcelarias" del texto y el peso que puede tener su propia condición de ex-preso político. En la introducción a la versión de 2011 de *La mansión del tirano,* Gabriela Sosa resume estas dos posturas, señalando la ambigüedad que existe en su autor entre la esperanza de que el relato sea valorado "al margen de su pasado y de sus anécdotas carcelarias" (Sosa, 2011: 221) y la evidencia del interés que provoca la lectura de un texto escrito en la cárcel y que trata de peripecias de un ser cautivo.

Poner en relación una "poética carcelaria o del encierro" con la dialéctica tradición-innovación obliga –en el caso de la obra de Liscano– a observar los cambios que se vislumbran en las distintas versiones de sus obras literarias (de nuevo, es central el rol de la reescritura y de la reelaboración); para comprobarlo, es menester añadir unas reflexiones acerca del proceso de escritura y reescritura de *La mansión del tirano*, y averiguar cuántas variantes (y de qué manera) se introducen en la edición que fue publicada en el año 2011 con respecto a la de 1992. El cotejo de los dos textos pone de relieve cómo el manuscrito original de la *nouvelle* ha pasado por una operación de limpieza progresiva (tachaduras y supresiones, más que añadiduras, que se han manifestado en capas sucesivas) mediante la cual el escritor se propuso recortar partes con el objetivo de depurar su lenguaje de localismos y referencias a ámbitos y modos culturales muy locales. Por otro lado, se vislumbra una mayor presencia, en el texto revisado, de alusiones literarias, además de la incorporación de un registro de la actualidad social y política que no está casi presente en el texto manuscrito.

Estas evidencias crean un puente lógico entre los cambios introducidos por Liscano y la dimensión de la "escritura elaborada en un espacio cerrado": puesto que el texto primigenio era destinado a ser leído frente a un público reducido de seres humanos que compartían la experiencia del cautiverio con el mismo Liscano, resulta posible suponer que los cambios apuntan a "hacer más digerible la narración para un 'lector no cautivo', en un sentido literal, pues los primeros lectores fueron otros presos, y que a partir de las reescrituras el texto 'encerrado' no puede dejar de abrirse a los cambios que el escritor vive" (Brando, 2013: 296-297).

Si bien el objetivo de nuestro estudio –y de este segundo apartado en particular– no reside en un análisis del proceso genético de *La mansión del tirano* ni en una comparación contrastiva entre las distintas versiones sucesivas del texto, es evidente cómo *Memorias de la guerra reciente* puede interpretarse como una variante de la literatura del encierro, al plantearse como una reflexión sobre el ejercicio de la violencia por parte de un poder institucionalizado que aplasta la voluntad y la identidad individuales. La trama, es cierto, se sale del manido esquema de la novela carcelaria *strictu senso*, puesto que el personaje no está insertado en ningún penal o mazmorra, pero sugiere una condición de sometimiento costante a un conjunto de procedimientos de coerción (casi) colectiva: una coerción que se propone formar sujetos cuyos rasgos identitarios sean los de la "docilidad" y de la "utilidad". En *Memorias de la guerra reciente,* la dinámica de interiorización de la disciplina es lenta y progresiva: no hay violencia en la imposición, sino una constante presión hecha de reglamentos e inspecciones, hasta dibujar una trama que pone de relieve de qué manera la "razón militar" puede transformar la subjetividad.

Obsérvese, en primer lugar, la relación que existe entre la espera y la estructura socio-política del contexto descrito en la ficción: así como ocurre en su modelo declarado, *El desierto*

ISSN: 1594-378X

de los Tártaros, tampoco en la novela de Liscano el "enemigo" aparece nunca, y sin embargo "el protagonista encuentra un sentido a su vida en los dispositivos que la 'necesidad' de la guerra genera. Lo militar es lo social" (Brando, 2013: 134). Ambos escenarios ficcionales, el de Buzzati y el de Liscano, convierten sendas estructuras sociales en espacios militarizados o, al menos, en lugares donde lo marcial, lo castrense "contiene" lo social.

Reconocer que un texto literario, así como cualquier otra forma de creación artística, de tipo acústico, icónico o incluso verbal, no es otra cosa sino un juego de espejos que se reflejan los unos en los otros significa aceptar que todo "lenguaje personal" se difumina y que cuando el artista absorbe y escoge el estilo, la técnica y los motivos que más afinidad tienen con su forma de sentir, lo que hace en realidad es una "selección personal del lenguaje". Esta selección se lleva adelante a través de un proceso en el que el producto artístico (literario, en el caso de Liscano) inventa su propio pasado; es decir, el artista apunta a colocarse dentro de una tradición que se ha empeñado en buscar. Si es cierto, tal como el propio Liscano advierte, que *El camino a Ítaca* es un intento de ubicarse en la tradición de la narrativa de Céline de los primeros años treinta y que *Memorias de la guerra reciente* pretende encajar en la tradición de la narrativa de Buzzati, esto ocurre porque

> toda producción artística y toda empresa intelectual de cierto empaque deben inventar su propio pasado para encajarse en una tradición u otra. Los surrealistas buscan surrealismo y lo encuentran en las culturas africanas; los cubistas buscan cubos en Durero; Pound se declara hijo de Cavalcanti y Eliot de Laforgue; Picasso de los indígenas de Mali. Entre los modernos no hay más tradición que la que inventa la invención. (Azúa; 2011: 280)

En el caso del diálogo que Liscano establece con *El desierto de los tártaros*, tanto el motivo del encierro en un espacio regido por reglas rígidas e incuestionables, como el de la espera indefinida, representan –a nuestro parecer– una forma de recuperación fecunda de una cierta tradición cultural. En el juego de espejos que se reflejan los unos en los otros y por cuya mutua dependencia se puede ratificar la imposibilidad de una creación artística *ex nihilo*, la creación misma no se puede desvincular de su status de *re-creación*, a veces con enormes disparidades de resultados estéticos, claro está. Así lo entiende Octavio Paz cuado observa cómo "la historia de cada literatura y de cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian a aquello que se imita; las segundas son estériles" (Paz, 2008: 90).

La aplicación de las palabras de Paz al diálogo a distancia entre Liscano y Buzzati pasa necesariamente por una breve revisión de las dos novelas. La crítica literaria internacional coincide en reconocer cómo en el texto de Buzzati se plantea el motivo de la ironía del destino que juega con los seres humanos: cuando, al terminarse la novela, todos los indicios dejan suponer que finalmente ha llegado el momento del verdadero y tan esperado ataque contra la Fortezza Bastiani, Drogo debe abandonar la estructura militar por causa de una grave enfermedad y es en ese momento cuando percibe que la vida es un sinsentido: "Dagli estremi confini, egli sentiva avanzare su di sé un'ombra progressiva e concentrica, era forse questione di ore, forse di settimane o di mesi; ma anche i mesi e le settimane son ben povera cosa quando ci separano dalla morte. La vita, dunque, si era risolta in una specie di scherzo" (Buzzati, 1966: 246)[8].

[8] Uno de los ejes cardinales de la narrativa de Buzzati consiste en una reflexión permanente sobre el deterioro físico y moral que el pasar del tiempo provoca en los seres humanos; el tiempo actúa convirtiendo primero la existencia en una larga espera, y después en una derrota aceptada. El motivo, que aparece de forma transversal en casi toda la producción narrativa del autor de Belluno, está particularmente presente en *Il segreto del Bosco Vecchio*, donde el escritor reflexiona sobre la irremediable pérdida de la inocencia que el tiempo provoca en el tránsito a la adultez:

ISSN: 1594-378X

En *Memorias de la guerra reciente,* Liscano narra el regreso de su protagonista a la Capital: la vuelta a casa acontece solo después de once años de haber sido prelevado a la fuerza: a su regreso a la ciudad de origen, es decir, cerca de su mujer, el hombre no es capaz de reconocer sus propios espacios domésticos: "estuve no sé cuánto de pie en la vereda. Miraba la casa, miraba a calle. No sé qué miraba. Todo me parecía muy pequeño, un poco deteriorado, demasiado amontonado para mi vista habituada a las largas distancias" (Liscano, 2011: 310). Y tampoco es capaz de descubrir en su interior un espacio para el verdadero reencuentro con la imagen de su pareja: "dudé que estuviera en mi casa, con la que había sido mi mujer" (Liscano, 2011: 310).

El vacío existencial que experimenta el protagonista es el resultado de la reiteración mecánica de actos burocráticos sin sentido que hace imposible no solo la memoria sino también el regreso a una condición anímica y a una predisposición sentimental *ex-ante*. De ahí que la pulsión interna del protagonista apunte a regresar a la vida burocratizada del ejército: "Entonces entendí que, pese a haber servido tantos años como recluta, yo no sabía nada de lo que se relacionara con la administración de ingresos, de bajas, de traslados: con la organización general de la vida castrense. Que mucho me quedaba por aprender" (Liscano, 2011: 310)[9].

El hombre desea volver a la vida del cuartel precisamente porque tiene interiorizada la disciplina castrense: su interiorización ha sido un proceso paulatino que excluye toda forma de represión física y que actúa siguiendo un *iter* de manipulación calculada del sujeto, llevado adelante mediante el ejercicio diario. Ante la "mecánica del poder" que el ejército impone, las prácticas de manipulación del individuo, de sus gestos y de sus comportamientos actúan como una fuerza capaz de someter no solo los cuerpos sino también las multiplicidades humanas: de ahí que, a lo largo del texto, Liscano describa el acercamiento de su personaje a la "actitud de las pequeñas aceptaciones".

En este proceso, no es secundario el hecho de que el protagonista hubiese sido arrancado a la fuerza, puesto que este detalle vuelve a conectar nuestro enfoque con la pregunta acerca de cuánto las experiencias personales de Liscano (enrolamiento y cárcel) influyen, de forma más o menos consciente, en su obra. En este sentido, Carina Blixen, en el ensayo en que analiza las influencias culturales que Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández han ejercido en Liscano, subraya la variedad de motivos tratados en la ficción del escritor montevideano y advierte cómo esta misma ficción no desdeña elaborar una estética del cautiverio, dentro de una literatura "de imaginación desbordante y abstracta que elude la prisión y sus circunstancias como tema, aunque puede descubrirse una poética del encierro en diversos niveles de sus textos" (Blixen 2013: en línea).

Si Blixen hace referencia a una literatura que, por un lado, elude la prisión, pero por el otro contiene en sí una poética semi-oculta del encierro, María Carolina Brando, en su ya citado estudio *Figuras de la poética de Carlos Liscano,* aboga por una superposición entre el motivo de la sumisión a una autoridad, el del encierro y el de la espera indefinida; sostiene Brando que si bien el autor "señale que su obra está más vinculada a la vida militar o al grado de sumisión

"Avevano finito di essere bambini, non se l'immaginavano neppure. Il tempo, c'é poco da dire, era passato anche sopra di loro e non se n'erano affatto accorti" (Buzzati, 2015: 109).

[9] Hay, en estas observaciones íntimas del protagonista del relato, una ausencia de toda reflexión trascendente; la individualidad sensible del personaje ha sido borrada por la norma, la doctrina y el rigor de un sistema que aniquila la personalidad. Se trata de una postura que parece dialogar "por contraste" con el continuo esfuerzo introspectivo del propio Liscano, tal como se evidencia, por ejemplo, en las breves reflexiones -casi en forma de glosas- que se incluyen en la recopilación de dibujos titulada *Viaje a la noche.* Allí, el personaje de Hans, que ha acompañado al escritor durante más de treinta años, demuestra plena conciencia de su fragilidad y se pregunta "¿cómo será el final? Quizá habría que dedicarle alguna noche a pensarlo. No para llegar a conclusiones, sino para tomar posición" (Liscano, 2014: s.n.).

ISSN: 1594-378X

con que estamos dispuestos a aceptar el sinsentido de la autoridad en la sociedad que a lo que vivió en la cárcel, esta es por excelencia el lugar de la espera" (Brando, 2013: 132).

En *Memorias de la guerra reciente*, el encierro no funciona como castigo del cuerpo, sino como una manera de corregir las almas; la reclusión en el cuartel no es ya una medida tomada para infligir una pena o una sanción (tal como ocurre en *La mansión del tirano* o en *El furgón de los locos*) sino un proyecto ordenado y consciente que se propone disciplinar y controlar. El encierro del personaje de Liscano es una forma de encauzar las voluntades, según un modelo fundado en la presión continua del detalle mínimo, tal como sugiere Michel Foucault en su ya canónico *Vigilar y castigar*:

> la minucia de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, el poner bajo control las menores partículas de la vida y del cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a este cálculo místico de lo ínfimo y del infinito. (Foucault, 2012: 163)

La atención al detalle por parte del vigilante se expresa en la reiteración de la norma impuesta, en una coerción ininterrumpida y constante, nunca actuada de forma brutal, que ejerce una sujeción de la voluntad del sujeto. En el texto, la descripción del castigo al que es sometido el protagonista al comienzo del relato se presenta al lector como consecuencia del hecho de que el hombre es capaz de pensar por sí: por efecto de su inicial autonomía de pensamiento es considerado como una suerte de "traidor". El sistema del cuartel impone la renuncia a la identidad, y en esto coincide Liscano con la literatura de Buzzati, en la que el tema de la existencia como espera, como derrota y como renuncia aparece como elemento medular de la narrativa del italiano. *El desierto de los tártaros* es una novela que no pierde su rasgo de alegoría, de fábula didascálica: Giovanni Drogo toma el camino hacia la Fortezza Bastiani con el indefinible presentimiento de que una etapa de su vida esté a punto de terminar irremediablemente; al emprender el viaje, el hombre percibe la sensación angustiosa de una soledad absoluta.

El personaje de Liscano no tiene esta misma lucidez, porque a su creador no le interesa proponer una reflexión acerca de la "última renuncia", es decir, acerca de la derrota existencial debida a que la muerte trunca la esperanza de enfrentarse al enemigo (los tártaros del Norte) tan largamente esperado y temido. Al Liscano de *Memorias de la guerra reciente* le interesa –desde la perspectiva del texto literario y no del panfleto ideológico-político– mostrar la esencia de la vida militar, esto es, el funcionamiento disciplinario interno que puede desembocar en la tortura o el asesinato. El propósito del escritor montevideano se desdobla así en dos planos superpuestos: por una parte, consiste en describir y denunciar, desde la literatura, los mecanismos que rigen la organización y la actividad de regímenes de vida deshumanizante; por otra, se propone ilustrar los efectos concretos de esta deshumanización, mostrando lo que acontece en el plano social cuando los militares transitan por los senderos de la historia.

Bibliografía

AZÚA, Félix de (2011) *Diccionario de las artes,* Barcelona, Debate.

BARTHES, Roland (1993) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.

ISSN: 1594-378X

BLIXEN, Carina (2013) "Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas", *Cuadernos LIRICO*, 8, 2013, [consultado el 02 julio 2016] URL: http://lirico.revues.org/954.

BORGES, Jorge Luis (1997) *Discusión,* Madrid, Alianza.

BRANDO, María Carolina (2013) *Figuras de la poética de Carlos Liscano. Cuando la literatura es el surco del delirio: ficción, autoficción, testimonio*, Computers and Society. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013. <NNT : 2013LIL30011>.

BUZZATI, Dino (1966) *Il deserto dei Tartari,* Verona, Arnoldo Mondadori.

CALABRESE, Omar (1987) *L'etá neobarocca,* Bari, Laterza.

FOUCAULT, Michel (2012) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión,* Madrid, Biblioteca Nueva.

LISCANO, Carlos (2000) *La ciudad de todos los vientos,* Montevideo, Planeta.

—— (2007) *Souvenirs de la guerre rècente,* Paris, Belfond.

—— (2011) *Oficio de ventriloquia 1. Relatos 1981-2011,* Montevideo, Planeta.

—— (2014) *Viaje a la noche,* Montevideo, Yaguarú.

—— (2016) *Apuntes de la cárcel*, Montevideo, Caballo Perdido.

MAYDEU, Javier Aparicio (2013) *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea,* Madrid, Alianza.

PAZ, Octavio (2008) *Hijos del limo,* Santiago de Chile, Tajamar.

SOSA, Gabriela (2011) "Estudio preliminar", en Carlos Liscano *La mansión del tirano* (edición anotada por el autor), Montevideo, Argumento.

ISSN: 1594-378X

De la *Muerte de un caballo* (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida

CARMEN M. PUJANTE SEGURA
Universidad de Murcia

Resumen
Muerte de un caballo le vale el Premio Novela Breve "Juan March Cencillo" en 2010 a Andrés Barba, escritor español valorado en los últimos años por la crítica literaria, que le ha venido augurando una trayectoria destacada y singular. Aparte del significado del premio, que afortunadamente también pone en valor el género de la novela corta/*nouvelle*, la obra resulta muy sugestiva por su construcción sobre binomios (*eros/thanatos*, hombre/mujer, niñez/adultez, animal/persona) y trinomios (con juegos entre los personajes principales), sobre el intercambio entre sujeto y objeto (como el materno), sobre un profuso simbolismo (especialmente por el caballo), o sobre técnicas ciertamente fotográficas o cinematográficas, que permiten leerla en parte como *road novel*. Por estos y otros motivos, en particular desde una lectura de la muerte y de la figura de la madre, esta breve pero intensa obra merece no pasar desapercibida y ser analizada.

Riassunto
Con *Muerte de un caballo* Andrés Barba, scrittore spagnolo salutato dalla critica letteraria negli ultimi anni come uno dei valori più eccelsi e dalla traiettoria singolare e rilevante, ottiene il "Premio Novela Breve Juan March Cencillo"nel 2010. Al di là del significato del premio che, fortunatamente, restituisce importanza al genere della "novella"/"nouvelle", l'opera resulta molto suggestiva per la sua costruzione su binomi (*eros/thanatos*, uomo/donna, infanzia/età adulta, animale/persona), su trinomi (con vari giochi tra i personaggi principali), sull'interscambio tra soggetto e oggetto (come quello materno), su un profuso simbolismo (soprattutto per ciò che riguarda il cavallo) o su tecniche che potremmo definire fotografiche o cinematografiche, che fanno possibile la lettura dell'opera come una sorta di *road novel*. Per questi ed altri motivi, soprattutto attraverso una lettura della morte e della figura della madre, questa breve ma intensa opera merita la nostra attenzione e la nostra analisi.

1. LA TRAYECTORIA DE ANDRÉS BARBA: *IN FIERI*

La andadura de Andrés Barba como escritor comienza recién terminados sus estudios universitarios de Filología Hispánica gracias a la plataforma que significan los certámenes literarios: tras unas primeras tentativas en el mundo de la literatura (que hasta la fecha no han trascendido, que se sepa), en 1997 obtiene por *El hueso que más duele* el Premio de Narrativa "Ramón J. Sender" (promovido desde la Universidad Complutense de Madrid, su *alma mater*) y en 2001 con *La hermana de Katia* es finalista del Premio Herralde de Novela (y, por ello, publicado en la editorial Anagrama). En sus bases la primera de estas convocatorias estipula para los textos una extensión de 50 a 100 páginas, mientras que la segunda no marca ningún límite textual, si bien Andrés Barba ya logra tensar el género narrativo con esas obras, que podrían catalogarse de novelas breves. El escritor continuaría con lo que se ha calificado como "libro

Carmen M. PUJANTE SEGURA, "De la *Muerte de un caballo* (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 69-82.
Recibido el 07/12/2016 · Publicado el 08/05/2017

de *nouvelles*", *La recta intención* (2002), denominación que reservará también para una obra publicada una década después (en 2012), la titulada *Ha dejado de llover*. De una a otra de esas obras no deja de publicar (bajo el sello editorial de Anagrama): *Ahora tocad música de baile* en 2004 (gran novela sobre una madre con Alzheimer), *Versiones de Teresa* en 2006 (Premio de Narrativa "Torrente Ballester"), *Las manos pequeñas* en 2008 (catalogada como *nouvelle*), *Agosto, octubre* en 2010 (también una novela corta) y *En presencia de un payaso* en 2014 (novelas en la que se aprecia su perfeccionamiento). Se evidencia, pues, una continuidad tanto en el recorrido literario de A. Barba como en el reconocimiento crítico de especialistas, como por ejemplo S. Sanz Villanueva (2011), quien reseñaba positivamente (salvo por algunas cuestiones de estilo) la obra *Muerte de un caballo* en el año de su publicación. Aun pudiendo afirmar que ha pasado de joven promesa a promesa cumplida, apenas ha sido estudiado en profundidad, y menos en su interesante faceta como autor español de novela breve en la actualidad.

En esa continuidad, no obstante, Andrés Barba ha querido tocar otros palos literarios, como el ensayo, hasta el punto de conseguir el XXXV Premio Anagrama de Ensayo en el año 2007 por *La ceremonia del porno*, escrito al alimón con Javier Montes; se trata de un género al que volverá con *Caminar en un mundo de espejos* en 2014 o con *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder* en 2016. A ello se han de sumar varios relatos infantiles que ha ido alternando con las obras anteriores, de temas y tratamientos "adultos" pero, normalmente, con alusiones y motivos relacionados precisamente con la infancia y la adolescencia. También en colaboración, en este caso junto con el artista Pablo Angulo, publica en 2006 *El libro de las caídas* –un "libro-arte"– y en 2013, *Lista de desaparecidos* –una serie de relatos–, lo que nos muestra otra de las inquietudes de este escritor, el arte y, en particular, el cine y la fotografía (por ejemplo, publica *I remember* tras su exposición fotográfica en el año 2011). Es entonces cuando llega el premio por *Muerte de un caballo*, un texto dedicado a Bárbara Mingo, quien junto a Andrés Barba hará la traducción de la obra de Aisling Foster, la titulada *A salvo en la cocina* y publicada dentro de la colección de narrativa contemporánea en Pre-textos. Es esta misma editorial la que da a la luz *Muerte de un caballo* en 2011, esto es, un año después del premio Ramón J. Sender. Aparte de traducir otras obras del inglés y del italiano (por ejemplo, *Y eso fue lo que pasó* de Natalia Ginzburg en 2016 –con un prólogo de Italo Calvino– o la *Narrativa breve completa* de Joseph Conrad un año antes –entre otros clásicos, también del relato breve), A. Barba ya ha sido traducido a varios idiomas, lo que ratifica el renombre, la consideración y la difusión alcanzados. Además, recientemente ha probado con la poesía, que también ha sido valorada con un accésit en el XXV Premio de Poesía "Jaime Gil de Biedma", en concreto con la obra *Crónica natural*, editada en 2015 en la colección Visor de Poesía. En ese primer libro Andrés Barba plasma la vivencia de la muerte de su padre, narrando en verso y acercándose a la poesía narrativa en la línea anglo-norteamericana y a la autobiográfica en la hispanoamericana. Estas facetas aludidas se vuelcan sobre *Muerte de un caballo*, lo cual también pone en valor el análisis de esta obra.

2. EN LAS PROFUNDIDADES DE LA *NOUVELLE*: ANÁLISIS DE *MUERTE DE UN CABALLO*

El XVIII Premio Novela Breve "Juan March" obtenido en 2010 por *Muerte de un caballo* contempla, además de la cantidad de 12 000 euros, la publicación de la obra galardonada, que tiene lugar gracias a la editorial Pre-textos, dentro de su colección de narrativa, en coedición con la Fundación Bartolomé March Servera (ambos asumen la convocatoria del premio desde 2008, aunque este comenzara en 1993). Alcanza las 103 páginas, de acuerdo con la base segunda del premio que exige que, además de ser original e inédito, el texto debe tener una extensión que se sitúe entre los 75 y los 110 folios (con 30 líneas como máximo en cada DIN-A4). Tal colección cuida y acierta en el formato, que es mediano (13x19 cm), acorde con el

ISSN: 1594-378X

género publicado, con un diseño austero y moderno al mismo tiempo. Para la portada se escoge una gama de colores grises que, si no es el color del luto (en relación con la muerte anunciada en el título), hace destacar el resto del paratexto editorial –epitextual–, tanto por su información textual (el negro se limita al rectángulo que encuadra el nombre del autor, de la obra, de la editorial y de la colección, estos en letras blancas y amarillas, resaltando así también en la portada) como por la plástica. De hecho, la ilustración escogida había de corresponder a la de un caballo, que aparece de perfil, hacia la derecha, y de color blanco, por lo que también consigue sobresalir entre los colores oscuros, a pesar de que los perfiles de la figura no son nítidos sino que se funden con las sombras grisáceas. Esa difuminación podría ir en consonancia con la indeterminación buscada en el título, pues no se anunciará en particular ni *la* muerte ni *el* caballo, sino que en su irresolución parece aspirar a la generalidad, al simbolismo, a la efectividad. Así es como se despliegan las expectativas de un relato que, en efecto, habrá de aspirar a superar el tema anunciado y el horizonte de un relato premiado[1].

De acuerdo con el nombre del premio conseguido por Barba con *Muerte de un caballo*, podemos partir de la equivalencia genérica entre novela breve o corta y *nouvelle*[2], término por el que se opta y que se plasma precisamente en una de las solapas de su edición; además, se trata de un marbete que es del gusto del escritor estudiado así como de algunos críticos[3] y que se asocia a un subgénero narrativo con características propias que se irán comprobando mediante su análisis literario. Pero una equivalencia o ecuación de otro tipo podría resultar más complicada; de hecho, en la entrevista concedida con ocasión del premio el propio autor desmentía la relación entre el motivo de la agonía de un caballo y el otro acontecimiento sobre el que se construye el relato, a saber, el viaje de un fin de semana emprendido por una particular pareja que acaba de empezar. Los dos motivos (y los dos personajes), que se podrían relacionar con los de *eros* y *thanatos*, se pueden ver enlazados por un vértice representado por el caballo

[1] Con todo, se renuncia a plasmar tal detalle ante la primera vista de los lectores. De hecho, la información sobre el premio aparecerá en los créditos, por ejemplo, mencionando al jurado: Manuel Borrás, Fernando Corugedo, José Luis de Juan, Javier Goñi y José Carlos Llop como presidente. Tampoco aparecerá más información en la contraportada, pero sí en las solapas, con la breve biografía del autor premiado y el sumario de la obra publicada.

[2] Precisamente en un estudio comparativo sobre la relación de la novela corta y la *nouvelle* durante la primera mitad del siglo XX (Pujante Segura, 2014) se partía del siempre profuso intercambio literario franco-español, desplegado con intensidad en el anterior siglo XIX en múltiples campos como el del relato breve. Tal relación literaria en particular quedaba corroborada y continuada con la referencia a la *nouvelle* en el primer número –pero no únicamente en él– de la célebre colección española *El Cuento Semanal* (1907-1912), que publicó cuentos, como su nombre indicaba, pero sobre todo novelas cortas, en las que no destacaron por escasas las alusiones o las ambientaciones francesas. Se trató de un intento de adaptación o exportación del género de la *nouvelle* tal y como se venía cultivando en el país vecino, pero también de un intento de conseguir a imitación de aquel un gran éxito entre el público lector; de hecho, este tipo de colecciones acabaron gozando de un gran favor entre el lector popular español del primer tercio del siglo XX (Martínez Arnaldos, 1975). Asimismo, se partía de los reposicionamientos de ambos campos literarios, el francés, que había irradiado toda su influencia en el siglo anterior sobre innumerables campos –no exclusivamente literarios–, y el español, que había despertado de su letargo literario en el quicio de los siglos XIX y XX con cultivadores que alternaron (como Andrés Barba) el relato breve, semibreve y extenso. Se enmarcaba naturalmente dentro de una reestructuración del panorama literario, en especial respecto a la literatura rusa, la anglonorteamericana y, posteriormente, la latinoamericana, importantes cultivadoras de relato breve en el contexto contemporáneo. Barba es muy conocedor y deudor de tales tradiciones (como demostró en la entrevista realizada con motivo de la concesión del premio), tradiciones que fueron renovadas y siguen siéndolo, también gracias a un escritor como él, especialmente de cara a esa continuidad de la *novella* o novela (corta) entendida en el sentido boccacciano y cervantino hasta hoy.

[3] El género de la novela corta en su equivalencia con la *nouvelle* lo reivindica justamente en la reseña dedicada a este libro en el momento de su publicación S. Santos Villanueva (2011), siempre que se supere el rasgo reductor de la brevedad que se suele achacar en español y en su lugar se subraye la intensidad y levedad de la historia mínima que es narrada. Con todo, vendría a demostrar la ambigüedad e indecisión habitual del género la utilización de otros membretes tales como el de "novela", encontrados en otras reseñas o referencias a *Muerte de un caballo*, si bien estas son escasas, más allá de las noticias surgidas con motivo del premio.

ISSN: 1594-378X

y, con él, un tercer personaje, el de un joven, el que llevaba el caballo dentro de un remolque con el coche que tuvo el accidente en el mismo camino por el que pasaban el chico –en todo momento sin nombre– y la chica –Sandra.

La estructura de esta historia se ajusta perfectamente en su simpleza, eficacia y ritmo al género de la *nouvelle* o novela corta. Aun sin estar explícitamente marcados, se aprecian claramente el inicio, el nudo y el desenlace en una tradicional linealidad cronológica. Pero también se ajusta a ese género narrativo gracias al manejo del tiempo, al detenerse y estirar un momento breve, el de la espera y el cuidado del caballo en su agonía, momento en el que coinciden los tres principales y únicos actantes. Y es que los momentos previos y posteriores al principal acontecimiento no son tan necesarios para la trama y, por ello, sin renunciar al inicio y al final, el autor los adelgaza al máximo para precisamente alargar el suceso central. Esta construcción y medición del tiempo tiene sus efectos y sus consecuencias a nivel narrativo: desde la parte inicial se prepara una tensión que estalla súbitamente en el nudo gracias al encuentro (y el desencuentro) entre el trío de personajes y el caballo, tensión bien mantenida con ritmo hasta que se desinfla, también rápidamente, en la solución del desenlace. Así, no se narra tanto una historia larga –de novela o incluso de largometraje–, sino un momento concreto –de relato breve o de cortometraje–, pero sin llegar al instante del microrrelato o de la fotografía. Por ello se puede afirmar que con esta obra –y otras en la línea de ese género narrativo–Andrés Barba viene a revitalizar la novela corta en España, coincidiendo además en tratamientos y temas con otros autores españoles contemporáneos (como, entre otros, José María Merino o Luis Mateo Díez), por ejemplo, a través del valor concedido al breve momento (narrativo) o a los objetos y animales, aparte de la presencia de personajes jóvenes o infantiles y de la propia (meta)literatura.

Más allá de tales movimientos narrativos, la construcción de *Muerte de un caballo* exige que el relato no sea fragmentado en capítulos o secciones, por lo que son los espacios en blanco dispersados los que cadenciosamente marcan el ritmo y dan respiros a la narración. De hecho, es la narración la que predomina, como suele suceder en este género conforme a sus últimos tratamientos, a pesar de que este caso comience de lleno, a bocajarro, recurriendo al estilo directo. Con ese recurso se arrojan las palabras interiores de uno de los personajes comentando algo sobre otro, en concreto los pensamientos del hombre –siempre anónimo– sobre Sandra –el único personaje femenino de la obra–: "«Sólo tiene veintidós años, no es más que una niña»" (Barba, 2011: 9) –esto es, doce menos que él, como después se dirá; de hecho, no será la única referencia intertextual implícita e incluso irónica al motivo literario tradicional del "viejo y la niña" que retomaba V. Nabokov en su célebre novela *Lolita*. A pesar de ese inicio sorpresivo, orquestará la historia un narrador omnisciente que, en ocasiones, cederá la palabra –o el pensamiento verbalizado– a los escasos personajes; así, en todo momento ese narrador ejercerá de filtro, un filtro que acabará confundiéndose con el protagonista masculino, pues escogerá las intervenciones que este recuerde o asocie, aunque también opte a veces por el estilo indirecto libre o el estilo directo.

La historia, pues, mantendrá un orden cronológico, aunque se permitan algunos breves *flashbacks* para poner en situación al lector, por ejemplo, en la primera parte, informando sobre el tiempo –poco– que llevaba conociéndose esa pareja y sobre la tristeza y soledad que en el último año estaba sintiendo el protagonista masculino a pesar de los favorecedores derroteros de su vida. El valor del instante relucirá en otros detalles de la obra, como cuando al principio el hombre reconoce que "de inmediato", "en un segundo", "sin saber cómo", cambió su idea sobre Sandra y quedó atrapado por ella, a diferencia de otras mujeres, aunque le cueste identificar y describir la manera. De ello se nos informa en las primeras páginas de la historia, que comprenden su inicio, breve y condensado. Tras ello, la historia arranca y va directamente hacia delante, como "en directo", siguiendo el viaje en coche de la pareja; de ahí que podamos

ISSN: 1594-378X

hablar de *road novel*, lo que nos podría recordar algunos momentos de *Lolita* de Nabokov (1955), o también el planteamiento de *La Modification* de Butor (1957) –si bien no va a producirse el moderno juego temporal de ese *nouveau roman* con el mantenimiento del tiempo presente en la narración.

Seguidamente entra en juego otro de los elementos reseñables de esta historia, igual que en otras del mismo autor e incluso de otros de sus contemporáneos: la omnipresencia, de una u otra forma, de la literatura. Por ejemplo, en las conversaciones mantenidas entre el hombre y Sandra, la primera verdaderamente profunda no versará sino sobre literatura, en particular sobre cuentistas norteamericanos (aquí podríamos recordar *Pálido caballo, pálido jinete* de Katherine Anne Porter, o el cuento "Caballos en la niebla" de Raymond Carver, relatos que podrían propiciar, junto a otros, un estudio comparativo con esta obra de Andrés Barba). Y es que él (igual que nuestro escritor, por otra parte) se dedica a dar clases de literatura en la universidad (aún como becario), aunque deliberadamente intente evitar cierta actitud profesoral para con ella. Y es que se mantendrá la focalización desde el personaje masculino, quien describe a Sandra como "más sagaz, más resuelta", "sabihondilla, parlanchina" (Barba, 2011: 11), como alguien que había aparecido "allí, sencillamente", sin saber de dónde, hasta que una noche, tras beber mucho y tocar casualmente su cadera –"minúscula, como la de una niña"–, se besan, "primero brevemente, y luego con intensidad, como si sus besos tuvieran una retórica un poco desquiciada e imprevisible" (Barba, 2011: 12). Entonces comienza a sentir una distancia que no sabe a quién achacar, lo cual hace referencia a otro motivo del relato, el de la indefinición de la interioridad. Ello también se aprecia a continuación, marcando la diferencia entre el exterior y el interior, la imagen y el significado, el diálogo (normalmente insulso) y el pensamiento (normalmente inefable): "El interior de aquella imagen seguía siendo oscuro e inquietante, y delicado" (Barba, 2011: 13). Con todo, no deja de girar en torno a comparaciones explícitamente literarias como cuando, acto seguido, contrasta la realidad con la fantasía, que es la que le hace a él perseverar con ella[4].

Entonces, después de cinco páginas, llega el turno de saber de Sandra, que acaba de terminar Turismo y trabaja en una librería de viajes atendiendo y escribiendo blogs y reseñas, de las que se plasman algunas citas, con tono irónico. Así, de algún modo, ella es (la) escritora, la leída por él, la que sabe narrar su vida (por ejemplo, después, cuando viajen en el coche); no obstante, será siempre filtrada por la instancia narradora, que llega a decir de ella que en ocasiones "se retraía de su personaje y aparentaba ser una persona normal" (Barba, 2011: 15). Algo propio del estilo de Barba, de hecho, son los símiles con los que salpica la escritura, muchos de ellos parangonando con animales: "el humor de Sandra saltaba como las liebres, tras las piedras más insospechadas" (Barba, 2011: 14), "como si el pensamiento de Sandra estuviese encajado igual que un tumor que le hiciera resbalar hacia ella inconscientemente" (Barba, 2011: 15). Pero el símil no se limita a los animales sino que Sandra también permite asociaciones con la madre de él. Cuando en una ocasión él –mayor– regresaba tras estar con ella –menor–, se

[4] Sobre este tema y ciertas recurrencias estilísticas –como el símil– volverá en otras ocasiones a lo largo del relato, por ejemplo, en el viaje de ida en el coche, hablando sobre Sandra: "Contaba bien las historias, con una especie de celo en el detalle y unos saltos en el tiempo que, lejos de entorpecer la narración la volvía más intrigante y menos verosímil: era como si se le ocurriera una mentira cada cinco minutos y tuviese que volver atrás para justificarla y luego hacia delante de nuevo, para adornarla como se merecía. Cuanto más esfuerzos hacía ella por agradarle más le parecía a él que le dejaba en un lugar misterioso, afortunado en parte, pero desarraigado de su vida real" (Barba, 2011: 19-20). Y volverá enseguida sobre ello, describiendo la extraña sensación de ese momento "como si llegado cierto punto, pudiese preverlo todo como un escritor que ha planeado todas las escenas de una novela y sólo tiene que escribirla y por eso lo hace con desgana, o cansado, o asustado tal vez de que ya no merezca la pena" (Barba, 2011: 21). Casualmente, cierta dejadez en el estilo de su prosa le achacaría S. Sanz en la reseña a esta obra. Aparte de ello, son más que recurrentes los símiles animalísticos en las novelas de Andrés Barba, lo cual también podría ser estudiado con más profundidad.

ISSN: 1594-378X

produce el recuerdo de los momentos en los que volvía a casa cuando su madre lo llamaba de pequeño para cenar, lo que era como "una especie de súbita interrupción del tiempo, del tiempo real, como si el único tiempo vibrante y cierto fuera el que pasaba junto a ella y al cambiar de tiempo se produjera, a la vez, una especie de cambio de escala que empequeñeciera hasta su propio apartamento" (Barba, 2011: 16). Tal asociación, además de hacer confluir muchos de los motivos propios de este relato, permite cerrar el *flashback* y volver al momento del inicio del relato, el momento en el que la espera, nervioso, en el portal: la demora ha sabido alargarse con esos viajes al pasado y esas asociaciones, creando intriga o expectación, similar a la que él mismo está sintiendo. Es entonces cuando se puede dar por inaugurada la parte central del relato.

Ahora sabemos el motivo de que ambos se encuentren, a saber, hacer al fin un viaje juntos a la casa de campo –perdida en la nada, se dice– de un amigo. El momento en que ella aparece por la puerta del portal se aprovecha para describirla físicamente, aludiendo a que se parecía a otras tantas alumnas que se enamoraban de él (de hecho, irónicamente, ella lo llama "profesor"[5] al saludarlo, entre otras tantas ocurrencias que se lanzan entre ellos). La siguiente secuencia, pues, girará en torno al viaje en coche: en un espacio cerrado y pequeño, en un breve trayecto, afloran y chocan sus interioridades; ellos se conocerán más, y nosotros, los lectores, los conoceremos más a ellos. Será entonces, en ese nivel de diégesis o de tiempo (el del viaje), cuando se vuelvan las tornas, siendo ella la que lo tilde de ser un niño, lo cual a él no le cuesta reconocer. La reconstrucción del pasado de Sandra se irá efectuando ahora, durante ese viaje, conforme ella le vaya hablando sobre el divorcio de sus padres o sobre su inquietud por parecerse a su madre. Y es que otro de los temas predilectos de la literatura de A. Barba es el de las relaciones familiares, en particular, en cuanto sirven para explicar el momento presente de las vidas de los personajes.

Pero ese viaje, además de permitir conocer a los personajes, sirve para activar la intriga –por ejemplo, diciendo que él siente que "iba a suceder algo"– e incidir continuamente sobre la sensación del tiempo –como "el sentimiento elástico de todo aquel año" que tan extraño es para él– (Barba, 2011: 20). Sobre ella, de hecho, se dirá que parece que habla de sus problemas como si hubiera pasado mucho tiempo, al contrario que él, que siente interiormente como si la muerte de su madre acabara de suceder, y no hace cuatro años como es en realidad. Así, se podría ver cómo simultánea e implícitamente se van cambiado los roles: ella es la niña que acaba pareciendo en realidad la madre de él, y él es el adulto que se siente un niño recordando la figura maternal gracias a ella. Esto también, tácitamente, iría explicando (explicándonos) la extraña tristeza del personaje masculino. Entonces, imbricado siempre, vuelve el tema literario y la intertextualidad, en este caso cuando Sandra le habla de que, cuando su madre se marcha de casa, se dedicaba a leer cartas de Kafka a Milena, de las que llegó a aprenderse un fragmento completo, el que le recita de memoria y teatralmente (aquel en el que dos personas están encerradas en una habituación con dos puertas). Esto le mueve a él a hablarle de un escritor que le gusta, si bien reconoce que él no posee talento para serlo (irónicamente). Así se cierra la secuencia, para dar lugar a otro *flashback*: siempre se perdía para ir a esa casa de su amigo Pablo, aunque esa vez, reconoce, desea perderse, por el hecho mismo de perderse, sin más[6]. Y lo hace.

[5] Así llamará Marta, la becaria, a Marcos, el científico al que ayuda, con el mismo tono entre serio e irónico, dentro de la novela en la que este personaje masculino es protagonista, *En presencia de un payaso de* A. Barba. En esta obra también aludirá a una "decisión amorosa" (2014: 66) y al "more geométrico" (2014: 68-69), en consonancia con los triángulos personales –amorosos y familiares– trazados en las obras de Barba y que a colación de *Muerte de un caballo* estudiaremos en el siguiente apartado. Son más que numerosos los guiños y alusiones entre las propias obras del escritor.

[6] Lo consigue, sin cejar en el deseo de plasmar las tensiones temporales: por un lado, se van marcando los tiempos del viaje (en minutos, los de cada conversación) pero, por otro, los gestos o las sensaciones se alargan, casi se detienen: "Y era extraño, como si el hilo de los acontecimientos de aquel día se hubiese liberado de la tela basta y

ISSN: 1594-378X

Parece transmitir ciertas sensaciones de intriga y hasta miedo ante lo inminente que pueden recordarnos a los procedimientos cinematográficos: al percatarse de que se han perdido, deciden bajarse para descansar y pasear, creyendo que nadie pasaría por allí [7]. Entran de nuevo en el coche y avanzan otros minutos; entonces se topan con un coche en la cuneta y oyen una voz desde un barranco pidiéndoles que no se marchen, lo cual no pueden hacer porque precisamente hay un coche parado en la carretera. Abajo ven a un muchacho con un remolque para caballos que se ha caído por accidente. Deciden esperar con él a que vengan a ayudarle y entre tanto bajar a comprobar el estado del caballo. Aunque esta será la primera referencia al animal del título después de haber transcurrido casi un tercio del relato, el protagonismo lo acapara aquí la descripción del nuevo personaje que aparece con él, una descripción que justamente enfatiza su parte adulta (la mandíbula) frente a su parte infantil (la nariz, la boca y los ojos) –la que parece estar absorbiendo la primera–, además de cierta perversión en la mirada. Y la intriga continúa *in crescendo*: el bosque ya no parece tan tranquilo como antes sino tenso, y Sandra aparece "como una liebre asustada" (Barba, 2011: 32), esto es, con un nuevo símil animalístico.

Entonces es el turno de la descripción de la caja y el estado del caballo, una descripción minuciosa, plástica, dura, que también logra ralentizar el tiempo, como si fuera una cámara quieta que engloba un plano entero[8]. El protagonista reconoce que apenas había visto caballos en su vida (igual que el escritor en la anterior entrevista aludida), pero la asociación le permite recordar una ocasión de su infancia y, después, conocer también más a Sandra, pues cuenta que había tenido caballos en Asturias. A partir de ahí, el proceso comenzado va a ser el de la humanización del animal, en particular con otro símil cuando parece "como una persona que despierta y comienza a ahogarse en un espacio demasiado cerrado" (Barba, 2011: 36); es más, habrá otras referencias posteriormente, por ejemplo a su rostro, su "cara humana, hombruna" y sus ojos, como "dos enormes piedras preciosas" (Barba, 2011: 42). Con todo, se sigue marcando el paso de los minutos, explícitamente (a veces en exceso se recurre a ello), y se cortan las divagaciones para volver a la escena, ahora más violenta (tras un espacio en blanco, que marca el tercio del relato justamente): el caballo empieza a dar coces desde dentro, hasta conseguir salir y poder ser visto (es blanco sucio y tiene las tripas fuera), pero se cae y solo se oye su respiración. En ese momento se les cede la palabra a los protagonistas para intervenir: ahora sus pensamientos no importan pero sí sus palabras, que son agresivas, acordes con la situación vivida. Pero llega otro espacio (como un fundido en blanco que se va a repetir más veces en esta parte del relato) y vuelve la tranquilidad, lo que permite continuar describiendo al animal físicamente. Es interesante que la descripción del caballo ahora se centre en la fusión de otras dos caras, la femenina (por su erótica postura) y la masculina (por su rotunda cabeza), pero también se produce una especie de "transfusión" entre la juventud y la adultez, además de la humanización e incluso la erotización de todo ello. Paralelamente, se continúa también

no muy prometedora que a ratos le parecía su relación con ella y se hubiese puesto a la luz brillante y prodigiosa de aquel bosque, como si en aquellos quince minutos que habían estado subiendo por la pista forestal sus propios rostros se hubiesen detenido en una expresión casual y alegre, y esa expresión pudiese sostenerse durante mucho tiempo, durante días y meses enteros" (Barba, 2011: 25). Se ha de destacar la repetición del adjetivo "extraño" o sus sinónimos, especialmente en la primera parte de la obra.

[7] Entre tanto, ella comenta que había estado con hombres mayores que ella, pero no le habían gustado a pesar de sus apetitos, apetitos que le llevan a aludir a Whitman –en concreto, podríamos pensar en el poema erótico "Walt Whitman, un cosmos…"; pero seguidamente le va a declarar que él le gusta verdaderamente.

[8] Se trata de una descripción cuya esencia se ha sabido captar muy bien en la portada, como se decía al inicio: "Aquello que a primera vista no parecía más que una sombra enorme e indeterminada comenzaba a adquirir forma si se tenía paciencia. Lo que parecía la curva de la grupa resultaba ser la crin y daba la impresión de tener la cabeza encogida como si se hubiese inclinado para lamer el comienzo de las patas. No se movía en absoluto" (Barba, 2011: 35).

ISSN: 1594-378X

con la animalización del dueño del caballo, como cuando hincha los carrillos y resopla. Y, a continuación, llega el sumario de lo sucedido hasta ahora, concentrado de nuevo retomando el motivo del instante:

> A pesar del susto parecía haberse recompuesto por completo. Algo, alguien llamaba a la puerta como si ahora le susurrara a él: "Sé cómo es tu amor y todo lo que te pido es que seas bueno conmigo. No me ames si no quieres, simplemente sé bueno conmigo." Él sentía ese susurro tan cerca como el animal, pero de una manera lejana, miraba los ojos del caballo y luego miraba la rodilla de Sandra, la doblez del muslo, se volvía hacia ella, de pronto le parecía una niña de nuevo. Cambiaba tan abruptamente y tantas veces en un solo día que parecía una bruja y él estaba allí, junto a ella, recomponiendo aquel día como si lo replegara y no cupiera en él algo tan inverosímil como estar en ese instante frente a un caballo. (Barba, 2011: 46)

En esa línea siguen los momentos posteriores, en los que esperan las horas que faltan hasta que acudan en su auxilio y en los que además se van produciendo más cambios entre ellos. Por ejemplo, el protagonista llega a sentir en ocasiones cierta simpatía por Miguel y por Mur, el caballo (entonces sabemos que así se llaman y que el caballo tiene doce años y mató a un hombre, casualmente los mismos que se llevan Sandra y el protagonista, aunque no se explicite, y los mismos que dice ella que tiene programados en su vida). Paralelo a cierto acercamiento del joven hacia Sandra, tiene lugar por fin el acercamiento físico entre la pareja, justamente cuando se produce, también súbitamente, el golpe del caballo contra el pecho de Sandra: el pecho "parecía un pequeño animal, recogido en aquella estructura mínima del sujetador"(Barba, 2011: 54), que se acaba quitando para aliviarla (y deslizar cierto erotismo), tras lo cual precisamente se mencionará la castración del miembro del animal, miembro descrito como "perfectamente humano, de un tamaño enorme"(Barba, 2011: 62). Y se produce otro giro, en concreto, otra "transfusión", también por susurros[9], pero ahora del caballo hacia Sandra (Barba, 2011: 61), una transfusión materializada a través de la mirada pero también internamente (aunque esto, como otras tantas cosas en el relato, sea difícil de describir para la propia instancia narrativa).

Otra tensión se va a producir cuando vayan a por agua Sandra y el chico, aunque a solas se sienten hermanados por el miedo y continúan con sus juegos dialécticos. Ahora él ya no se muestra paternalista, porque la ve mayor, pues parece como si el caballo la hubiera encorvado, aunque su cabeza le siga pareciendo pequeña, como la de un pájaro (Barba, 2011: 67); y a pesar de sus transformaciones bajo formas y estados diferentes, se mantendría su naturaleza personal al mismo tiempo que le vuelve a recordar a su madre, según él reflexiona. En cambio, ella desea chillar, "como chillan las gatas de miedo y deseo" (Barba, 2011: 69), lo cual, como un racord, lleva al sonido del grito del caballo, descrito minuciosamente, casi como humano, aunque todo resulte "difícil de escribir" (Barba, 2011 71). Paralelo a ello se acentúa la agonía, pasan los minutos y segundos, que vuelven a detallarse. Y ahora es el caballo el que se feminiza: "Tenía unas pestañas largas, curvadas y femeninas" (Barba, 2011: 75). Solo entonces se colocan los tres juntos, como en un cuadro: el caballo y Miguel y, en medio, Sandra sentada en una roca con su novio apoyado en las rodillas. Esa postura se presta a que una idea fluya entre ellos, sin hablar, con la sensación de que el bosque se ha combado sobre ellos (también se fusionan con la naturaleza, como en otros momentos del relato). Pero ese pensamiento queda interrumpido cuando se dan cuenta de que el caballo necesita agua de nuevo y la pareja se

[9] De hecho, parece "The Horse Whisperer", como el título de la novela de 1995 de Nicholas Evans, la que llevó al cine posteriormente Robert Redford (traducida en español como *El hombre que susurraba a los caballos*), en concreto en esa siguiente escena del relato tan cinematográfico de Andrés Barba.

ISSN: 1594-378X

vuelve a quedar sola: "Pensó que tal vez el deseo se había cumplido. Que ahora estaban solos los dos: Sandra y él, encerrados en una habitación, que el caballo era la habitación" (Barba, 2011: 80). Ahora sí se explicita que la postura de ambos inmóviles es como la de un retrato renacentista y él le pide que le vuelva a recitar el anterior fragmento de Kafka, el del motivo de la habitación. Mientras, él la observa, como en una fotografía, dudando entre lo real y lo no real (motivos ambos recurrentes en otras obras de Barba). Entonces, con otro espacio en blanco, se produce un corte, como si fuera otro fundido cinematográfico.

El caballo ha logrado ponerse en pie y llega Miguel que, ahora más, se ha animalizado, pues parece "caballuno" por la cara y la espalda. La violencia de la descripción y de la escena va en aumento, paralelamente al encuentro entre la pareja y al desencuentro con el joven. Pero el caballo vuelve a caer y se salen más las tripas, así que Miguel decide matarlo de un tiro:

> O tal vez no, tal vez el sonido llegó un poco retardado, como la imagen. Tal vez el sonido era más bien el silencio, como una presión en el diafragma, el sonido era la inmovilidad misma y el silencio, como si el bosque se hubiese detenido también. Una muerte cinematográfica de un caballo habría sido más real que aquella muerte real. (Barba, 2011: 88).

Entonces se le vuelve a ceder espacio al diálogo entre los personajes, como para mostrar que han "despertado", que el relato (o la cámara) ya no se centra solo en el caballo y en la interioridad. Ha llegado el momento de despedirse de Miguel, sin más: "Y durante un segundo estuvieron los tres en silencio, como si calibraran en los otros el asco, la cobardía, el miedo y la compasión" (Barba, 2011: 91). Entonces sale a flote el deseo de Miguel, en ese mismo instante, de cambiarse por el otro chico, y aquí desembocan y vuelven a confluir todos los elementos:

> Él le estrechó la mano con firmeza y al hacerlo le pareció notar algo que no había percibido en todo el día: una especie de ingenuidad parecida a la envidia, como si descubriera en Miguel el deseo de convertirse en él en ese instante, de subirse con Sandra a aquel coche y marcharse de allí. Sandra le besó como si se tratara de un hermano pequeño y aquello pareció humillarle un poco. Nunca le fue tan amable Miguel como en aquel momento, cuando se quedó mirando a Sandra después de que le besara y ella se dio la vuelta y se metió tranquilamente en el coche. Lo hizo con un gesto de amante desamparado. Era la prueba clara y neta de la ineficacia del anhelo, y en ese momento supo que Miguel había estado deseándola durante todo aquel día y que su deseo había sido la única cosa que le había distraído de la muerte de *Mur*. Desaparecido el deseo, aparecía, parpadeante, la muerte. No se volvió para despedirse. Ni siquiera le dio las gracias. (Barba, 2011: 92)

Como no podía ser de otra manera, aparece otro espacio en blanco, otra especie de fundido, y podría darse por iniciada la última parte, la tercera, a falta de diez páginas para el final. En esa parte, para cerrar el círculo del relato, se continúa con el viaje, con esa especie de relato de viaje, en su último tramo. El tiempo ha pasado, está atardeciendo, el bosque se desvanece, vuelven a ser/mostrarse humanos, y en quince minutos llegan a la casa, su objetivo. En ese trayecto se vuelve a producir un cambio entre ellos, pues pasan del deseo a la tristeza, de la tristeza a la furia: por un beso que a ella no le gusta, decide quedarse en el coche llorando y él se encierra en la habitación, mientras los amigos se divierten en la planta baja de la casa. Él se

queda pensando pero ella decide unirse al grupo y beber[10]. Finalmente, él bajará, se perdonarán y cenarán con los amigos. Siente que ella ha cambiado, lo cual le sirve para volver al paralelismo de la habitación:

> se había detenido ahora, y también, de una manera misteriosa, su propia respiración, su misma presencia le parecía ahora como un accidente geológico, lleno de vetas y estratos y su alma un gran pasillo repleto de habitaciones; se las imaginaba todas, las tomaba al asalto, entraban en ellas con la imaginación: estaban llenas de sombras, sombras con formas chinescas, como un revoltijo de cosas. (Barba, 2011: 97).

Pero no va a suceder como en el fragmento del relato que sabía de memoria Sandra, porque finalmente él subirá y abrirá la puerta de la habitación donde ya está acostada, ella, que vuelve a parecer una niña (como no podía ser de otro modo, se encuentra leyendo, en concreto *Arrancad las semillas, fusilad a los niños,* una novela del japonés Kenzaburō Ōe de 1958, publicada en Anagrama recientemente, una novela, como dice el narrador, apocalíptica). Pero tendrá lugar un último diálogo: él afirma que no se pueden querer, que no es la persona que ella busca, porque precisamente no puede evitar desearla constantemente (y entonces él vuelve a parecer un niño). Recién producido el éxtasis mortal del caballo, no podía no finalizar el relato con el éxtasis –erótico– de la pareja, acompañado de una metáfora natural (como las anillas de la corteza del árbol) que permite reflejar el paso de la interioridad a la exterioridad.

3. EL CIRCUITO DE LAS INTERPRETACIONES: DE LA MUERTE DE UN CABALLO, O DE LA "MADRE EN NOSOTROS"

En tan breve trayecto de esta *road novel*, a diferencia de lo que suele suceder en la novela corta pero sí es habitual en la literatura de Barba (con novelas que podríamos definir "de personaje"), se han producido muchos (quizá demasiados) cambios internos y, por ende, externos– entre los personajes, especialmente los de la pareja protagonista, hasta el punto de poder hablar de cierta evolución. De hecho, se viven procesos, suma de instantes (palabra repetida en cuantiosas ocasiones a lo largo de *Muerte de un caballo*), pero pocos hechos o acontecimientos, de acuerdo con el género narrativo breve. Estos cambios van en consonancia con el viaje, en el que nunca nada se puede repetir, pero también con el encuentro con el caballo, cuyo simbolismo ha de ponerse en relación. Interesante y acertado es el simbolismo del caballo que recoge Chevalier[11]: alude a su surgimiento galopando con la sangre en las venas, a su papel de portador de muerte y de vida a un tiempo, a su relación con el misterio y la luna que, a su vez, lo pone en relación con la figura materna y sexual y con la renovación temporal, como la

[10] Y aparece un movimiento de "cámara" algo más explícito, cuando ella se la imagina abajo con sus amigos: "como si su propia devoción la enfocara y desenfocara, a ratos nítida, oponiéndose a casi todo" (Barba, 2011: 96).

[11] "Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante. La multiplicidad de sus acepciones simbólicas deriva de esta significación compleja de las grandes figuras lunares, donde la imaginación asocia por analogía la tierra en su papel de Madre, su luminaria la luna, las aguas y la sexualidad, el sueño y la adivinación, la vegetación y su renovación periódica." (1993: 208) Además, los psicoanalistas lo asocian con el inconsciente o la psique no humana, el arquetipo de la Madre, la memoria del mundo o del tiempo, además del deseo. Como los relojes naturales, pasa de la noche al día, de ser lunar a diurno, vestido de blanco: el caballo blanco sería el instinto, pero el controlado. Ese amplio simbolismo se puede leer en diferentes claves: el animal de las tinieblas y de los poderes mágicos, el hombre metamorfoseado en caballo (el poseído y el iniciado), los caballos de la muerte (una kratofanía infernal, manifestación de la muerte o sus presagios, desde la antigüedad griega a la Edad Media, por todo el folklore europeo), el sacrificio del caballo y una divinidad de las aguas.

ISSN: 1594-378X

de la naturaleza, que puede pasar de lo oscuro a lo claro, de lo negro a lo blanco. De hecho, el caballo blanco representaría el instinto controlado. Así, con motivo del caballo, se produciría un encadenamiento simbólico entre Tierra-Madre, Luna-Agua, Sexualidad-Fertilidad, Vegetación-Renuevo (Chevalier, 1993: 208 y ss.). También hay varios pasajes dedicados a la mirada del caballo en el relato analizado[12], lo que se puede conectar con lo afirmado por Cirlot (1982: 111) en su diccionario de símbolos, relacionándolo con la vista o la clarividencia y enlazándolo con Jung que, añade Cirlot, veía en el caballo "la madre en nosotros". Efectivamente, ahora podríamos retomar el relato y su análisis desde esta clave: cabría interpretarse esta obra de Andrés Barba, implícitamente, como una suerte de elegía por la madre del protagonista anónimo pues, es más, solo muerto el caballo, él vuelve a ser un hombre maduro, que está con una joven, que por fin puede explicar el motivo de su tristeza, que abre la puerta (de su corazón, de su habitación personal, de su interior) al *eros* sacrificando el *thanatos*[13].

Otra clave interpretativa del relato invitaría a leerlo como el tránsito disolutivo de una sugestión (en sentido freudiano), movido por la libido, además de por el intercambio entre el yo o el sujeto con el objeto (por ejemplo, caballo-madre) y el valor del juego infantil (aquí, efectuado por los mayores)[14]. La libido queda asociada con el amor o *eros*, por Freud, quien también reflexiona a colación de ello sobre el instinto de vida y de muerte, sobre esos instintos que irían de dentro a fuera, justamente los representados por la figura del caballo. Ese es el proceso vivido especialmente por el personaje masculino principal, al inicio una especie de *huis clos*, motivo entroncado con el episodio narrado por Sandra recitando a Kafka. Con todo, a estos dos personajes se sumaba uno, si se quiere doblado en dos, con el joven y el caballo, una tríada de personajes[15] que también podría leerse a la luz de las teorías de René Girard

---

[12] Por ejemplo, se aprecia en una de las primeras descripciones del caballo en las que se muestra humanizado: "La forma con que Sandra acariciaba aquella cara brutal era de una ternura delicada, como si obviara que era un animal, o pensara tal vez que se trataba de un rostro humano. Tenía los ojos enormes, de un marrón denso, con un hilo gris finísimo en el interior, y resultaba difícil determinar qué estaba mirando con exactitud. Parecían dos enormes piedras preciosas, frías y duras como si estuvieran acristaladas y no transmitieran absolutamente ninguna emoción. Era como si desde hace trescientos millones de años los caballos hubiesen mirado de esa forma" (Barba, 2011: 42).

[13] Por ello, podría añadirse en el futuro dentro de una antología del animal en la literatura española, como la que realiza Carlos Gumpert (2000) con esa "arca de las letras".

[14] No son pocas las referencias a esta idea en el relato, por ejemplo, al inicio, refiriéndose a la manera de relacionarse de ambos: "Era un juego, pensaba, era sólo un juego, pero a él la tristeza le hacía jugar más seriamente de lo que habría querido, o tal vez era la tristeza la que le impedía –precisamente– jugar, o jugar asumiendo todas las consecuencias" (Barba, 2011: 15). Desde las teorías freudianas podría profundizarse aún más en el análisis del relato, aunque ese no sea nuestro cometido. De hecho, de acuerdo con las preferencias literarias de A. Barba por las sutilezas y los conflictos internos plasmados, podría leerse *Muerte de un caballo* poniendo el foco en el poder de la sugestión, entendida por Freud como las "condiciones en las cuales se establecen influencias carentes de un fundamento lógico suficiente" (1978: 29). Por entonces no tantas divergencias existían en torno a otro concepto próximo, el de libido, esto es, la energía "de los instintos relacionados con todo aquello susceptible de ser comprendido bajo el concepto de *amor*" (*ibídem*) –póngase en relación con parte de las últimas palabras del relato de A. Barba: "Eres mi amor"–. También reflexionará Freud sobre el placer-displacer y el instinto de vida y muerte, lo que se puede relacionar con el hincapié puesto en la interioridad en este relato del escritor: "Es también harto extraño que los instintos de vida sean los que con mayor intensidad registra nuestra percepción interna, dado que aparecen como perturbadores y traen incesantemente consigo tensiones cuya descarga es sentida como placer, mientras que los instintos de muerte parecen efectuar silenciosamente su labor. El principio del placer parece hallarse al servicio de los instintos de muerte, aunque también vigile a las excitaciones exteriores, que son consideradas como un peligro por las dos especies de instintos, pero especialmente a las elevaciones de excitación procedentes del interior, que tienden a dificultad la labor vital" (1978: 137).

[15] Por este y otros motivos podríamos ponerlo en relación con el primer relato de Barba, *El hueso que más duele*, también para comprobar su positiva evolución como escritor. Esa es la historia de Ernesto y María, una historia de amor truncada por Fernando, al que se va aludiendo subrepticiamente, sin concretar hasta el último capítulo el accidente que ocasiona en coche, de manera que se logra activar también cierta intriga. La muerte de ella lleva al

ISSN: 1594-378X

(1985) sobre la verdad novelesca y la mentira romántica. Si el ser humano es mimético también en el sentido amoroso o hasta romántico y necesita de un objeto para hacerlo, el deseo mimético o triangular (Girard, 1985: 9 y ss.) en este relato se produce fluyendo o desplazándose especialmente entre los dos personajes masculinos con motivo de la chica, que representa el objeto deseado: el protagonista comienza a desear verdaderamente a Sandra cuando se percata de que también se está fijando en ella Miguel, quien observa deseosamente a la joven al ver su relación con el otro hombre, pero también con el caballo, a quien cuida tiernamente. Pero se puede considerar otro deseo mimético, el que lleva a identificar a Sandra con la muerte de la madre de la pareja. A pesar de ello, la madre será tan ausente como omnipresente paradójicamente, actuando como una especie de personaje catalizador (lo que puede recordarnos al personaje de Inés Fonseca, la madre enferma con Alzheimer, en *Ahora tocad música de baile*, la novela publicada en 2004 por Barba, enfermedad que también padece la abuela de la obra *La hermana de Katia*). Así, en términos de Girard, los sentimientos van cambiando y compitiendo, yendo del amor, a la compasión, y pasando por la rabia o la envidia. De hecho, René Girard ya nos recordaba que no somos tan libres como creemos, pues esa libertad es meramente una ilusión ficticia, una mentira literaria, ya que nos encontramos de uno u otro modo determinados, "encerrados".

De hecho, así se han sentido nuestros personajes, especialmente el protagonista, y de ahí que los pensamientos hayan ocupado gran parte de la narración, en detrimento de los diálogos. Se ha efectuado una suerte de dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera, siguiendo los términos de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, obra en la que, no obstante, nos recuerda también que nada es tan simétrico o geométrico, sino poliédrico, fluido, interrelacionado: "Encerrado en el ser, habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser habrá siempre que volver a él. Así, en el ser, todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin" (2006: 252). En esta dialéctica, cobra especial simbolismo la puerta (recordemos de nuevo el pasaje de Kafka), donde "se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo" (2006: 261). En *Muerte de un caballo*, solo cuando el protagonista logre abrir su puerta, su interior, se reconocerá *deseante*, al tiempo que logra cerrar otra puerta, la de la triste muerte de su madre, la de su infancia (lo que, a su vez, podría ponerse en paralelo con la obra de Rilke *Réquiem a un niño*, aquella que Álvaro Pombo le invitó a leer a Andrés Barba: en ella acabaría inspirándose para escribir *Las manos pequeñas* en 2008, no sin dedicar a ese escritor otra obra anterior, *La hermana de Katia*, de 2001, encabezada además por una cita sobre el futuro de Walt Whitman, recurrente en Barba, y construida

---

protagonista y narrador autodiegético (cuenta en primera persona del singular, dice de pasada que con más de ochenta años) a buscar a una mujer que la sustituye, Marta, de la que finalmente también se separa y con quien tendrá un hijo, Ángel (su ángel, su "principito"). Los vaivenes temporales se verán acrecentados y diluidos al mismo tiempo por una prosa que en ocasiones se hace menos narrativa y más poética, entrecortada, asociativa, reflexiva, lo que hace que el relato devenga en una suerte de monólogo, casi proustiano. Así, los personajes vuelven a ser escasos, se reestructuran o relacionan en "tríos"; de hecho, el personaje de María recuerda en ocasiones al de Sandra de *Muerte de un caballo,* por ejemplo, en la manera de hablar y en la forma de ser, ingenua pero perspicaz en su juventud. Los *flashbacks* del final de cada capítulo lo llevan a diferentes momentos: de adolescente (uno fumando, otro confesándose, otro fijándose en una niña del colegio), de joven (con una prostituta, volviendo en bus, reflexionando sobre la mirada de nuevo), y de mayor (con su abuela, en el nacimiento de su hijo). Pero hay otros paralelismos con *Muerte de un caballo* en temas como: el valor del recuerdo y la memoria, el misterio de la interioridad ("como si en esa melodía se estuviese regenerando todo tu cuerpo en el interior", 1997: 20), el poder de la mirada –descritas detalladamente– y de las palabras, la presencia de animales (en un recuerdo infantil se relata la muerte a pedradas de un perro, que también se manifiesta a través de la mirada), la infantilización de los personajes (Ernesto se siente en una ocasión "como un niño pequeño", 19997: 27), el motivo de la tristeza inexplicable o inefable (la de Marta en el cuarto capítulo o la del protagonista en el quinto cuando se despide de ella en uno de sus encuentros), además de tendencias en su estilo y tratamiento con la intertextualidad y hasta metaliteratura (como cuando dice haber creado una "tercera persona" para fundir a Marta y María a un tiempo) o con una suerte de acotaciones teatrales que se repiten en *Muerte de un caballo*, relato que, no obstante, es más logrado y más cohesionado y cerrado.

ISSN: 1594-378X

de nuevo sobre un personaje anónimo, adolescente y en cierto modo ausente a pesar del título). Así, este relato es en cierto modo otro réquiem, por la madre en nosotros, por el niño en nosotros[16].

4. CONCLUSIONES

Así, para recapitular y concluir, ha de destacarse el hecho significativo de que el único personaje que permanecerá en el anonimato será el masculino y de que sobre él haya recaído el verdadero protagonismo, a pesar de la escasez de personajes del breve relato, lo cual se podría explicar, pero no exclusivamente, como un trasunto –ficcional y, por ello, no idéntico– del escritor Andrés Barba. Han destacado recurrencias propias del autor, tales como los conflictos entre la familia y las parejas, el choque de amor y muerte, las situaciones ordinarias con calado extraordinario, la preocupación por la vivencia del tiempo y, además, el tejido de la literatura (con referencias intertextuales literarias, explícitas o no, a Kafka, Whitman, Nabokov, etc.). Igualmente ha destacado un aire muy cinematográfico, también en el estilo y el manejo del tiempo (Barba también ha ejercido como guionista). Esas inquietudes del escritor las ha sabido poner al servicio del género de la novela breve, especialmente concediéndole la importancia debida a la vivencia de un episodio acotado temporalmente, entre el instante y la vida, un episodio vivido a lo largo de una tarde, tensionado por lo ocurrido anterior y posteriormente (no sabremos más allá de ese final, pues permanecerá en el aire, ya que no interesa para el conflicto que se desea plasmar en una narración concentrada). En esa concentración se maneja el tiempo o los tiempos adecuadamente: se produce una tensión *in crescendo* durante una primera parte, en la que parece no ocurrir apenas nada más allá del viaje, tensión que se mantiene en el alto grado durante la segunda parte, la de la espera de los tres con el caballo agonizante (tensión lograda, además de temporalmente, con un vaivén entre la animalización y la humanización, entre la feminización y la masculinización). Pero, sobre todo, puede trascender como el elegíaco por la muerte de una madre, de la madre que hay en todos, en un *todos* tan impreciso como es el protagonista de *Muerte de un caballo*, que busca el *eros* para huir del *thanatos*, que se animaliza para acercarse al objeto femenino deseado, que es movido por un acicate triste e inefable que se convierte en literatura.

Así, podemos declarar de nuevo que Andrés Barba, por fin, con un relato de estas características, ha pasado de ser una joven promesa a una promesa cumplida, y como tal ha de seguir siendo estudiado.

Bibliografía

Bachelard, Gaston (2006 [1957]) *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.

Barba, Andrés (1988) *El hueso que más duele*, Madrid, Universidad Complutense/Facultad de Filología.

[16] El "réquiem" por el padre se puede leer en su primer libro de poesía *Crónica familiar*, personal y profundamente sentido y logrado. Un año antes, en 2014, publicaba la novela titulada *En presencia de un payaso*, que fue escrita, como dice al inicio, "a la sombra del corazón" de su padre; de hecho, podríamos calificarla como la "novela del padre" de Andrés Barba, aunque como trama paralela se halle el reencuentro de dos hermanos tras el fallecimiento de su madre. El título, como aclara el escritor al final, también es inspirado en el cine, en concreto en la película homónima de Ingmar Bergman, confirmando el gusto del autor por este arte y su influencia.

ISSN: 1594-378X

BARBA, Andrés (2011) *Muerte de un caballo*, Valencia, Pre-textos/Fundación Bartolomé March Cencillo.

CHEVALIER, Jean (dir.) (1993, 4.ª edición), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1982, 5.ª edición), *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.

FREUD, Sigmund (1978), *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Madrid, Alianza.

GIRARD, René (1985) *Mentira novelesca y verdad romántica*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.

GUMPERT, Carlos (ed.) (2000) *El arca de las letras: una antología del animal en la literatura española*, Madrid, Ateles.

MAINER, José-Carlos (2010), *Historia de la literatura española*. Barcelona, Crítica (vol. 7, "Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010", a cargo de J. Gracia y D. Ródenas).

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1974) "El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta) (1907-1936)", *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia: 233-250.

PUJANTE SEGURA, Carmen M. (2014) *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre autoras*, Madrid, Síntesis.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2011), "Reseña a *Muerte de un caballo*", *El Cultural*, 8.IV.2011.

ISSN: 1594-378X

La traducción de la miscelánea española en la Italia del XVI: el *Jardín de flores curiosas* en la versión de Malespini[1]

ILARIA RESTA
Università degli Studi Roma Tre

Resumen
A partir de una reflexión en torno a la fortuna de la miscelánea española del siglo XVI en la Italia del Renacimiento y del Barroco, en este trabajo me propongo profundizar en el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, en su versión italiana: se trata del *Giardino di fiori curiosi*, traducido por Orazio Celio Malespini y editado en 1590. En particular, se pondrá el acento en las distintas ediciones de la traducción italiana que se editan hasta el siglo XVII y se proporcionarán algunos ejemplos de la perspectiva traductológica que adopta Malespini.

Riassunto
A partire da una riflessione sulla fortuna della miscellanea spagnola nel XVI secolo nell'Italia rinascimentale e barocca, in questo lavoro cercherò di approfondire il *Jardín de flores curiosas*, di Antonio de Torquemada, nella sua versione italiana: si tratta del *Giardino di fiori curiosi*, tradotto da Orazio Celio Malespini e impresso nel 1590. Nello specifico, si porrà l'accento sulle diverse edizioni della traduzione italiana che si editano fino al XVII secolo e si offriranno alcuni esempi della prospettiva traduttologica che adotta Malespini.

1. INTRODUCCIÓN

Profundizar en el panorama de la prosa española del Renacimiento que circula en Italia durante el siglo XVI a través de las traducciones implica adentrarse en un tema todavía poco concurrido por la crítica, y que merecería, en cambio, una atención más cuidadosa. Es cierto que las investigaciones enraizadas en el fecundo intercambio entre la literatura española y la italiana a lo largo de los Siglos de Oro, tras su arranque en el siglo pasado gracias a la labor de filólogos como Croce y Menéndez Pelayo, han prosperado en las últimas décadas al despertar un interés científico cada vez más firme. Vale la pena recordar, sin embargo, que estos estudios por lo general se han orientado en mayor medida hacia el Seiscientos y hacia el ámbito teatral en menoscabo del género narrativo, especialmente el de la época renacentista.

El siglo XVI, con un incremento en la segunda mitad de esa centuria, ha de considerarse como uno de los momentos más prósperos para la transmisión en Italia de la producción literaria que procede de España. A raíz de una coyuntura histórica y social que patrocina este tránsito, la prosa de ficción y erudita, y en menor medida otros géneros como la lírica, experimentan un momento de gran auge en la península italiana, también como consecuencia de un súbito aumento de las traducciones. Es opinión común, y no del todo equivocada, considerar que la interpretación de los textos en lengua española por parte del lector italiano en el Renacimiento fue sumamente asequible y agilizada por la innegable contigüidad

[1] Este artículo se inscribe en el marco de una investigación posdoctoral llevada a cabo en la Universidad de Salamanca y patrocinada por la Cátedra de Altos Estudios del Español. Doy las gracias a César Bellón Rodríguez y Marco Leone, cuya colaboración ha sido imprescindible para completar las referencias bibliográficas de este trabajo.

Recibido el 18/04/2017 · Publicado el 26/06/2017

lingüística (observación que, como es fácil prever, se valida también en el sentido opuesto, de Italia a España[2]). Los datos a disposición, sin embargo, ponen el acento sobre dos mecanismos editoriales que viajan en paralelo posibilitando la viabilidad de este tránsito literario: las ediciones en lengua original, por un lado, y las versiones en italiano, por otro.

En Italia el mercado del libro parece adaptarse para suplir a una demanda lectora cada vez más orientada hacia las tendencias procedentes de la península ibérica, con un verdadero *boom* editorial entre el siglo XVI y el XVII. A pesar de que, dentro de esta porción del negocio editorial que se va fraguando en Italia a lo largo del Quinientos, el libro editado en lengua española se encuadre en una lógica bastante usual, las traducciones (y, desde luego, las diferentes fórmulas de reescrituras) son las que juegan un papel decisivo en el proceso de asimilación de autores, obras, motivos y géneros. Las adaptaciones italianas irradian en el horizonte literario de procedencia española ampliando el número de lectores que gravitan a su alrededor. El porcentaje de estas traducciones –principalmente prosa de ficción y tratados– asciende paulatinamente a partir de mediados del XVI. Al examinar la situación de Venecia, enclave de la industria editorial en Italia, Meregalli (1974: 17) ha puesto en evidencia cómo la traducción literaria se asienta de forma prominente durante todo el Renacimiento y el Barroco, y se consolida entre 1551 y 1600, cuando las traducciones del español llegan a su nivel más alto con un total que supera ampliamente los setecientos volúmenes durante esos cincuenta años[3].

Restringiendo el campo al ámbito de la prosa, y en especial a la miscelánea, emanación literaria de la vocación humanista, esta se atestigua como uno de los géneros en boga en toda Europa, lo que no ha de extrañar si consideramos que su marca estructural se encuadra en esa fascinación hacia la Antigüedad clásica y se manifiesta a través de una deferencia extrema por los autores griegos y latinos ascendidos al rol de *magistri*, autoridades indiscutibles para todo escritor renacentista. Se trata de un género que entre mediados del XVI y principios del XVII en Italia experimenta su fase dominante, tal como demuestran las múltiples ediciones de *colectanea*, florilegios, selvas y, en definitiva, toda una serie de repertorios eruditos que aspira a un saber enciclopédico de sabor clásico. Sin embargo, a la *auctoritas* de los antiguos los autores italianos agregan un vínculo con los modernos, en especial con la producción de la cercana España. Es ampliamente documentado que la *Silva* de Pedro Mejía representa un verdadero fenómeno editorial, circulando en distintas traducciones que se siguen publicando todavía hasta la segunda mitad del siglo XVII (Castro Díaz, introducción a su edición de Mejía, 2004). Se trata de un éxito nada peregrino; tan es así que otros autores del Quinientos español, entre los que contamos con Antonio de Torquemada, entran en la órbita de atracción de los lectores italianos.

La traducción se convierte, entonces, en una preciosa fuente vehicular, si bien es cierto que, en ocasiones, tales procesos de reinterpretación incurren en mecanismos de reescritura extremos, hasta desembocar en verdaderos casos de apropiación indebida si damos crédito a las palabras de Domenico di Catzelu, que en 1545 tradujo las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara. En el prólogo a su traducción, Catzelu llegará a declarar con cierto desprecio su total contrariedad por las traducciones fraudulentas, perpetradas por esos traductores que se apropiaban del trabajo de Guevara callando su nombre:

---

[2] En palabras de Di Francia (1924: 308-309), "fino al 1600 gli spagnuoli non leggono altri novellieri che gli italiani, o tradotti in castigliano, o più ancora, direttamente sugli originali; perché la maggior parte di essi, data la facilità d'intendere la nostra lingua, disdegnava giustamente, come poco corrette, le traduzioni. Onde, se da una parte possedevano già, voltati in castigliano, Boccaccio, Doni, Bandello, Giraldi Cinzio, Straparola, Castiglione, Guicciardini e qualche altro scrittore di minor conto; dall'altra, tutti i nostri libri di amena letteratura si diffondevano facilmente nel testo originario, da un capo all'altro della penisola Iberica, formavano il gusto di quella popolazione ed esercitavano un influsso [...] profondo".

[3] A propósito de la edición y traducción de los libros españoles en Venecia aconsejo la lectura de Capra, 2012.

ISSN: 1594-378X

> Ma manco lode meritano assai quelle persone c'hanno tradotte alcune delle altre opere di questo Eccellentissimo Autore, nelle quali traduzioni, volendo applicar a loro stessi la qualità e reputazione dell'opere non fanno menzione niuna del nome dell'autore. (Guevara, 1551: h. 6-7)

Partiendo de la relevancia de la miscelánea española y su circulación en Italia a través de las traducciones, se pondrá el acento en la traducción del *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, que Celio Malespini realiza veinte años después de la aparición de la edición príncipe[4]. Tras un examen de la fortuna editorial de esta traducción se pasará a llevar a cabo un análisis contrastivo con el original para escudriñar los diversos mecanismos de adaptación del paratexto que Malespini pone en marcha con el propósito de introducir en el mercado editorial italiano una obra destinada a generar atracción y una incontrovertible "curiosidad" por los temas que va desgranando a lo largo de sus seis tratados. El análisis de los procesos de aclimatación y resemantización contribuirá a la identificación de las estrategias que conjugan la dimensión estilística con la perspectiva cultural de los lectores italianos, nuevos destinatarios de la obra, y con el contexto editorial en que se mueve la traducción.

2. LA MISCELÁNEA ESPAÑOLA EN EL HORIZONTE LITERARIO ITALIANO

Emanación directa de la divulgación humanista, la miscelánea se asienta en España como uno de los géneros de mayor pujanza en la literatura didáctica del Renacimiento y del Barroco[5]. Estructuralmente muy variada al presentar fórmulas de escritura distintas, que van del diálogo a la epístola, su común denominador se encuadra en una tipología de escritura de carácter compilatorio: tal como su nombre sugiere, estos volúmenes recogen una mezcla de nociones y conocimientos cuyos cimientos se apoyan sobre todo en la autoridad de los clásicos. A tal propósito, resulta especialmente atinada la referencia al "bazar" de que se sirven Cortini y Mulas (2000: 82): la idea del libro-bazar, de hecho, encaja con un tipo de prosa literaria que bien podría parecerse a una tienda al alcance de todos –Pedro Mejía (2003: 40) en la *Silva* nos habla de los contenidos de su obra como de "alguna cosa que fuese común y pública a todos"– y en la que se ofrecen mercancías heterogéneas. Proporcionando una aglomeración infinitesimal de citas y reflexiones sobre distintas materias, extraídas especialmente de los autores clásicos, la miscelánea se proyecta en el universo del didactismo literario imponiéndose a la manera de un texto de consulta apto para el provecho general. Una vez más, vienen al caso las palabras de Mejía que, en su *Silva*, revela una intención pedagógica manifiesta ya en el íncipit a partir de la cita de Platón sobre la idea de la creación del ser humano "para uso y utilidad de su patria y amigos"; una intención que, poco después, se hace todavía más patente, y hasta alcanza un tono de solidaridad cristiana, cuando declara su voluntad de compartir el conocimiento adquirido para que la colectividad pueda beneficiarse de ello:

> Cuánto más lo debe tener entendido el hombre cristiano a quien la divina Ley tiene mandado amar a su prójimo como a sí propio. Lo cual siendo por mí conocido y muchas veces considerado, cristiano y amigo lector, habiendo gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros, y así en varios estudios, pareciome que si desto yo había alcanzado alguna erudición o

[4] La traducción de Malespini del *Jardín de flores curiosas* también ha sido objeto de interés por parte de Rubio Árquez (2005). Con este análisis me propongo aclarar algunos aspectos ampliando a la vez el campo de estudio a la recepción en Italia de la miscelánea humanista de ascendencia española.

[5] En una reciente y enjundiosa contribución, Malpartida Tirado (2007) ofrece una reflexión sobre la difusión en el Renacimiento español de las diversas formas textuales adscritas al género de la miscelánea.

ISSN: 1594-378X

> noticia de cosas […] tenía obligación a lo comunicar y hacer participantes dello a mis naturales y vecinos, escribiendo yo alguna cosa que fuese común y pública a todos. (Mejía, 2003: 39-40)

Cabe subrayar que el provecho se compagina, por otro lado, con una dimensión lúdica y más puramente estética. En la miscelánea, sobre todo la barroca, el *delectare et prodesse* se acredita como una combinación indivisa, aunque es cierto que también las misceláneas humanistas valoran este aspecto. El didactismo explícito, en efecto, se acompaña con un propósito de esparcimiento que resulta más claro acercándonos al Barroco de forma que, según lo ha hecho explícito Rodríguez Cacho (1993: 165-166), de Mejía a Torquemada se hace más perceptible esta sensación de transitar desde una erudición aséptica, emparentada con una consulta bibliotecaria, hasta un jardín ameno y holgado que propicia una conversación con los rasgos propios de una "reunión filosófica". Entre otras cosas, es el mismo Torquemada quien alega en la portada de su obra la presencia del componente recreativo subrayando en el subtítulo de su *Jardín* el hecho de que las materias de su obra son asimismo "curiosas" y "apacibles". Han corrido mares de tinta sobre la curiosidad como elemento consustancial al proyecto de Torquemada, validando la interpretación de una obra en la que lo curioso a menudo se asimila a lo maravilloso, a la presencia de temas para admirar al lector del Renacimiento, aleccionarlo a partir de un adoctrinamiento que pasa por la exposición de casos extraordinarios, fuera del orden común (Volpi, 1984; Rodríguez Cacho, 1993; Rallo Gruss, 2005). Covarrubias, por otro lado, nos proporciona un significado del término "curioso" que, quizá, vale la pena tomar en consideración para ofrecer una nueva interpretación como complemento de la primera, ya que en el *Tesoro de la lengua castellana* este vocablo remite al hombre que «trata alguna cosa con particular cuidado y diligencia» (Covarrubias, 1611: fol. 260r). Pensando en el uso del adjetivo "curiosas" en el título del *Jardín* como a una forma metonímica que se traslada del sujeto al objeto, no parece del todo descabellada la referencia a unas materias tratadas con la diligencia y el cuidado del pedagogo humanista, lo que nos volvería, por ende, a la combinación de didactismo y esparcimiento –las "cosas" son "curiosas y apacibles"– al que me he referido más arriba.

A la par de la península ibérica, en Italia la miscelánea hunde sus raíces en la Antigüedad clásica –es ejemplar el caso de las *Noctes Atticae*, de Aulo Gelio– así como en las *florilegia* y otros repertorios eruditos de la Edad Media. En pleno Renacimiento, este género de matiz enciclopédico prolifera ya desde principios del siglo XVI con una fórmula que no se distancia mucho de los elementos arquetípicos de las misceláneas españolas y que se resumen, esencialmente, en una alusión continua y extenuante a los clásicos y en una recopilación de citas tipificadas en una estructura que Cherchi (1998: 31) define de índole racimosa. Hasta la presencia de títulos asociados con la vegetación –de ahí la abundancia de florilegios, jardines, selvas– constituye, con algunas excepciones, un elemento constitutivo y sumamente frecuente en la miscelánea italiana de finales del XVI y, sobre todo, del XVII, en las que se recogen alusiones reiteradas a la selección de la materia tratada comparada con flores, fruta y plantas que el autor escoge y selecciona al modo de un homenaje beneficioso para sus lectores. Es un rasgo prototípico hermanado con la tradición española, puesto que gran parte de la producción enciclopédica italiana de la época rescata habitualmente las obras de autores como Pedro Mejía, Antonio de Guevara y Antonio de Torquemada, solo para citar algunos de los nombres de más envergadura. Considérese, a modo de ejemplo, la *Selva di curiosità* (1656), de Giovan Maria Turrini, que el autor mismo describe como el resultado de una recolección de las plantas de distintos escritores, antiguos y modernos. Esta fórmula, sumamente frecuente entre los italianos, también la encontramos en el prólogo de la *Idea del giardino del mondo* (1582), de Tomaso Tomai, en donde se recoge una alusión a la sabiduría comparada con un jardín

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

hermoso que, a la manera del edén, posee las flores más espléndidas y los frutos más sabrosos que el autor elige según su propio gusto con la intención de ofrecerlos "a beneficio universal di coloro che si dilettano di sapere" (Tomai, 1597: h. 3). Tal como ha señalado Rodríguez Cacho, es posible que el autor se sienta atraído por el influjo del *Jardín* de Torquemada, un vínculo que se hace evidente en el título por la referencia al jardín, así como por la alusión a la curiosidad de los argumentos tratados. Al analizar el prólogo, por otra parte, son más patentes los ecos de Mejía, al que Tomai se enlaza valiéndose de la cita de Platón y de la alusión a una obra que sirva para el provecho común.

Las misceláneas españolas representaron una fuerte atracción para los literatos italianos, como demuestran los múltiples casos de adaptaciones, reescrituras y recuperación de fragmentos sacados de los contemporáneos ibéricos y reutilizados en obras en las que no siempre se confesaba su paternidad: estos autores, para seguir con la metáfora botánica, en no pocas ocasiones, lo que hacían era limitarse a arrancar ciertas flores de los jardines españoles para replantarlos en sus huertas. Cherchi (1998: 14), a este propósito, nos proporciona una buena muestra de esta práctica que se balancea entre la reescritura y el plagio, como el *Dello specchio di scientia universale* (1564), de Fioravanti, "dove intere novellette vengono riprese dalle *Lettere* di Antonio de Guevara, senza un minimo ritocco". Hace falta reconocer que el saqueo de fragmentos procedentes de las misceláneas como práctica extendida fue agilizado por la índole fragmentaria de este género que no le reclamaba al lector la necesidad de una lectura ordenada del principio hasta el final, sino que, a la manera de una enciclopedia, se ofrecía como un volumen de consulta por secciones y argumentos, invitando a la selección de las diferentes partes según el antojo de cada uno[6].

Además de las refundiciones y de los calcos, que concurren para una difusión parcial de los originales, las misceláneas españolas también empiezan a circular en Italia en las versiones traducidas para la comodidad del lector italiano, y cuyo éxito está atestiguado por el copioso número de ediciones y reediciones, principalmente venecianas, que se publican ya desde la primera mitad del XVI: la primera versión italiana de la *Silva* de Mejía, *La selva di varia lezione*, sale en 1544 de la imprenta veneciana de Michele Tramezzino con traducción de Mambrino da Fabriano, a la que le sigue poco después la traducción italiana de las *Epístolas familiares*, de Guevara, *Libro primo delle lettere*, vertidas al italiano por Domenico di Catzelu y publicadas en 1545 en Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari. Mirando especialmente al caso de Mejía, es fácil entrever la relevancia de esta obra en la tradición de las selvas italianas, a raíz de una circulación extensa en el Quinientos que cuenta con veinticuatro ediciones y tres diferentes traductores[7]: tras la versión de Mambrino da Fabriano aparecen las ediciones de Lucio Mauro (la primera es de 1556, en Venecia, por la imprenta de Giordano Ziletti) y la de Francesco Sansovino (la edición príncipe se remonta a 1560), quien sustituyó el cuarto libro de Mejía con una parte nueva y extraída de diferentes autores coevos[8]. Ante la impresionante prosperidad en Italia del volumen de Mejía no nos extraña la decisión de Orazio Malespini de publicar en la última década del XVI su traducción del *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, una obra que no escondía su deuda parcial con la *Silva*, aunque dándole preeminencia a otro horizonte: el de las *mirabilia*.

3. LAS "FLORES CURIOSAS" DE TORQUEMADA EN ITALIA

Acercándonos al Seiscientos, la merma en España de la miscelánea compilatoria de raigambre humanista supone su relevo en favor de una fórmula nueva que sacrifica en parte

[6] Sobre las múltiples refundiciones de la *Silva* de Mejía recomiendo la lectura de Cherchi, 1998: 74-77, 211-233.
[7] He extrapolado los datos a partir del repertorio incluido en la base de datos *Edit16*. En línea: http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm [Última consulta: 20/03/2017].
[8] Para el análisis de la última parte de Sansovino y sus fuentes véase Cherchi, 1998: 216-223.

ISSN: 1594-378X

el adoctrinamiento para darle más espacio al elemento lúdico. La fría erudición y la tendencia a la acumulación cuantiosa de citas clásicas cede el paso al entretenimiento y a la imagen de un didactismo consustancial de la conversación cortesana que se enmarca, así, en un patrón literario más afín a la narrativa de ficción. No pasa lo mismo en la cercana Italia, donde, a la par de otros países europeos, la miscelánea más puramente humanista se mantiene vigente durante todo el Barroco, y lo atestigua una larga producción de carácter autóctono que –eso sí– nunca pierde de vista, aunque sea tan solo con tenues reminiscencias en los títulos o en la índole estructural, la tradición española.

De igual forma, tampoco las versiones en italiano de obras españolas parecen disminuir en el tránsito de un siglo a otro. Las traducciones de la *Silva* de Mejía constituyen un buen ejemplo de una obra que se había convertido evidentemente en un modelo a seguir no solamente para el ámbito de la miscelánea y que causa un fuerte atractivo en los lectores durante todo el XVII. Prueba de ello es el hecho de que todavía en las últimas décadas del Seiscientos se publican dos ediciones ampliadas que conjugan las dos distintas traducciones de Mambrino Roseo y Francesco Sansovino con la *Nuova seconda selva*, de Bartolomeo Dionigi da Fano (ampliación de la *Nuova seconda selva*, de Geronimo Giglio) y la *Nuova terza selva*, de Girolamo Brusoni, dos textos que, desde el título, testifican su incontrovertible proximidad con Mejía de cara a los argumentos y su disposición[9].

A raíz de la suma notoriedad de Mejía en Italia no nos extraña que, hacia finales del Quinientos, Orazio Celio Malespini, personaje polifacético y ambiguo de la escena literaria entre el XVI y el XVII, decidiese lanzar al mercado editorial una nueva obra afincada en la miscelánea de ascendencia española con la idea de transmitirla en su versión italiana: se trata del *Giardino di fiori curiosi*, traducción del *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada[10]. Los datos biográficos a disposición y, especialmente, las travesías de Malespini con la justicia y sus maniobras para sacar provecho de todo tipo de negocios –tanto honestos como ilegales– sugiere un móvil económico detrás de este proyecto de difusión de un volumen que, desde su prístina aparición en Salamanca en 1570 por la imprenta de Juan Baptista de Terranova, había despertado, a la par de la *Silva*, el interés del mercado del libro, y lo atestigua el hecho de que, en tan solo veinte años, saliesen ocho ediciones de distintas imprentas españolas[11].

Sin perder de vista el modelo más inmediato, la *Silva*, con que el autor se enfrenta en más de una ocasión según se avisa en el *Jardín*, Torquemada rescata la metáfora vegetal y la idea de una "naturaleza" que "nos instruye e invita a reflexionar" (Malpartida Tirado, 2004: 265), aunque, por otro lado, asienta una nueva base argumental que se cimienta en el filón medieval de las *mirabilia* y se alimenta de un interés renovado por la teratología a raíz del éxito de la *Colectanea* de Solino y su significativa circulación –primero en latín y, poco después, en diversas traducciones– desde comienzos del XVI[12]. En el *Jardín de flores curiosas* a lo largo de

[9] Se trata de un volumen en 4° publicado por primera vez en Venecia por Nicolò Pezzana en 1658 con el título de *Selva rinnovata e divisa in sette parti da Mambrino Roseo, Francesco Sansovino e Bartolomeo Dionigi di Fano, con la nuova Seconda Selva. In questa ultima impressione corretta ed ampliata della nuova Terza Selva raccolta da Girolamo Brusoni*. Una segunda reedición aparece en Venecia en 1670. En 1582 se edita igualmente en Venecia, pero esta vez por la imprenta de Iseppo Prodocimo, una nueva edición que también incluye *Il compendio de successi dell'armi della monarchia di Francia*, de Teodoro Tesseri. Para una profundización en el galimatías de la traducción italiana de la *Selva* sugiero la lectura de Bognolo, 2012.

[10] Malpartida Tirado (2004) ofrece un aporte enriquecedor sobre los diálogos de Antonio de Torquemada. En particular, remito al capítulo relacionado con el *Jardín* para un inventario bibliográfico exhaustivo sobre esta obra.

[11] Véase el apartado introductorio de Allegra en su edición del *Jardín* de Torquemada (1982: 81). El estado de la cuestión más actual sobre la fortuna bibliográfica de las obras de Torquemada puede verse ahora en Malpartida Tirado (2009).

[12] La traducción italiana por Vincenzo Belprato, titulada *Delle cose maravigliose del mondo*, la edita Giolito de' Ferrari en Venecia en 1557. Cristóbal de las Casas cuida, en cambio, la versión española del tratado de Solino y se publica en 1573 por la imprenta sevillana de Andrea Pescioni con el rótulo *De las cosas maravillosas del mundo*.

ISSN: 1594-378X

los seis tratados se ofrece al lector un sinfín de temas que, aunque heterogéneos, se concilian bajo el lema de lo "curioso" y remiten a un proyecto de orden y organización explícito en la elección del término "jardín", como si Torquemada quisiera "indicarnos las sendas aptas para visitarlo sin correr el riesgo de convertir nuestro viaje en una incursión insensata" (Allegra, 1978: 104). La noticia extravagante, el dato monstruoso y el relato de casos sorprendentes, en definitiva la referencia a todo lo que no responde a lo común, se recoge en este volumen en el que la idea de maravilla, designada en el prólogo y explicitada al comienzo del primer tratado, se adjudica la doble connotación de todo lo que se proyecta en una dimensión no ordinaria, pero también, en un sentido más amplio, se asocia con la creación entera, maravillosa de por sí, que el ser humano no siempre sabe valorar en su justa medida al adaptarla a su cotidianidad[13]. El diálogo se convierte en el instrumento para una disquisición a la manera de los filósofos antiguos que parte de los "buenos cuentos" de Antonio –hombre "avisado", "curioso y muy leído" (Torquemada, 1982: 101-102)– para darle cabida a las intervenciones de Luis y Bernardo: la suma de las tres voces dialogantes nos proporciona un enjambre de historias, hechos y personajes de índole sobrenatural y extraordinaria, aunque siempre calificados como una emanación de la potencia divina.

El cuidado con el que Torquemada trata de no sobrepasar esa línea sutil que separa la ortodoxia católica de la herejía es constante a lo largo de los tratados, y se sustenta de redundantes proclamaciones sobre la omnipotencia divina, así como sobre la superioridad del cristianismo frente a las otras religiones y la necesidad de ceñirse en la doctrina oficial: de ahí la insistencia en que cada argumento tratado, en palabras de Antonio, "ha de ser cristianamente" (Torquemada, 1982: 104). Esta precaución no impidió que el *Jardín* despertara el interés de la Inquisición, quizá contra todo pronóstico del autor: tan es así que en 1581 el "Iardim de flores" (Almeida, 1581: fol. 20r) aparece en la lista de obras que se mandaban expurgar en el *Index librorum prohibitorum*, promulgado por Jorge de Almeida, arzobispo de Lisboa. Una mancha que, durante varias décadas, no pareció extenderse más allá de las lindes portuguesas y no impidió la circulación de la obra, al punto de que desde la prohibición portuguesa hasta la segunda década del XVII saldrán a la luz cuatro nuevas ediciones, dos en Medina del Campo, una en Amberes y la última en Barcelona.

No sabemos si Malespini estuviera enterado de la prohibición decretada por el Santo Oficio lisboeta, aunque, por los datos sobre la difusión editorial en España del *Jardín*, debemos suponer que tal veto no tuvo mucha reverberación. Es asimismo posible que para un hombre como Malespini, que coleccionaba acusaciones y condenas por falsario y estafador en varias ciudades de la Italia septentrional[14], la censura portuguesa representara un escollo insignificante y un riesgo que, evidentemente, valía la pena correr por el interés lucrativo. El éxito de esta traducción queda comprobado no solamente por el número de reediciones italianas, sino también por el hecho de que la traducción de Malespini, según indica Allegra (en su introducción a Torquemada, 1982: 82-83), fue la base para una posterior traducción alemana.

4. EL *GIARDINO DI FIORI CURIOSI* Y SUS EDICIONES

El *Giardino di fiori curiosi in forma di dialogo* se edita por primera vez en 1590 por Altobello Salicato en Venecia, una ciudad que, según he anotado anteriormente, tuvo un papel relevante

[13] Este aspecto lo explica de manera clara el personaje de Antonio en el siguiente fragmento: "Mirad las diferencias de los árboles y plantas, frutas y yerbas y flores, que tan diversas nacen en cada tierra, con diverso color, sabor y olor, y propiedades y virtudes. Y pues esto no nos espanta, porque lo vemos y tratamos y traemos ante los ojos y entre las manos como cosa común" (Torquemada, 1982: 106).

[14] Su biografía hasta cuenta con una sentencia de muerte en la horca por fraude en el Gran Ducado de Florencia que Malespini logró evitar marchándose a Venecia (Allodoli, 1915: 6).

ISSN: 1594-378X

para la difusión de las traducciones italianas de las misceláneas quinientistas. Desde su primera aparición en breve alcanza cierta popularidad en el público lector y entra rápidamente en la óptica de un mercado editorial deseoso de seguir aprovechando la mina de la narrativa española, tal como lo demuestra, en un lapso de treinta años, un total de ocho ediciones seguras que en seguida pasaré a describir[15].

La edición de 1590 es una edición en 4°, provista en la parte preliminar de una dedicatoria de Malespini a Agostino Giberti fechada el 27 de mayo de 1590, a la que le siguen tres tablas de nombres, contenidos y narraciones. La primera, *Nomi di tutti gli autori citati in questo libro*, es la traducción de la *Tabla en que se contienen los nombres de todos los autores acotados en este libro*, incluida en el volumen de Torquemada desde la primera edición; la segunda –la *Tavola di tutte le materie che in questo libro si contengono*– no se halla en la prínceps, pero sí en las ediciones posteriores en español. La última es la *Tavola copiosissima di tutte le narrazioni e successi maravigliosi delle cose curiose contenute nel presente libro* y es una anexión malespiniana. Con esta tabla Malespini compendia la traducción de las apostillas al margen en el original de Torquemada, siguiendo una praxis común entre las obras didácticas, sobre todo las de índole compilatoria: en esta época proliferan las *tavole copiosissime* de que se valen los autores para darle orden a la materia tratada, un material que, por lo visto, se ofrecía para una lectura también fragmentaria "in aiuto al lettore frettoloso o svogliato, respinto dalla mole o dalla dottrina del libro" (Cortini y Mulas, 2000: 84-85). Por otra parte, aunque esta práctica se conjugue con las tendencias del libro humanista, es cierto, según afirma Rubio Árquez (2005: 644), que en este añadido es posible entrever una aproximación distinta al *Jardín* por parte de Torquemada y de Malespini: una aproximación de carácter más narrativo para el primero y más científico para el segundo.

La buena acogida de la traducción la certifica una segunda edición que se publica en la misma editorial de Altobello Salicato solo un año después. Un rápido cotejo revela unas diferencias de composición textual, así como la presencia de pequeñas revisiones y cambios léxicos: a modo de ejemplo, considérese la *Tavola di tutte le materie*, que en la edición de 1591 se convierte en el *Sommario di tutte le materie*.

No he podido consultar el ejemplar de 1596, el último en salir de la imprenta de Altobello Salicato: de este volumen, presumiblemente perdido, solamente se conocen unos cuantos datos editoriales, tales como el formato en 4° y el número de páginas –este último idéntico a las ediciones anteriores–; se trata, por otro lado, de detalles insuficientes para determinar si se trata de una tercera edición o una emisión de la de 1591[16].

A partir de 1597, y durante un intervalo temporal de siete años, es el editor Giovan Battista Ciotti quien se encarga de publicar tres nuevas ediciones, también venecianas, de la traducción de Malespini, en este caso con un formato en 8°. Al cotejar la versión de 1597 con la de 1600 salta inmediatamente a la vista una distinta composición del texto; sin contar con que la segunda incorpora en el colofón tres folios de fe de erratas. Como para el caso anterior relativo a las ediciones de Altobello Salicato, tampoco para Ciotti he podido analizar el ejemplar de 1604[17].

Ocho años después de la última edición de Ciotti, sale en 1612 con el mismo formato en 8°, una nueva, y única, versión veneciana de Pietro Bertano. A diferencia de todas las demás,

[15] Persisten las dudas sobre una novena edición veneciana, de 1628, que menciona Allegra (cfr. Torquemada, 1982, p. 82) en el apartado crítico de su edición del *Jardín* sin proporcionar indicaciones editoriales más consistentes. De este volumen no queda rastro en el repertorio de Griffante, 2003, sobre las ediciones venecianas del XVII; además, he consultado, sin éxito, distintas bases de datos de bibliotecas europeas y norteamericanas. Hasta la fecha, aparte de la mención de Allegra, no tengo noticias sobre ediciones posteriores a la de 1620 de Alberti, si se excluye el *Giardino fiorito*, una especie de versión corta de la traducción de Malespini de la que hablaré más adelante.

[16] No he conseguido encontrar ningún ejemplar de esta edición que se cita en Navarro Brotóns *et alii*, 1999: 291.

[17] Rubio Árquez (2005: 644) ha detectado la presencia de un ejemplar de Ciotti 1604 en la Biblioteca Vaticana de Roma.

ISSN: 1594-378X

es la única en colocar las tres *tavole* al final, mientras que, en los otros casos, se anteponen al primer tratado. En cuanto a la fuente de Bertano, he excluido de inmediato la de 1591 (y, presumiblemente, la de 1596), al verificar que en la segunda tabla del volumen de Ciotti se anota *Tavola di tutte le materie* en lugar de *Sommario*. La colación de los ejemplares sobrantes, además, me ha llevado a descartar definitivamente la de Altobello Salicato, lo que me inclina, por ende, hacia una de las ediciones de Ciotti por unas diferencias tipográficas leves, aunque significativas, como la siguiente: "*overo* passare l'Estate", de la edición de 1590, de contra a "*o vero* passare l'Estate" de las ediciones de Ciotti y Bertano[18].

Finalmente, de la imprenta de Giovanni Alberti sale la última edición del *Giardino* de que tenemos constancia, con una edición en 8° en la que, nuevamente, las tablas se insertan en la parte anterior del volumen como en Altobello Salicato y Ciotti. En el catálogo de la Biblioteca de Catalunya aparece la referencia a una edición del *Giardino* de Malespini de 1621 por Giovanni Alberti. El examen de este texto, en cambio, me ha llevado a considerar que hay un error de transcripción en el catálogo de la biblioteca, puesto que en la portada se da como indicación 1620; además, gracias al cotejo con otro volumen del mismo año, pero procedente de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles, he certificado que el ejemplar del catálogo catalán forma parte de la misma tirada de 1620. Hasta que nuevos aportes desmientan lo contrario, nada deja presumir que Alberti haya sacado más de una edición de la traducción de Malespini.

Junto con estas ocho ediciones íntegras, la obra de Torquemada siguió circulando también a través de una traducción mutilada, el *Giardino Fiorito di varie curiosità*, que aparece en 1667[19]. A diferencia de los demás casos analizados, se trata de una impresión boloñesa, provista de *imprimatur*, que se edita en la imprenta de Giovanni Recaldini in San Mammolo y donde se recogen tan solo los tratados III y V del *Jardín*: el tratado sobre trasgos y fantasmas –lo que viene a demostrar que, a diferencia de lo que estaba pasando en ámbito ibérico, la moda de la teratología no había menguado en Italia–, y el tratado sobre las tierras septentrionales, engarzada de forma muy evidente con Olao Magno y su monumental *Historia de gentibus septentrionalibus*. Tan solo ojeando el *Giardino Fiorito* queda manifiesto que esta obra deriva directamente de la traducción y no del original español; además, un cotejo interno de este volumen con las ediciones de Malespini a mi disposición (1590, 1591, 1597, 1600, 1612, 1620) me lleva a considerar un parentesco con la edición de 1620 de Giovanni Alberti. Para dar un ejemplo, la errata "Alta" por "Atlas", la cordillera marroquí, citada por Luigi hacia el final del quinto tratado –el segundo en la edición de Recaldini– se recoge tan solo en la versión de 1620 y en el *Giardino fiorito*.

5. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN MALESPINIANA DEL *JARDÍN*

Para un hombre tan excéntrico y controvertido como Celio Malespini la traducción simboliza su primer contacto genuino con la literatura; sus experiencias anteriores, de hecho, se circunscriben al cuestionable papel de editor fraudulento de una versión no autorizada de la *Gerusalemme liberata* de Tasso, que publica con el título de *Goffredo*. Es, en cambio, con sus versiones italianas de obras extranjeras cuando nuestro autor se acerca a la producción literaria: la traducción es, con toda probabilidad, una especie de ejercicio propedéutico para Malespini, y determina un momento de transición del ámbito editorial a la creación propia que culminará con su *Ducento novelle*, una colección de cuentos de inspiración boccaccesca

[18] La cursiva es mía.
[19] Cortini y Mulas (2000: 344-345) exponen el parentesco con el *Jardín* torquemadiano y describen las tres diferentes ediciones de este volumen: desde la primera en 1667, sigue una de 1673 y otra de 1579 con la misma editorial.

ISSN: 1594-378X

publicada en 1609 con el editor Al Segno dell'Italia[20]. Traducir, en definitiva, representa una inicial aproximación literaria realmente productiva, un acercamiento que se orienta de manera especial hacia la miscelánea, dando prueba de su versatilidad y su destreza con dos lenguas diferentes: además de la traducción del español del *Jardín de flores curiosas*, Malespini vierte al italiano el *Trésor*, texto en francés de Brunetto Latini[21]. Aunque pertenecientes a épocas distintas y con un planteamiento temático dispar, en ambas obras late el mismo ánimo enciclopédico.

Malespini se orienta a la transposición al italiano de obras extranjeras en un momento en el que a la traducción no se le reconoce un peso artístico y una dignidad literaria, pese a su incuestionable importancia. De hecho, más allá de toda conjetura y reflexión teórica sobre la sencillez para un lector italiano de la época de acercarse a un texto en español, en la práctica no todos estaban familiarizados con las lenguas diferentes de la autóctona, aunque neolatinas. Prueba de ello es la profusión de traducciones del español al italiano propiamente en el momento de mayores contactos socio-políticos entre las dos penínsulas. A modo de aclaración de esta finalidad puramente práctica en la traducción, son paradigmáticas las palabras del ya mencionado Domenico di Catzelu: en el *Proemio* de las *Lettere* de Guevara, puntualiza el motivo de su "picciolo servigio" declarando que "l'intento mio sopra la traduzione non è stato per satisfare e giovare eccetto a quelle persone le quali desiderano di leggere un'opera per intendere, comprendere e imitare gli documenti che in quella vi sono scritti" (Guevara, 1551: h. 9).

La conciencia del intrínseco valor de esta actividad para el conocimiento de escritores extranjeros y para la fruición de sus obras –las de más renombre, desde luego– no es condición suficiente para que la traducción, en el Renacimiento y el Barroco, alcance mayor prestigio, y para que deje de estimarse al par de un mero ejercicio técnico-lingüístico (Greppi, 1971: 57); una opinión que, a todas vistas, comparten los mismos fautores de estas iniciativas de aclimatación textual de una lengua a otra por lo que traslucen en sus prólogos y dedicatorias. Es emblemática la opinión sobre la traducción y su valor de Lorenzo Franciosini, célebre por traducir en el XVII el *Quijote* cervantino: en los *Diálogos apacibles* (1626), curioso tratado que él mismo compone en español y traduce al italiano, Franciosini le descubre al *Signor Lettore* su preocupación por las lacras de su obra, corrupta y defectuosa por tratarse de una traslación lingüística: "Prima che tu tocchi (Signor Lettore) il polso a questi miei Dialoghi, ti voglio dire la loro infermità. Sono tradotti, e per conseguenza corrotti; e non sto punto in dubbio che nello spedale del tuo giudizio non abbiano a parere stroppiati" (Franciosini, 1626: 6). No cabe la menor duda de que el interés económico sea el principal móvil oculto tras el velo altruista de un servicio hecho para que todos tengan acceso a las obras en lengua extranjera. Es un servicio de utilidad y de provecho que no supone, por lo menos en el Quinientos, una finalidad estética: los traductores de esta época, por lo general, se preocupan más por el propósito divulgativo que por el cuidado y la calidad de la forma; por ende es muy frecuente toparse con traducciones que son calcos del original.

En el prólogo de las *Lettere* de Guevara, como hemos visto, el traductor aclara su intención vinculándola con la utilidad y se sirve de una retórica de falsa modestia, ampliamente usada en las dedicatorias a hombres excelentes, en las que los autores no escatiman los comentarios sobre su escaso valor en relación con la magnificencia del destinatario de la obra. En este juego retórico de roles, Catzelu no rehúsa estimar su traducción como una obra de barro y falta de vida:

[20] Para la recepción en España de la colección de cuentos de Malespini véase Resta, 2014 y 2016: 233-237.

[21] Rua (1890) ha examinado el único manuscrito conocido de esta traducción, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Turín con el título *Delle tre parti del tesoro vitale di Maestro Bruno sapientissimo filosofo, tradotte per Celio Malespini dal francese nel nostro idioma italiano.*

ISSN: 1594-378X

> Prometeo, figliuolo di Iapet, secondo che li antichi e fabulosi poeti dicono, Reverendissimo Signore, aveva in uso di fabricar corpi umani di luto, e che dopoi montato al cielo col favore di Minerva portò quaggiù un poco di foco, cavatolo d'una delle rote del Sole, col quale poi introducea vita e anima ne i detti corpi. Così parimente ho fatto io al presente, volendo introdurre spiriti vitali in questa mia opera di luto e morta; dico di luto quanto alla traduzione, che mediante il favore e aiuto del disiderio ch'io ho di servire vostra Reverendissima Signoria, montai alla contemplazione delle sue qualità, nelle quali trovai occasione di potermi prevalere di qualch'una delle scintille del lume di quella in favore e difensione di detta opera. (Guevara, 1551: h. 1-2)

También la dedicatoria de Malespini a Agostino Giberti en el *Giardino di fiori curiosi* parece encuadrarse, por lo menos en parte, en la misma técnica retórica con la que el autor presenta su obra –o, mejor dicho, su traducción– como un humilde homenaje. Sin embargo, no deja de causar sorpresa la insistencia con que Malespini rebaja su trabajo, y en más de una ocasión reitera la poca sustancia y el poco valor que posee el regalo: sorprende la continua y tediosa reincidencia en la insignificancia del homenaje y en la "picciola fática" del autor. Tanto desprestigio, quizá, no esté relacionado solamente con un discurso retórico aplicado comúnmente en las partes prologales, sino también con una percepción de la traducción muy distante de la actual y que enraizaría principalmente con una finalidad práctica. Recordando las palabras de Catzelu se entiende bien cómo el acto de traducir se enfoca hacia los destinatarios, hay una relación de conveniencia que junta la obra traducida con su nuevo lector; bajo esta perspectiva, la traducción no podía constituir una manifestación de la calidad artística de un escritor que, por lo tanto, estaba destinado a ponerse a prueba con "altre cose di più sugo e sustanza"[22].

El cotejo del *Jardín* de Torquemada con la primera edición de Malespini no me ha permitido identificar el posible hipotexto para la traducción. De las seis ediciones en español del *Jardín* anteriores a 1590, no he podido consultar las de Zaragoza 1571 y Medina del Campo 1587, aunque me parece poco probable que sea esta la fuente por el lapso de tiempo tan reducido entre esta última edición y la *prínceps* de Malespini. Cotejar estos ejemplares, con mucha probabilidad, hubiera podido ayudar, si no a identificar la base textual, por lo menos a arrojar algo de luz sobre algunos puntos oscuros, tales como ciertas añadiduras arbitrarias en la versión malespiniana –de las que hablaré más adelante– que no se pueden certificar como adiciones del traductor hasta no tener un cuadro completo.

Entrando, en cambio, en cuestiones lingüísticas, cabe asumir que, a diferencia de otros traductores coevos, la versión de Malespini, aunque en ciertos momentos se mantiene muy fiel al original, no representa una traducción calco, por un amplio uso de paráfrasis y giros sintácticos. En un momento en que la traducción literaria de las lenguas modernas está en sus comienzos y prevalecen las versiones traducidas al pie de la letra, Malespini ofrece una alternativa acercándose, aunque parcialmente, a una idea de traducción más funcional e interpretativa.

Al analizar los prólogos de Torquemada y de Malespini es posible entrever una leve distancia de cara al horizonte literario de la obra y su objetivo primordial. Tal como se ha subrayado en los apartados anteriores, el *Jardín* concilia la esencia divulgativa con la dimensión lúdica; sin embargo, en el prólogo Torquemada insiste en la curiosidad encauzándola hacia la esfera del saber, del conocimiento. El catálogo de noticias maravillosas, por lo tanto,

[22] La cita es de Franciosini y procede de la dedicatoria a Fernando II que acompaña su traducción del *Quijote* cervantino. Se trata de *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia*, Venezia, Andrea Baba, 1622.

ISSN: 1594-378X

se relaciona con un proceso de aprendizaje; es como si el didactismo prevaleciera en este sentido sobre el esparcimiento, o, mejor dicho, como si se quisiera aludir a que el amaestramiento encierra en sí gusto y deleite. En la dedicatoria a Giberti, por otra parte, Malespini insiste más en la erudición, en el *delectare*, presentando a su destinatario una obra a modo de "alleviamento alle sue tante occupazioni", con la que pueda entretenerse "fuggendo l'ozio". Esto no quita que Malespini estuviese entendido sobre la perspectiva erudita y compilatoria que encerraba el volumen de Torquemada, y lo demuestra su voluntad de añadir una *tavola* para compendiar las apostillas incluidas en los márgenes del original español. Esta tabla es la prueba manifiesta de la preocupación del traductor por sus lectores: el volumen no está pensado, evidentemente, para una lectura del principio al final a la manera de una novela, sino que su estructura solidariza más con la idea de un libro de consulta. A cada glosa, organizada en orden alfabético, se le añade su número de página para que el lector se oriente rápidamente sin necesidad de ojear el texto íntegro en busca de la referencia que le interesa. Valga decir que las otras dos *tavole* son traducciones de la versión española; sin embargo, la segunda, es decir la que compendia los contenidos de cada tratado, no aparece en la edición príncipe de 1570 que, por ende, habría que excluir como posible base textual para Malespini.

A partir del examen de los tratados, es posible vislumbrar, sobre todo al principio, una tendencia a la reinterpretación de proposiciones enteras, asimilable a una traducción de tipo interpretativo; es una perspectiva de traducción que Malespini aplica de forma más persistente en la primera parte del *Giardino* y que a continuación se vuelve más tenue:

> Yo, señores, no tengo impedimento ninguno para serviros; y así está también desembarazada mi voluntad para seguir la vuestra; por tanto, mandadme, que yo obedeceré y cumpliré sin poner excusa. (Torquemada, 1575: 3)[23]

> Io non ho, Signori miei, niuno impedimento, che mi disturbi a non gli poter servire e compiacere in tutto quello che vorranno comandarmi; e non meno carissima e gratissima m'è la dolce conversazione loro; però come suo affezionatissimo ubbidirò sempre volontariamente a tutto quello che dalle Signorie vostre mi sarà imposto e ordinato. (Malespini, 1590: 2)

Por el contrario, la tendencia al calco y a la traducción literal se hace más patente en el desarrollo sucesivo del texto con resultados, a menudo, al límite de lo ininteligible y que dan inmediatamente la sensación de un fragmento calcado del original. Es ejemplificativo el caso de un calco sintáctico enraizado con la perífrasis "dejar + infinitivo" copiada tal cual en numerosas ocasiones en la versión de Malespini:

> No por eso dejaron de caer en el más verdadero infierno, que es la pena. (Torquemada, 1575: 246)

> Però non perciò lasciarono di cadere nel più vero inferno, che è la pena. (Malespini, 1590: 103)

Si para el caso que se acaba de proponer, el calco, más allá de permitir la identificación inmediata del origen extranjero del fragmento, no impide entender su sentido, existen sin embargo otros ejemplos que son indicativos de una interpretación equívoca de un determinado pasaje textual por parte de Malespini. A tal propósito, al principio del tratado tercero, con

[23] La comparación se ha llevado a cabo a partir de la edición de 1575, en mi opinión el volumen que, con más probabilidad, fue la base textual para Malespini a raíz de los contactos –también editoriales– entre Venecia y Amberes en el siglo XVI.

ISSN: 1594-378X

un largo giro sintáctico, Bernardo le dice al compañero Luis que, antes de llegar, se entretuvo conversando con Antonio durante el recorrido desde su casa hasta el jardín, nueva meta para la reunión de los tres amigos. En esta larga proposición Luis usa una subordinada final –"para no sentirla"–: el verbo "sentir", que integra el pronombre complemento directo relacionado con "la jornada", en este caso se usa en el sentido de no sentir el cansancio del recorrido, no sufrirlo. Malespini traduce literalmente "per non sentirlo", con una alusión al sustantivo "tramito"; sin embargo, el uso de este verbo en este contexto específico resulta ambiguo en italiano y no permite inferir de forma clara el sentido de la frase sin consultar el original español.

También se evidencian en la traducción numerosos casos de añadiduras, tanto de lexemas individuales como de perífrasis enteras. Para las primeras, parece una constante en Malespini –y quizá haya que atribuirla a una tendencia de escritura de la época– la presencia de sustantivos, adjetivos y también verbos, que poseen un valor semántico similar al lexema ya presente en el original español y al que acompañan formando un grupo léxico con valor sinonímico: "os suplico" > "vi prego e supplico"; "cocos y gusanos" > "bruco, ruga o vermicello"; "avisada" > "dotta e savia". En cuanto a las adiciones de frases enteras, en algunos casos pueden tener un valor explicativo, pero también pueden servir a modo de inciso gramatical para conectar dos oraciones, tal como se ve en siguiente caso:

> Y que también se mueven y andan por una parte como para otra. Y si a estos los viésemos muy grandes… (Torquemada, 1575: 109)

> Movendosi quando che camminano tanto dall'una quanto dall'altra parte; la onde, se tutte queste cose di sopra narrate, noi vedessimo negli animali grandi… (Malespini, 1590: 5)

Se han identificado, asimismo, algunos casos de adiciones textuales arbitrarias. A modo de ejemplo, considérese este fragmento incluido en el tratado tercero y relacionado con los seis diferentes géneros de demonios:

> Avvertite nondimeno che gli altri cinque generi, ancor che non siano localmente nell'abisso, hanno però seco l'inferno, e non solamente la prima pena, ch'è la privazione della visione divina, ma etiandio l'altra che si patiscono dagli altri quivi, secondo però che più e meno si discostarono da Dio peccando. (Malespini, 1590: 108)

Se trata de unas palabras puestas en boca de Antonio con las que en la traducción se da fin a un largo parlamento sobre los demonios y sus particularidades. Este fragmento no aparece en las ediciones en español de 1570, 1575 y 1577; sin duda, la posibilidad de extender el cotejo a las otras dos que faltan –1571 y 1587– podría ayudar a aclarar este enigma para determinar si este fragmento, y otros similares, son propios del traductor.

También es posible vislumbrar ejemplos de contracciones o supresiones: Malespini no solamente añade, sino también elimina o simplifica algunas perífrasis. Por lo que se refiere a las omisiones, generalmente elimina pequeñas partes redundantes o consideradas accesorias y prescindibles: en el epígrafe que da comienzo al primer tratado el traductor elimina la subordinada especificativa "que suele obrar en ellos". Por otro lado, se evidencian algunos casos de simplificación sintáctica con acoplamiento de dos oraciones coordinadas fusionadas en una sola:

ISSN: 1594-378X

> Son tantas y tan varias las opiniones que sobre eso hay, y tantas las razones por cada parte… (Torquemada 1575: 1)
>
> Sono tante e sì varie sopra di ciò l'opinioni e ragioni per ciascheduna parte. (Malespini, 1590: 1)

Pese a que la traducción del *Jardín* dé fe de la excelente competencia lingüística de Malespini, hace falta mencionar unos cuantos errores de interpretación que he podido detectar en el texto. En algunos casos, se trata de errores de traducción de simples lexemas: "y en aquellos lugares hondos, les quiten la vida" (Torquemada 1575: 250) > "in quei luoghi, onde gli levino le vite" (Malespini, 1590: 108). También se atisban algunas faltas que afectan a oraciones enteras, confiriendo un sentido totalmente opuesto al original como en este caso: "no pienso dejar de usar el oficio de fiscal como el señor Luis lo hizo" (Torquemada 1575: 16) > "non penso far l'officio di fiscale come fece il signor Luigi" (Malespini, 1590: 12).

Finalmente, vale la pena mencionar algunos ejemplos de términos italianizados –nombre propio del protagonista, Luis; títulos de todas las obras en latín o en castellano– que, evidentemente, Malespini introduce con el objetivo de acercarse a los lectores italianos, aunque se registran a la vez ciertos descuidos –"nuestra España", traducido literalmente por "la nostra Spagna"–, que, en cambio, producen un resultado opuesto y chocante.

A modo de broche final para este excurso sobre la recepción italiana de la miscelánea española y, en especial del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, vale la pena decir que la traducción de Malespini contribuyó notablemente para la difusión de un autor que con su volumen iba incrementando la ristra de obras pertenecientes a las *mirabilia* en las lenguas modernas, un filón que en Italia podía contar en el XVI con Ortensio Lando, precursor de este género con su *Commentario* (1548). La fortuna del *Giardino di fiori curiosi*, tal como se ha demostrado, no se prolonga durante un tiempo dilatado, pero sin duda no pasa desapercibida si todavía en el Barroco tardío sigue circulando, aunque de forma parcial, con el *Giardino fiorito*. Lo cierto es que desde la segunda década del XVII se interrumpen las reediciones de la traducción malespiniana. Esta suspensión podría hallar justificación en un cambio en el gusto de los lectores –de cara al libro español o, más específicamente, de cara a los argumentos tratados en esta obra– que, como consecuencia, determina un cambio en el mercado del libro; pero esta no parece la razón más plausible. De hecho, no explicaría por qué, por ejemplo, todavía en la segunda mitad de ese mismo siglo, Recaldini saca tres nuevas ediciones de este volumen, aunque la mutilación encubra el nombre de su escritor y reduzca de forma considerable la materia. Sin contar con que a finales del XVII la traducción de otro contemporáneo de Torquemada, Pedro Mejía, sigue reeditándose. Para poder lanzar nuevas hipótesis quizá tengamos que orientarnos hacia la injerencia eclesiástica y suponer que esta diferencia de tratamiento entre Torquemada y Mejía resida en que el primero captó la atención de la censura. Si bien es cierto que la inclusión en el Índice portugués de 1581 no había detenido la difusión de la obra, en 1632 el *Jardín de flores curiosas* aparece en el nuevo *Index* español, que decreta la prohibición de la obra de Torquemada "hasta que se enmiende". La última edición de la versión española es la barcelonesa de 1621 de Hierónymo Margarit; la difusión editorial de la traducción italiana, por su parte, termina con la edición veneciana de Alberti en 1620. Es en este momento cuando el viento cambia para Torquemada y llega el invierno para sus flores curiosas.

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALLEGRA, Giovanni (1978) "Sobre la fábula y lo fabuloso del *Jardín de flores curiosas*", *Thesaurus*, 33, pp. 96-110.

ALLODOLI, Ettore (1915) "Prefazione" en Orazio Celio Malespini, *Novelle scelte*, ed. de E. Allodoli, Lanciano, Carabba.

ALMEIDA, Jorge de (1581) *Index librorum prohibitorum*, Lisboa, Antonio Riberio.

BOGNOLO, Anna (2012) "Nel labirinto della Selva. La traduzione italiana della *Silva de varia lección* di Mambrino Roseo da Fabriano" en Valentina Nider, ed., *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università, pp. 257-306.

CAPRA, Daniela (2012) "Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del Siglo XVI" en Patrizia Botta, coord., María Luisa Cerrón Puga, ed., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, pp. 268-278.

CHERCHI, Paolo (1998) *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni.

CORTINI, Maria Antonietta y Luisa MULAS (2000) *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Roma, Bulzoni.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.

CROCE, Benedetto (1917) *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza.

DI FRANCIA, Letterio (1924) *Novellistica*, Milano, Vallardi.

FRANCIOSINI, Lorenzo (1626) *Diálogos apacibles compuestos en Castellano y traducidos en Toscano*, Venezia, Giacomo Sarzina.

GRIFFANTE, Caterina (2003) *Le edizioni veneziane del Seicento*, Milano, Bibliografica.

GREPPI, Cesare (1971) "Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano", *Sigma*, 31, pp. 52-67.

GUEVARA, Antonio de (1551) *Libro primo delle lettere dell'Ill. S. Don Antonio di Guevara vescovo di Mondognetto, predicator, cronista e consigliero della Maestà Cesarea, tradotte dal S. Dominico di Catzelu*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari.

MALESPINI, Orazio Celio (1590) *Giardino di fiori curiosi in forma di dialogo diviso in sei trattati*, Venezia, Altobello Salicato.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2004) *Aprendices, escépticos y curiosos en el Renacimiento Español. Los diálogos de Antonio de Torquemada*, Málaga, Universidad de Málaga.

——— (2007) "Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español", *EPOS*, XXIII, pp. 39-60.

——— (2009) "Torquemada, Antonio de (¿Astorga?, c. 1505-Benavente, c. 1569)" en Pablo Jauralde Pou, dir., Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., *Diccionario filológico de la literatura española siglo XVI*, Madrid, Castalia, pp. 928-932.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2005) "Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spagnoli (secoli XVI-XVII)" en Marco Santoro y Maria Gioia Tavoni, coords., *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 393-412.

MEJÍA, Pedro (2003) *Silva de varia lección*, ed. de I. Lerner, Madrid, Castalia.

——— (2004) *Diálogos o Coloquios*, ed. de A. Castro Díaz, Madrid, Cátedra.

MEREGALLI, Franco (1974) *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni.

NAVARRO BROTÓNS, Víctor, Vicente SALAVERT FABIANI, Victoria ROSSELLÓ BOTEY y Víctor DARÁS ROMÁN (1999) *Bibliographia physico-mathematica hispanica (1475-1900). Volumen I. Libros y folletos, 1475-1600*, Valencia, Universitat de València, Instituto de Historia de la Ciencia y Documentación "López Piñero".

RALLO GRUSS, Asunción (1984) "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista", *Edad de Oro*, 3, pp. 159-180.

ISSN: 1594-378X

_____ (2005) "Maravilla y erudición en el humanismo español: *El jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada" en Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado y Juan José Alonso, eds., *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, pp. 112-174.

RESTA, Ilaria (2014) "De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara", *Edad de Oro*, 33, pp. 395-409.

——— Frankfurt /Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1993) "La selección de lo curioso en «silvas» y «jardines»: notas para la trayectoria del género", *Criticón*, 58, pp. 155-168.

——— (2005) "Torquemada y la libertad de la escritura" en Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado y Juan José Alonso, eds., *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, pp. 93-110.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2005) "La traducción italiana del *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada" en Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado y Juan José Alonso, eds., *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro, León*, Universidad de León, pp. 640-654.

RUA, Giuseppe (1890) "Un'altra traduzione italiana del *Tesoro* di Brunetto Latini per opera di Celio Malespini", *Giornale storico della letteratura italiana*, 16, pp. 432-434.

SANSIVENTI, Bernardo (1902) *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, Hoepli.

SANTORO Marco y Silvia ZANINI (2007) "La fortuna editoriale delle opere spagnole in Italia nei secoli XVI e XVII: primi risultati di una campionatura ed appunti paratestuali" en María de las Nieves Muñiz Muñiz, ed., *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo, dalla filologia all'informatica*, Barcelona / Firenze, Universitat de Barcelona / Franco Cesati, pp. 443-466.

TOMAI, Tomaso (1597) *Idea del giardino del mondo di M. Tomaso Tomai da Ravenna, físico e accademico innominato, ove oltre molti secreti maravigliosi di natura sono posti vari e soavissimi frutti curiosissimi secondo la diversità del gusto degli uomini*, Venezia, Giovanni Alberti.

TORQUEMADA, Antonio de (1982) *Jardín de flores curiosas*, ed. de G. Allegra, Madrid, Castalia.

——— (1994) *Obras completas. I*, ed. de L. Rodríguez Cacho, Madrid, Turner.

ULVIONI, Paolo (1977) "Stampatori e librai a Venezia nel Seicento", *Archivio Veneto*, 108, pp. 93-124.

VOLPI, Giorgio (1984) "Letteratura e *filomitia*: il *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada", *Anales de literatura española*, 3, pp. 447-475.

ISSN: 1594-378X

Truchado y *Le piacevoli notti:* la naturalización hispánica de un texto *ad usum nationis*

LEONARDO COPPOLA
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

Resumen
A través de la eliminación de enteras novelas, de la hispanización de episodios y de la metamorfosis de los enigmas, intentaremos averiguar como la traducción de *Le piacevoli notti* de Straparola se adecuaba verbal y temáticamente a la austeridad contrareformista de la España de la época. Mediante este proceso de castellanización, se constata cómo el traductor esquivó, por un lado, posibles imágenes incendiarias que podrían haber provocado escándalo en el *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* y, por el otro, se alejó de las generalidades y de las faltas del original para actualizar el texto en una verosimilitud fidedigna identificable con la sociedad y los gustos del lector español.

Abstract
Through the elimination of whole novels, the hispanisation of episodes and the metamorphosis of the enigmas, we attempt to find out how the translation of *Le piacevoli notti* de Straparola was verbal and thematically adjusted to the Spanish anti-reformist austerity of the time. Through this process of castilianization, it is stated how the translator avoided, on the one hand, possible lascivious images that would have provoked scandal in the *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* and, on the other, moved away from the generalizations and faults of the original to update the text to a level of credible verisimilitude recognizable to the society and the taste of the Spanish reader.

Si bien la tradición italiana de los *novellieri* destaca por su obscenidad (González de Amezúa, 1982: 446-447), es bien sabido cómo los traductores españoles solían limar el contenido más deshonesto, buscando la ejemplaridad exigida por el clima cultural de la España aurisecular[1]. El caso del baezano Francisco Truchado, traductor de *Le piacevoli notti* de Giovanfrancesco Straparola, es representativo de este proceder[2]. Al igual que ocurre con la mayoría de los traductores de *novellieri* (cf. González Ramírez, 2012 y Rubio Árquez, 2013b), la inmensa "presión psicológica" (Close, 2003: 284) de la España del momento (Barella Vigal, 1985: 28) obligó también a nuestro autor a podar el árbol de las ramas secas. Sus textos sufrieron,

[1] A propósito de los cambios requeridos por el concepto de ejemplaridad remitimos a los trabajos de Rubio Árquez (2013b y 2014a) y Federici (2014a).
[2] La primera edición de su traducción, que se da a conocer con el marbete de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, apareció en 1578 en Zaragoza (González Ramírez, 2011b, Coppola, 2013), aunque consta –como explicado en Coppola (2014b)– la existencia de una edición anterior, avalada, además, por la *collatio* de la reciente edición crítica del mismo autor (cf. Straparola, 2016). La traducción de Straparola ha dado pie en tiempos recientes a caudalosos ríos de tinta. Más allá de los imprescindibles trabajos de Senn (1988, 1993), Cátedra (2001) y Baranda (2010), contamos hoy con los detallados estudios de Federici (2010, 2011a, 2011b, 2014a, 2014b, 2014c) –que cuenta también una edición crítica moderna (Truchado, 2014)–, de González Ramírez (2011b, 2015), de Marcello (2012, 2013) y de Coppola (2012, 2013, 2014a, 2014b, en prensa).

Leonardo COPPOLA, "Truchado y *Le piacevoli notti*: la naturalización hispánica de un texto *ad usum nationis*", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 99-114.
Recibido el 25/01/2017 · Publicado el 26/07/2017

evidentemente, autocensuras y expurgaciones voluntarias que prueban una creatividad personal adecuada al nuevo público y a su contexto social (cf. Recio, 2007: 169). El intento de Truchado no era simplemente trasladar el texto de una lengua a otra, sino naturalizarlo a su nuevo destino, produciendo, como intentaremos explicar en las siguientes páginas, un proceso de castellanización y, por consiguiente, un texto *ad usum nationis* que busca la aprobación del nuevo lector. De ser así, el nuevo "domicilio" y las intervenciones lenitivas añaden una inédita "identidad a la del texto y el contexto transmitidos" (Ruiz Casanova, 2000: 33). Pues bien, en las siguientes páginas se intentará explicar este proceso a través de tres de sus fases: la eliminación de enteras novelas; la hispanización de episodios y, por último, la metamorfosis de los enigmas.

1. LA *ELIMINATIO* DE NOVELAS

El "bedel" Francisco Truchado, "aficionado a las traducciones del italiano" (Cátedra, 2001: 53) representa, sin duda, un brillante antecesor de los traductores de *novellieri* en la España del siglo XVI[3]. Las historias y los versos propuestos por una *brigata* de damas y caballeros durante las trece noches que anteceden al carnaval se insertan dentro de una habitual recreación literaria *boccacciana* –en nuestro caso la estancia real de Lucrecia Sforza en Murano (1537)–, más conocida como *cornice*[4]. Sin embargo, como ya se demostró en otro lugar (Coppola, 2012), la traducción de Truchado se distingue por una secuencia distinta en las *novelle*. Pues bien, dejando de lado la nueva disposición de las novelas, intentaremos averiguar ahora los motivos de la exclusión de enteros cuentos.

No son pocas las novelas que Truchado eliminó: 24 de las 74 que componían la obra original[5]. En el caso de las dos únicas eliminadas de la primera parte (V, 3 y 4), los motivos –como ya señalaron Senn (1993: 59-60) y Federici (2011b: I, 45)– son lingüísticos: las historias se narran en dialecto bergamasco y paduano, respectivamente, variedades del italiano que muy probablemente el traductor no conocía. Pero como ya tuve ocasión de analizar (Coppola, 2012: 143 n. 13), son los motivos morales los que provocan el mayor número de supresiones: 7 de las restantes 22 novelas suprimidas lo son por este motivo. De este modo se eliminan las *novelle* VI, 2, XI, 5 y XIII, 9[6]. En la primera se relata una castración y la posterior semejanza con el sexo femenino[7]. En la segunda (XI, 5), pese a las muchas enmiendas a la que fue sometida[8], se trata

[3] Sobre la traducción de los *novellieri* señalamos los estudios de Laspéras (1987), González Ramírez (2011a, 2012), González Ramírez y Resta (2013), Carrascón (2014a y 2014b) y Scamuzzi (2016). Igualmente, para un análisis específico de los paratextos y la consiguiente influencia que los *novellieri* tuvieron en la tradición española, cf. González Ramírez (2012), Giorgi (2012), Rubio Árquez (2013b, 2014b, 2015, 2016a, 2016b y en prensa), Federici (2014a) y Muguruza Roca (2016). Más contribuciones sobre el influjo de la *novellistica* de raigambre italiana y la novela corta en la literatura española aurisecular pueden hallarse en el último número de *Edad de Oro* (AA. VV, 2014) y en AA. VV (2015), en particular la sección que remite a las letras castellanas (cf. 413-656).

[4] Más detalles sobre la *cornice boccacciana* que afecta a Straparola y a su traducción se hallan en Coppola (2014a); véase también Rubio Árquez (2013-2014) para la adaptación del marco a la literatura áurea castellana.

[5] De la primera parte italiana desaparecen: V, 3 y 4; de la segunda: VI, 2; VII, 4; IX, 3; X, 1 y 2; XI, 1, 3, 4 y 5; XII, 1-5; XIII, 5-9 y 11-13. Evidentemente, en la traducción moderna de la obra (Straparola, 2009), dada a conocer con el título de *Noches de placer,* se ha respetado el texto original.

[6] Los argumentos de las novelas se toman de las tablas puestas al final de la edición italiana (1565), de la que probablemente se tradujo la versión castellana –sobre este asunto cf. Senn (1993), Federici (2011b) y Coppola (2013): *Castorio, desideroso di venir grasso, si fa cavare tutti duo i testicoli a Sandro; ed essendo quasi morto, vien dalla moglie di Sandro con una piacevolezza placato* (VI, 2); *Bigoccio s'innamora di Gliceria, e d'altro abito vestito la prende per moglie, e ingravidata, l'abbandona, e ritorna nella congregazione dell'ordine suo. Il ché presentito dal superiore, la marita* (XI, 5); *Filomena giovanetta, posta nel monasterio, gravemente s'inferma; e visitata da molti medici, finalmente ermafrodita vien ritrovata* (XIII, 9).

[7] Otra versión castellana moderna de esta *novella* también con el título *Metodo para engordar*, aparece en la colección *Cuentos eróticos* de Balmayor (1978: 122-24).

[8] Más noticias sobre las enmiendas de las ediciones de *Le piacevoli notti* pueden hallarse en Pirovano (2000; 2001 y

ISSN: 1594-378X

de las excesivas alusiones libidinosas de un clérigo que seduce y abandona a una jovencita y en la tercera (XIII, 9), que como la anterior sufrió recortes de sus episodios más salvajes[9], se nos cuenta el caso de la joven hermafrodita expulsada del monasterio. Se quedó al margen de la traducción también la XIII, 11, que, por tratar las aventuras carnales de un clérigo, asocia de nuevo la componente irreverente a los pilares vaticanos[10]. El verde fraile mirón, por querer asistir al encuentro amoroso entre dos adúlteros escondidos en un pajar, se asoma demasiado a la extremidad del granero donde se había ocultado para ver como el joven "prese quella cosa che l'huomo cela, et alzatale la camiscia tostamente nel solco per ciò fatto la mise" (Straparola, 1565: II, 148v) de manera que cae sobre la pareja "ch'erano in su'l più bello del menar delle calcole, et ch'ancor non eran venuti al compimento dell'opera" (Straparola, 1565: II, 149r).

En otras ocasiones los motivos de la eliminación hay que buscarlos en el estricto anticlericalismo de los argumentos. Tal es el caso de XI, 3; XII, 5 y XIII, 8[11]. Más allá de la impudicia, las tres destacan sobre todo por la codicia, la hipocresía y la ingratitud de los canónigos, entre los que no se salva ni siquiera el Papa (XII, 5).

Hay, pese a lo anterior, otros motivos para la supresión de algunas novelas. Tal es el caso de X, 2 y XI, 1[12]. Se trata de dos fábulas que la censura condenaría por ser exageradamente maravillosas. Añádase que ya se habían traducido bastantes historias con animales hablantes (III, 2; III, 3; III, 4; VII, 5; IX, 3), por lo que no se descarta la posibilidad de que Truchado evitara engrosar –con la historia del burro más valiente del león (X, 2) y con la que más tarde se dará a conocer al panorama literario mundial como la fábula de "el Gato con botas" (XI, 1)[13]– una materia holgadamente fantástica.

Otro grupo de novelas excluidas lo forman IX, 3, XII, 3 y XII, 4[14]. Como ya se ha demostrado en otro lugar (Coppola, 2014a: 199), la ausencia de estas *novelle* puede deberse a la *cornice*, esto es, se excluyen bien para no humillar a los contertulios implicados con los protagonistas de las historias contadas, bien porque los hechos no son merecederos de ser retenidos en la memoria de los nobles congregados.

Truchado pudo también descartar novelas por considerarlas repetitivas o por presentar episodios parecidos entre ellos. Es el caso de las VII, 4; X, 1; XI, 4; XII, 1; XII, 2; XIII, 12 y 13. Empezando por la primera, se nota cierta analogía –como ya demuestra la rúbrica– con la VI, 1 (VIII, 3 en Truchado)[15] y con la XI, 2, que Truchado implanta como XI, 5. Por su parte, la

---

Straparola, 2000: 805-19).

[9] Desaparecen, por ejemplo, las insinuaciones eróticas de las monjas (Pirovano, 2000: 560). A propósito de la sátira contra las monjas en la literatura castellana, remitimos a Rubio Árquez (1993).

[10] *Un povero fraticello si parte da Cologna per andarsene a Ferrara, e sopragiunto dalla notte, si nasconde in una casa, dove gli sopravenne un timoroso caso* (XIII, 11).

[11] *Pomporio Comona vien accusato al padrone del suo disordinato mangiare; ed egli con una favola mordendo il padrone, dalla querela si salva* (XI, 3); *Sisto, sommo pontefice, con una parola solamente fece ricco un suo allievo nominato Gerolamo* (XII, 5); *Gasparo contadino, fabbricata una Chiesiola, la intitola Santo Onorato, e vi presenta il rettore, il qual col diacono va a visitare il villano, e il diacono inconsideratamente fa una burla* (XIII, 8).

[12] *Un asino fugge da un monaio, e capita sopra un monte; e trovato dal leone, gli addimanda chi egli è, el'asino all'incontro addimanda al leone il nome suo. Il leone dice essere il leone, e l'asino li risponde esser brancaleone; e sfidatisi a fare alcune prove, l'asino finalmente rimane vincitore* (X, 2); *Soriana viene a morte, e lascia tre figliuoli: Dusolino, Tesifone e Costantino Fortunato; il quale per virtù d'una gatta acquista un potente regno* (XI, 1).

[13] Charles Perrault divulgó en toda Europa *Le Chat botté* (*El Gato con botas*), contenido en su *Contes de ma mère l'Oye*, con unos cambios onomásticos que lo diferenciaron del original (Bottigheimer, 2010: 111).

[14] *Francesco Sforza, figliuolo di Lodovico Moro, duca di Melano, segue un cervo nella caccia, e da' compagni si smarrisce; e giunto in casa di certi contadini, si consigliano di ucciderlo. Una fanciulla scopre il trattato; ed egli si salva, e i villani vivi sono squartati* (IX, 3); *Federico da Pozzuolo, che intendeva il linguaggio degli animali, astretto dalla moglie dirle un secreto, quella stranamente batte* (XII, 3); *D'alcuni figliuoli che non volsero essequire il testamento del padre loro* (XII, 4).

[15] *Duo fratelli s'amano sommamente, l'uno cerca la divisione della facultà, l'altro gli consente, ma vuole che la divida. Egli la divide, l'altro non si contenta, ma vuol la metà della moglie e di figliuoli, e poi s'acquetano* (VII, 4); *Duo cordialissimi amici s'amano insieme e l'un l'altro, intravedendovi la semplicità delle mogli loro, s'ingannano* (VI, 1). De la *novella* VI, 1 de

ISSN: 1594-378X

novella X, 1 se parece a la de la VII, 1 (IX, 1 Truchado): la mujer traicionada reconquista al marido gracias a los conjuros de una hechicera[16]. En la XI, 4 un truhán acaba en la cárcel por robar un cuarto de ternero a su amo, pero consigue liberarse con una burla: le escribe una carta en la que promete sacrificarle un "*vitello*" (ternero). El destinatario de la carta, que se llama *Vitello*, pensando ser la víctima (adviértase la similitud de los nombres), libera al truhán. Pero tampoco se debe excluir que esta novela haya sido eliminada por tener episodios parecidos a otros ya traducidos. La primera *beffa*, por ejemplo, remite claramente a la IX, 4 (traducción de la VIII, 1 de Straparola): dos truhanes (tres en Straparola)[17] –entre los cuales uno llamado "Ternero" (nótese la traducción de *vitello*)–, roban un faisán a su amo. En cambio, la segunda burla, basada sobre el equívoco del nombre "*Vitello*", vuelve a repetir el juego de palabras ya encontrado en VIII, 3 (IX, 2 en Truchado), donde se presenta la travesura del personaje llamado Pace[18]. Episodios análogos aparecen también en la XII, 1 (eliminada) y en la IX, 1 (XI, 1 Truchado)[19]. Por la reiteración de temas abundantemente manejados en la colección también pudo desaparecer la *novella* XII, 2. En ella vuelve el tópico motivo novelístico de los amantes que, por pasión o por burla, se esconden en lugares secretos. La ocultación del amante –en esta *novella* debajo de la cama y en la chimenea– ya aflora en otras ocasiones: en II, 2 se esconde debajo de una cama y en una bodega; en IV, 2 en un arca y en IV, 4 detrás de unas cortinas, en una caja y en un escritorio. Para terminar, la 12 y la 13 de la noche decimotercera: la primera vuelve a tratar –como en VIII, 5 (X, 4 Truchado)– la historia del médico humilde y pobre que se muestra, en cambio, más hábil y preparado que los ricos y necios. En la segunda, "Pietro Rizzato", dirigiéndose "ad un certo luogo roinato" para "diporvi giù il natural peso del ventre" (Straparola, 1565: II, fol. 153v) –expresión escatológica de claro matiz decameroniano, como constata Pirovano (Straparola, 2000: 786 n. 2)–, descubre un jarro lleno de dinero. El episodio se parece al de V, 2 (VII, 5 Truchado): con necesidad de evacuar, el rey Drusiano se va a un estercolero y se encuentra con un tesoro, la "*poavola*" que se atrapa a sus nalgas[20] y defeca monedas de oro[21]. A la luz de lo dicho, parece claro que el traductor soslaya las novelas examinadas para salir del remanso de narraciones análogas, con lo que al ansia de moralización de las partes escabrosas, chapuceras y anticlericales, hemos de sumar también el afán por huir de una duplicación temática.

Quedan sin resolver los casos de las *novelle* XIII, 5, 6 y 7, que si bien no tratan nada ofensivo o repetitivo, desaparecen de la versión castellana. A este propósito, la noticia de una

---

Straparola existe, por demás, una traducción moderna de Balmayor (1978: 115-21), *Del Compadrazgo*, que, bebiendo directamente de la perniciosa fuente del bergamasco, se distancia de la de Truchado.

[16] También el episodio del amante bienhechor que recupera las joyas fingidamente robadas remite a todas aquellas situaciones de codicia en las que la mujer ofrece su cuerpo a cambio de las preseas hurtadas: lo demuestran el episodio del toro de los cuernos dorados (III, 5), el de los zapatos en cambio de sexo (V, 5 > VIII, 2 Truchado), el de la "val pelosa" (VI, 1 > VIII, 3 Truchado) y, finalmente, el del adulterio con el mercante de joyas (IX, 1 > XI, 1 Truchado).

[17] Sobre las diferencias entre la traducción parcial y su original italiano remitimos a Federici (2011b: I, 76-78).

[18] Para que se pregonara la paz en Roma, el bufón juega con la confusión del nombre de la mujer del patrón (llamada Paz). La hace acorazar con armas viejas y encerrar en un aposento, donde se cae al suelo. Al oír su lamento, se acerca una junta de gente que divulga efectivamente como aquel día la Paz gritaba.

[19] El protagonista celoso encierra en una torre a su esposa, que, no obstante todo, le engaña. Sobre los celos, el encierro femenino y las estrategias de ingenio como convención social genérica de la época remitimos a López del Barrio (2013).

[20] Mientras en el texto italiano una muñeca de trapo personificada se agarra a las nalgas del rey en un estercolero, en la traducción castellana un ave se engancha a la cabeza del soberano simplemente durante su paseo por la ciudad. Juanto al basurero sustituido, Truchado reemplaza las nalgas con partes más castas. Como en I, 3, el traductor sigue depurando cualquier tipo de referencia lasciva (cf. Coppola, en prensa).

[21] La evacuación de monedas de oro ya se atestigua en el primer cuento impreso en la literatura castellana, *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes Rústico labrador* (1515), donde el asno defeca cierto caudal (cf. Baranda, 1989 y Ruiz, Infantes, 2012).

ISSN: 1594-378X

tercera parte –tópico frecuente– declarada al final del segundo libro del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, dejaría abierta la existencia de un tercer libro que, a nuestro modo de ver, acogería "otro nuevo género de entretenimiento, más gustoso y apacible que el de esta segunda parte, como en la tercera veréis" (Straparola, 2016: 493), opinión también compartida por Federici (2011b: I, 35):

> y a todos suplicó pasasen el tiempo santo de la Cuaresma, que a las manos les había venido, en virtuosos y santos ejercicios; y que el primer día de Pascua se juntasen en el señalado lugar y excelentísimo teatro sin que nadie faltase, so pena de la desgracia suya, para dar traza a otro nuevo género de entretenimiento, más gustoso y apacible que él de esta segunda parte, como en la tercera veréis. (Straparola, 2016: 492-93)

Como la primera parte traducida consta –excluyendo la última presentada en octavas reales– de 26 novelas –el mismo número de la segunda parte, si se descartan las tropelías finales–, las 24 *novelle* borradas podrían destinarse a una tercera parte. Con ellas el traductor, siguiendo los criterios de *dispositio* y *variatio* ya utilizados (Coppola, 2012) y aportando algunas enmiendas a las más atrevidas, pudo intentar realizar, o tenía ya en marcha, una tercera parte que ingresaría en un proyecto de traducción aún más amplio. Tampoco se excluye, por lo demás, que a las 24 novelas se sumaran otras dos ajenas al original (como se hizo en la segunda parte)[22]. En ese caso se lograría el mismo número de narraciones de las primeras dos partes: 26 historias en cada una de ellas.

Sea como fuere, este análisis demuestra, una vez más, una actitud traductiva frustrada, *in primis*, por la censura e, *in secundis*, por el gusto personal del traductor. En cierta manera, Truchado se adelanta a los recopiladores de las misceláneas: para realizar textos de entretenimiento ajustados a sus lectores se seleccionan personalmente las anécdotas y los cuentos (Urzainqui, 1991: 626-27).

Pues bien, la *eliminatio* de enteras *novelle* –quizás albergadas en limpio en una hipotética tercera parte hoy perdida–, el nuevo orden y la adición de episodios ajenos al original confirmarían lo dicho por Octavio Paz (1996: 518): "traducción y creación son operaciones gemelas". Estos procedimientos llevan a creer que el baezano también perseguía una "traducción-recreación" comúnmente reconocida como adaptación o recomposición orientada hacia una moderación cultural y moral y también a una satisfacción personal y de invención (Urzainqui, 1991: 635).

2. MUTACIÓN *AD USUM NATIONIS*

El texto de Truchado se convierte, como ha señalado Urzainqui (1991: 633), en una "traduc-

[22] La traducción de Truchado también registra cuentos nuevos (VI, 2, VII, 1, IX, 5). Los primeros dos, como ha descubierto Federici (2014b: 100), proceden de una serie de octavas reales de Juan de Almeida. Se trata, en realidad, de la historia de dos pastores atestiguada y versificada en numerosos *Cancioneros* (*Con mi ganado acaso pasé un día*) anteriores al manuscrito 3968 de la BNE (fols. 181v-182v) hallado por Federici y que remite a finales del siglo XVI. La tercera, en cambio, es la traducción del *Amore maligno, il cui fine fu pessimo: storia vera accaduta in Fiorenza*, *novella* de los *Pistolotti amorosi* (1552) de Anton Franceso Doni. Ya Senn (1993: 50) señaló que se trataba de la traducción del *Esempio della crudeltà usata da un marito ad una moglie. Storia vera accaduta a Firenze* de Doni –opinión compartida también por Coppola (2012: 144)–, sin anotar, sin embargo, que además de publicarse en las *Lettere* de Doni (1543) y en el diálogo amoroso de Giuseppe Betussi, *Raverta* (1544), la misma narración se hallaba en los *Pistolotti amorosi* (1552) de Doni, que, como señala Federici (2014b: 100 y 2014c), se identifica como fuente textual de la adición de Truchado.

ISSN: 1594-378X

ción-nacionalización", entendiendo con ello cómo el baezano acomoda su versión a las costumbres, usos y gustos del país de llegada, creando, así pues, un nuevo texto que el citado estudioso define como "nacional". Los primeros cambios que señalan una adaptación al nuevo lector y al nuevo contexto nacional se patentan ya con la alusión a las unidades de medida y monetarias utilizadas en España. De hecho, a diferencia del texto italiano donde aparecen "*fiorini*" y "*miglia*", la versión castellana registra respectivamente "escudos" y "leguas" (Senn, 1988: 136). No solo el texto se adapta al mundo comercial español de la época, sino que se actualiza culturalmente. Es el caso, por ejemplo, de la adición de bailes españoles que, ausentes en el italiano, enriquecen, en cambio, la solemnidad aristocrática y elitista de los contertulios de Truchado. A menudo los miembros de la *brigata* se entretienen con la "pavana" –que como define el *DRAE*, es una "danza española, grave y seria y de movimientos pausados"–, con el "saltarelo" –"baile de la escuela antigua española"– o simplemente bailando "a la española". Lo mismo vale para el "caracol" de la introducción de la cuarta noche, que, tal y como puntualiza el *DRAE*, es una "variedad del cante andaluz" que sustituye a la típica canción italiana.

En buena lógica, Truchado manifiesta también preferencias por términos castellanos como "truhán", "carnestolendas" y "cuento" sobre los respectivos italianismos: "bufón", "carnaval" y "novela"; los modismos italianos o latinos, al igual que ocurre con los demás traductores de la época, se acompañan con digresiones o glosas útiles al nuevo lector (Morales Ortiz, 2000: 116) y a la realidad hispana. Un caso llamativo sería el de los "*fichi*" (novela III, 5), traducidos al castellano como "higos", pero para los que, sin embargo, Truchado no se limita a la simple trasposición literal, sino que especifica la variedad del fruto: son los "que en castellano llaman godones" (Straparola, 2016: 222), una típica variedad negra de Extremadura.

Buscando una traducción explicativa, el traductor manipula a menudo el original de varias maneras. Inserta, por ejemplo, la paremia latina de San Tomás: "sapiens dominabitur astris" (*Summa Theologiae*, I-II, Quaestio 115, art. 4), que incluso explica en castellano: "que en común y español vulgar quiere decir: el sabio y prudente será señor de las estrellas" (Straparola, 2016: 335-36). El baezano no solo se desvía de una traducción al pie de la letra del refrán de la *novella* V, 2 (VII, 5 Truchado): "meritatamente dicesi l'uomo savio signoreggiare le stelle" (Straparola, 1565: II, 143r), sino que añade, sin traicionar al original, una frase latina a su vez glosada en castellano.

Los dos ejemplos de arriba se erigen como modelo del uso frecuente que a lo largo de la traducción se hace de la formula: "que en castellano" o "que quiere decir". En la novela V, 2, Truchado no solo cambia caprichosamente el nombre de "*Rosolino da Pavia*" (X, 5) en "Zíngar", –lo que como veremos más adelante tiene su justificación–, sino que además lo precisa. Procedente del italiano "*zingaro*", pero ausente en *Le piacevoli notti*, se concede un nombre ficticio y de oscura interpretación para un lector castellano. Es por eso por lo que se acompaña la explicación: "vale tanto como decir gitano" (Straparola, 2016: 270). Truchado se presenta en otras ocasiones como "un crítico minucioso, que aclara y nos ayuda a entender mejor las palabras distantes" (Guillén, 1985: 353), demostrándose así como un verdadero intérprete, más que como un traductor. El baezano no solo aclara palabras extrañas al castellano, sino que además añade personajes y sucesos contemporáneos a su contexto y, claro está, ausentes en el original. Representa un caso llamativo el asunto apenas citado para aludir a su origen gitano, siendo su trato, tal y como lo aclara el *Autoridades*, el de "vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo hurtar con grande arte y sutileza", "Zíngar" alimenta aún más la fama gitana demostrada por el ladrón de la novela.

Como quiera que sea, se reconoce al traductor una prerrogativa: la de actualizar su texto a una verosimilitud identificable con la sociedad y la cultura castellana. Por esa razón, a menudo se aleja de las generalidades y faltas del original, renovando su texto con entornos y

ISSN: 1594-378X

personajes fidedignos que se concilian con los gustos del lector español. Esta aclimatación de la colección italiana al panorama socio-cultural hispano puede advertirse, por ejemplo, ya con la aparición, en la novela IV, 3 (XIII, 2 Straparola), del "villano de Sayago". El típico personaje castellano sustituye al más genérico "*villano*" italiano. El rústico y grosero sayagués, figura cómica del teatro del Siglo de Oro, representa "el blanco de las burlas de un público aristocrático y urbano que se reía de sus torpezas y de su modo tosco de hablar" (Maire Bobes, 2003: 31). En otros casos los cambios del traductor refuerzan su voluntad de verosimilitud, incorporando personajes históricos. No debemos descartar, tampoco, la posibilidad de que la función de estos personajes sea la de servir de modelo y aleccionamiento. Es el caso de Carlos V, en la novela X, 5 (IX, 5 Straparola), y de Prospero Colonna, en IX, 3 (VII, 5 Straparola). El capitán de la familia italiana, que reemplaza al genérico "*capo di colonnello*" (Straparola, 1565: II, 38v) del bergamasco, quizás se debe a la voluntad de homenajear a una personalidad valiosa que contribuyó a la victoria española en la batalla de Ceriñola (1503). Asimismo, permtasenos aquí referir del "saco de Navarra" (Straparola, 2016: 466) añadido por el baezano en XI, 5. Contrariamente a Federici (2011b: III, 267 n. 1770 y Truchado, 2014: 685 n. 10), que lo identifica con un tal "saco de Novara" –por ser, de hecho, en el original "*Crisippo*, *re di Novara*"–, según nuestras pesquisas el acaecimiento enviaría a la conquista de Navarra (1512) y a los continuos saqueos de los castellanos (cf. Esarte, 2001). Á fin de cuentas, varias partes del cuento han sufrido cambios de castellanización. Verbigracia, la variación de "Crisipo": de rey de "Novara" a soberano de "Navarra".

Hay otros casos en los que la modificación del original se debe al supuesto carácter ofensivo del texto original. En la novela IV, 3, "*Diego Spagnuolo*" es un "soldado" en la rúbrica y "Diego Rapiña" en la narración. Obviamente Truchado elimina la denominación del origen del soldado. Otro ejemplo lo encontramos en la novela V, 3[23] (XIII, 3 Straparola). La versión italiana critica a los españoles por su falta de altruismo: "finalmente conclude il tedesco essere più magnifico dello spagnolo" (Straparola, 1565: II, 135r). Pues bien, Truchado sustituye el reproche a los españoles con una ejemplar máxima horaciana[24]:

> ninguno vive contento con su suerte, pues vemos que el soldado alaba la vida del labrador, y el labrador la del soldado. Y así de grado en grado va subiendo y bajando esta envidia, como lo muestran estos dos nuestros criados que primero alababan al español, y agora alaban al tudesco. (Straparola, 2016: 274-75)

También en la novela X, 3, traducción de la VIII, 4 de *Le piacevoli notti*. Se agrega la *beffa* sufrida por el mercante genovés a manos de un soldado español (cf. Federici, 2011b: I, 80), pero se presenta como una venganza de la excesiva astucia de los italianos.

Siguiendo el paso de nuestro traductor, también entendemos el cambio registrado en la novela XI, 1: de "*re di Spagna*" (IX, 1 Straparola) se pasa a "rey de Egipto". Además de eliminar la imagen del cornudo español engañado, el baezano también desplaza la acción hacia el más lejano Egipto. Aún hay más. Mientras en Straparola la mujer pone los cuernos al marido con "*Galeotto, figlio di Diego re di Castiglia*", en Truchado se los pone con "Ianto, rey de la Gran Vandalia". En este caso, pasamos de una simple castellanización a una más estricta "regionalización" del texto, procedente, quizás, de los mismos orígenes baezanos del traductor. De hecho, el seductor de la novela es un rey andaluz, precisamente de la "gran Vandalia". Si en el texto italiano el malicioso "mercatante, che non dormiva [astuto], dimostrava nel volto corrisponderle in amore" (Straparola, 1564: II, 63v), el "natural andaluz"

[23] Sobre los cambios de esta novela ya se expresó Federici (2011b: I, 70-71).
[24] Cf. Horacio (*Odas* I, 3): "Nadie está contento con su suerte".

ISSN: 1594-378X

hace gala más bien de sus cualidades de seductor que de su astucia. Straparola insiste en el engaño del falso mercader español; Truchado, en cambio, acentúa el carácter mujeriego del irresistible galán meridional. Es por eso que, en buena lógica, el traductor oscurece la broma hecha a la reina e, inmediatamente después, la que se les gasta a los guardias.

La colección también brinda nuevos proverbios deliberadamente insertados por el traductor baezano. Como constata Federici (2011b: I, 15), si por un lado hay dichos que se traducen al pie de la letra, por otro hay equivalentes castellanos o refranes que sintetizan lo expresado por Straparola de una forma más natural y menos reticente. Con ellos la traducción tiende a enriquecerse con un significado más didáctico y ejemplar a fin de buscar abiertamente la aprobación de los lectores. Los refranes, como constata Haro Cortés (2004: 236), esconden una verdad universal cuya función es la de "instituir una norma de conducta atemporal", la misma que Straparola logra con personajes y situaciones del acervo maravilloso (cf. Straparola, 2016: 10). De esta manera Truchado en ocasiones añade arbitrariamente refranes castellanos ajenos al original italiano para aportar, a nuestro entender, más eficacia e, incluso, legitimar un papel nacional para la colección. Es el caso, por ejemplo, de la novela V, 1: "ho inteso per fama e anche veduto per isperienza, un ben servire altrui, quantunque non si riconosca la persona a cui si serve, il piú delle volte ritornar in grandissimo beneficio di colui che fidelmente ha servito" (Straparola, 1565: I, 134r) pasa a: "oído he decir y probado por experiencia que un buen servicio con un buen galardón se paga, y un refrán muy antiguo que dice: haz bien, no mires a quién" (Straparola, 2016: 260). Otro ejemplo lo encontramos en V, 2 (X, 5 Straparola):

> Perseverando adunque Rosolino nel suo fiero e bestial proponimento e andando quotidianamente di mal in peggio, volse Iddio che fusse dagli sergenti del pretore preso, legato e a Pavia condotto. Ed essendo dal giudice del maleficio constituito, sfacciatamente negò il tutto. (Straparola, 1565: II, 101r)

pasa al más popular: "Perseverando, pues, Zíngar en su diabólico ejercicio, consintió la Divina Justicia que fuese preso porque se cumpliese el refrán que dice: no hay deuda que no se pague, ni plazo que no llegue" (Straparola, 2016: 270).

Caben también cambios geográficos aportados en el traslado del italiano al español, si bien en general Truchado mantiene la mayoría de los lugares de *Le piacevoli notti* fácilmente identificables también para el lector castellano. Ocurre en ocasiones que cuando la historia narrada sucede en España, como en IV, 3 (XIII, 2 Straparola), Truchado se demuestre más preciso y corrija los errores del primer autor. Así, si para Straparola "nella Spagna trovasi una città detta Cordova, appresso la quale corre un dilettoso fiume, nominato Bacco" (Straparola 1565: II, 133r), para Truchado la población andaluza es más bien una "ciudad muy antigua, madre de grandes caballeros, buenos juicios y de valientes hombres" (Straparola, 2016: 241). Asimismo, también elimina un detalle inexistente: el río Bacco. La descripción de Truchado parece más elaborada y detallada, como también demuestra el camino del protagonista que de Córdoba se va a Toledo, donde, por demás, la anónima "*piazza*" del texto italiano se convierte en la conocida "plaza Zocodover".

Truchado presenta, así pues, una serie de cambios actualizados a la vida práctica del lector de su época. Lo mismo se puede decir también a propósito del "*monasterio di Carmini*". Por ser la *novella* XIII, 2 de *Le piacevoli notti* la traducción de la XIII de Morlini, *De hyspano qui decepit rusticum monacumque carmelitanum*[25], Straparola repite el mismo monasterio napolitano

[25] Nos referimos, claro está, al abogado y novelista italiano que vivió en Nápoles en los siglos XV y XVI, autor de la colección *Novellae et fabulae* enteramente redactada en latín y publicada en 1520, de la cual Straparola saqueó integralmente 23 *novelle* que se relacionan con nuestro *novelliere* por su afinidad de gusto y, sobre todo, por la prisa

ISSN: 1594-378X

de Santa Maria del Carmine Maggiore. El *novelliere* bergamasco, que cambia la acción de Nápoles a Córdoba, en realidad se olvida en este caso concreto de los cambios topográficos aportados a su texto, provocando, así, incongruencias[26]. El baezano corrige, pues, el despiste de Straparola con el monasterio de la Merced, que, tal vez, correspondería al Convento mercedario de Santa Catalina mártir de Toledo (Alonso Aguado, 1996).

Otro cambio geográfico de más fácil lectura para un español es el de la novela V, 5 (XIII, 1 Straparola). El protagonista cursa estudios de medicina en Lovaina (Padua en la edición italiana), sede de una de las más importantes y antiguas universidades del mundo y en la que se formaron personajes conocidos en la península como Erasmo de Rotterdam, los traductores españoles Francisco de Enzina y Diego Gracián de Alderete –éste también fue interprete de Carlos V y Felipe II– y donde también fue catedrático Luis Vives en 1519 (Ruiz Casanova, 2000: 186).

Ahora bien, el traductor observa e interpreta el texto original desde su postura histórico-cultural, ofreciendo, así, no el texto original, sino una adaptación para el nuevo lector (Tur, 1974: 303-04).

3. LOS ENIGMAS

Si bien el *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* se caracteriza por la eliminación o la traducción "castellanizada" de novelas, cabe precisar que el mismo recurso también se aplica a los enigmas que cierran cada una de ellas. El relator sorteado expone al final de la historia una adivinanza cuya solución descubre a menudo o bien, en otros casos, asiste a la interpretación por parte de algún miembro de la *brigata*[27]. A lo largo de la colección castellana el enigma se designa en unos casos como "emblema", "verso" o, como en numerosas ocasiones, "quisicosa", "ques y ques" o "ques cosa y cosa". Esta última expresión se atestigua ya en la primera colección de enigmas castellanos, es decir, en la Parte Quinta de *Las cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas, que el ilustrísimo señor don Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla y otras personas en diversas veces enviaron a preguntar al autor, que no quiso ser nombrado, más de cuanto era fraile menor,* de fray Luis de Escobar (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1545). Como veremos más adelante, se trata de una de las fuentes de algunas adivinanzas añadidas *ex novo* por nuestro traductor.

La desaparición de algunos enigmas y la introducción de otros nuevos –asunto del que nos ocuparemos en este apartado– provoca también aquí un cambio del orden con respecto al

editorial que lo empujó a encontrar nueva materia de relleno para sacar de repente su segunda parte, tras el éxito que tuvo la primera, cf. Straparola (2016: 17-19).

[26] Sobre la traducción que Straparola hace del *Novellae* de Morlini remitimos a Villani (1982).

[27] A propósito de estas adivinanzas, se ha encontrado una fuente manuscrita de los enigmas contenidos en la primera parte de la traducción. Se trata del Ms. 1317 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El documento reproduce el decimocuarto volumen del *Principado del orbe e historia universal* de Alonso Téllez de Meneses, fondo misceláneo de 22 volúmenes de varios documentos de los siglos XVI y XVII que remiten al posesor Pedro Núñez de Guzmán, conde de Villaumbrosa (cf. Biblioteca Nacional, 1958: 164-68). La parte que nos interesa contiene veintisiete adivinanzas versificadas: las 25 de la primera parte; todas las de la primera noche, menos la segunda; todas las de las noches II, III, IV y V, de la cual, sin embargo, la segunda se halla en última posición y no sigue la cronología de Truchado. De la última noche se reproducen, como en la traducción original, la canción de introducción y el enigma de la primera novela. El manuscrito añade también dos enigmas más que, aunque difíciles de descifrar, no remiten a la traducción del baezano. Para un análisis ecdótico de esta fuente remitimos a la reciente edición de Coppola (Straparola, 2016: 78-79). Se vean también los trabajos de Senn (1988: 169-75), McGrady (1984) –que señala la presencia de los de Straparola en los *Quarenta aenigmas en lengua espannola* de Alejandro Sylvano (1581), fijándose sobre todo en los contenidos eróticos– y Federici (2011a, 2011b: I, 53-69), que vuelve sobre este asunto, presentando, además, un útil esquema comparativo de los tres textos del cual se pueden apreciar las variantes y al que remitimos (cf. 2011a: 26-29). Para un panorama sobre la tradición del enigma en la literatura castellana señalamos también los trabajos de Goldberg (1982) y Arellano Ayuso (1986).

ISSN: 1594-378X

original *straparoliano*. Pese a todo, como ya hizo constar Federici (2011a: 10-11), de los 50 enigmas que componen nuestra colección castellana solo 12 proceden de *Le piacevoli notti*. Tratando en su trabajo principalmente la comparación de estas doce adivinanzas traducidas[28], el estudioso refiere de una transcripción al pie de la letra del *íncipit* de las italianas, lo que lleva a considerarlas, por ende, como parciales traducciones y meras adaptaciones de los *indovinelli*. Más allá del lenguaje tabernario y del significado voluptuoso condenable, los motivos de las variaciones léxicas de los versos han de ser buscados, como justamente reconoce Federici –y fue ya señalado por Laspéras (1987: 62)–, en las exigencias métricas. Al lado de ello, queda muy claro cómo lo deshonesto y lo inmoral caracterizaba también a los enigmas. Truchado, como confirma Menéndez Pelayo (1952: 40 n. 1), suprime la mayoría de las adivinanzas de Straparola porque "ofrecen casi siempre un sentido licencioso". Son en realidad casi siempre "immoral, lascivous, and down right vulgar" (De Filippis, 1947: 134). Al igual que las novelas, las adivinanzas tuvieron que adaptarse a las tradiciones de rigor contrarreformista y al proceso de castellanización. En términos generales, las continuas enmiendas llevaron a los traductores –como recuerda Yllera (1991: 649)– a ser intérpretes infieles y también a contaminar sus textos con nuevo material ajeno. Es el caso, como ya se ha dicho, de las novelas VI, 2, VII, 1 y IX, 5. Pues esa misma contaminación de material ajeno también se registra en los enigmas y, en efecto, las 38 adivinanzas del *Honesto y agradable entretenimiento* que no proceden del texto de Straparola podrían atribuirse a otras fuentes. A este propósito señalamos, por ejemplo, el enigma de la novela I, 2:

> ¿Quién son aquellas hermosas doncellas,
> que pagan el mal que nunca hicieron
> y, puestas en alto para mejor verlas,
> las miran dos ojos que nunca las vieron? (Straparola, 2016: 120)

La quisicosa de Truchado, que no traduce la relativa adivinanza de *Le piacevoli notti*, ya había aparecido en la Parte Quinta del cancionero de *Las cuatrocientas respuestas* de fray Luis de Escobar (1545). Se trata de la pregunta 367, "las orejas cortadas, cuando las mira el desorejado", aquí reproducida (la *cursiva* nuestra indica la variante):

> ¿Quién son aquellas *hermanas de nombre*,
> Que *penan* el mal que nunca hicieron,
> *Y siendo ensalzadas más altas que el hombre*,
> Las miran dos ojos que nunca las vieron?[29]

Otra versión de la misma adivinanza la encontramos en el sexto de los *Quarenta aenigmas* de Sylvano (1581):

> ¿*Cuáles* son aquellas *hermanas de nombre*,
> Que pagan el mal que nunca hicieron,
> *Y siendo exalzadas más alta que el hombre*,
> Las miran *los* ojos que nunca las vieron? (ff. 13 r-v)[30].

[28] Federici (2011a: 22 y n. 21) ofrece una lista de los enigmas en cuestión.
[29] El texto se puede consultar de la tesis doctoral de José A. Sánchez Paso, *Las cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas de fray Luis de Escobar y la literatura de problemas del siglo XVI* [en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-quatrocientas-respuestas-a-otras-tantas-preguntas-de-fray-luis-de-escobar-y-la-literatura-de-problemas-en-el-siglo-xvi/].
[30] El texto, además de ser parcialmente reproducido por Federici (2011a: 26), puede consultarse por entero en la Bibliotheque Nationale de France, signatura: 8-BL-12232, [en línea: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52307q.r=.langEN].

ISSN: 1594-378X

Por su parte, la novela VII, 5 se cierra con la siguiente adivinanza:

> ¿Cuál es el nombre de la criatura
> que pare y concibe sin ser corrompida?
> No siente dolores ni pierde la vida,
> y concibe los hijos con otra figura.
> Ni duerme ni vela ni comer procura.
> Su hijo perece si el padre se ausenta.
> Quiérenle damas y gente sin cuenta,
> puesto que saben ser todo locura. (Straparola, 2016: 342)

Una variante de la misma adivinanza es la pregunta CCCC del *Cancionero* de fray Luis de Escobar apenas citado:

> Bien conoscemos aver criatura
> que pare y concibe sin ser ofendida;
> no siente dolores ni pierde la vida
> y haze sus hijos de nuestra figura.
> Ni duerme, ni vela, ni comer procura.
> Su hijo se muere si el padre es ausente.
> Quiérenle las damas y toda la gente
> puesto que saben ser todo locura. (Sánchez Paso, 2012: 1046)

A propósito del enigma de la novela X, 4:

> Decíme: ¿quién es aquel animal
> que habla y se trata contino como hombre,
> y es a los hombres conforme en el nombre,
> y él asimismo se tiene por tal?
> Córrese siempre, no sabe burlar,
> alaba sus cosas delante testigos,
> dales consejos a sus enemigos,
> y solo se venga con amenazar. (Straparola, 2016: 431)

su solución (el necio) parece proceder –sobre todo por los últimos cuatro versos– de la pregunta CCCLXXXIV de *Las cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas*: "en qué se conocerá el necio entre los discretos" (cf. Sánchez Paso, 2012: 1037-1038). A este propósito señalamos sobre todo la analogía del verso: "Córrese siempre, no sabe burlar" con el del *Cancionero*: "Córrese *el nescio*, no sabe burlar".

Pues bien, aunque no se hayan podido encontrar las fuentes de las demás adiciones del baezano –la mayoría de ellas seguramente proceda de la tradición oral-popular castellana–, muchos de los enigmas pueden encontrarse en los *Quarenta aenigmas en lengua espannola* de Alexandro Sylvano (1581), seudónimo del flamenco Alexandre van den Bussche (McGrady, 1984: 79). Ante este hecho surgen dos hipótesis: Sylvano copió a Truchado o –hipótesis más probable como defiende Federici (2011a: 22)– los dos beben de la misma fuente que le brinda la tradición oral: circulación de enigmas conocidos en el siglo XVI. No es nuestra intención entrar en los detalles de los dos textos –estudiados ya por Federici (2011a) y parcialmente por Senn (1988: 174-175)–, pero sí interesa averiguar, como ya se ha hecho con las novelas descartadas, los motivos que llevaron a la eliminación de muchos enigmas de Straparola y a la consiguiente traducción o alteración de los demás.

ISSN: 1594-378X

Un caso llamativo es el enigma V, 5 de Straparola:

> Vassi a sedere la donna con gran fretta,
> et io levole e panni a mano a mano,
> e perché son ch'ella m'aspetta,
> indi m'acconcio con la cosa in mano.
> La gamba i levo, ed ella: –Troppo stretta,
> ahimè, mi và tal cosa, fa più piano–.
> Et per ch'ella ne senta più diletto,
> sovente la ritraggo e la rimetto. (Straparola, 1565: I, 163v)

pasa, al final de la novela VIII, 2, al menos alusivo y ambiguo:

> ¿Cuál es la casa de puntos formada,
> por puntos pedida de toda la gente?
> Sin suelo está hecha y de carne curada,
> de varios colores compuesta y decente.
> No pueden en ella vivir ningún hombre,
> sin ella tampoco, aunque es muy estrecha.
> Viven en ella, después de estar hecha,
> cinco vecinos, y todos de un nombre. (Straparola, 2016: 354)

La adivinanza original, objeto del doble sentido lascivo, pero cuya declaración no es nada más sino el zapato estrecho[31], se remplaza con otra que, pese a perder la pizca erótica, se forma sobre la misma solución.

Pues bien, la lectura de los enigmas italianos que Truchado decide, según creemos, descartar voluntariamente, descubre adivinanzas demasiado irreverentes con respecto a las doce traducidas y parcialmente adaptadas en la versión castellana. Añádase, además, que los traducidos por Truchado proceden todos de la primera parte en detrimento de las de la segunda que, como anotó Senn (1988: 172), son más pornográficas.

Bibliografía

AA.VV. (2015) *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali,* ed. de G. Carrascón y Ch. Simbolotti, Torino, Accademia University Press.

AA.VV. (2014) *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica,* 33. *La novela corta áurea*.

ALONSO AGUADO, Mario (1996) "La heráldica en el convento mercedario de Sta. Catalina Mártir, de Toledo", *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 34, pp. 249-261.

ARELLANO AYUSO, Ignacio (1986) "Las enigmas de Castillo Solórzano en *Los donaires del Parnaso*", *Notas y estudios filológicos*, 3 , pp. 123-148.

BALMAYOR, Óscar (1978) *Cuentos eróticos*, I, Barcelona, Bruguera.

BARANDA, Nieves (2001) "Literatura en sociedad. Dos tratados italianos de saber vivir en la Andalucía de la Contrarreforma" en E. Sánchez García, ed., *Spagna e Italia attraverso la*

[31] Sobre las soluciones del texto traducido, Senn (1988: 171-173) realiza un detallado esquema de correspondencias, seguido, además, también por una clasificación temática.

ISSN: 1594-378X

letteratura del secondo Cinquecento, Napoli, Istituto Universitario Orientale (Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Orientale), Collana di Letterature Comparate, 2, pp. 301-320.

BARANDA, Nieves (1989) "Noticias sobre el primer cuento impreso en la literatura española: Cómo un rústico labrador engañó a unos mercaderes (c. 1515)", en *Literatura Hispánica. Reyes católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 210-219.

BARELLA VIGAL, Julia (1985) "Las «novelle» y la tradición prosística española", *Estudios Humanísticos*, 7, pp. 21-29.

BIBLIOTECA NACIONAL (1958) *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, IV (1101-1598), Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones.

BOTTIGHEIMER, Ruth (2010) "Upward and Outward: Fairy Tales and Popular, Print, and Proletarian Culture, 1550–1850", *ELORE*, 2, pp. 104-120.

CARRASCÓN, Guillermo (2014a) "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del Siglo XVII", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 53-67.

—— (2014b), "*Oneste* o ejemplares. Bandello y Cervantes", *Artifara*, 13 bis, pp. 285-305.

CÁTEDRA, Pedro María (2001), *Imprenta y Lecturas en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

CLOSE, Anthony (2003) "Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro, II", *Bulletin Hispanique*, 105, pp. 271-301.

COPPOLA, Leonardo (2012) "Traducción y *dispositio*: Truchado y *Le piacevoli notti*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XXX, I Anejo, pp. 141-153.

—— (2013) "Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes (1580)*" en A. Bègue e E. Herrán Alonso, ed., *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, (Anejos de *Criticón*, 13), pp. 367-374.

—— (2014a) "La adaptación española de la *cornice boccacciana*: el caso de Truchado y su traducción de *Le piacevoli notti* de Straparola", *Analecta malacitana*, 36, 1-2, pp. 189-217.

—— (2014b) "La proyección de Straparola en la novela española del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 69-85.

—— (en prensa) "La traducción «honesta» de *Le piacevoli notti*", XXVII Convegno AISPI "*Le ragioni del tradurre". Teorie e prassi traduttive tra Italia e mondo iberico*, Forlì 23-26 maggio 2012.

ESARTE, Pedro (2001) *Navarra, 1512-1530*, Pamplona, Pamiela.

DE FILIPPIS, Michele (1947), "Straparola's Riddles", *Italica*, 24, pp. 134-146.

FEDERICI, Marco (2010) "Cervantes lettore di fiabe? Il furto dell'asino nella sierra morena", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13, pp. 67-75.

—— (2011a) "La traduzione e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti* nella Spagna del XVI secolo", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 14, pp. 9-30.

—— (2011b) *Edizione di Francisco Truchado, "Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes" (1569-1612)*. Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 3 vols.

ISSN: 1594-378X

FEDERICI, Marco (2014a) "Cervantes y los novellieri: algunos ejemplos", *Analecta malacitana*, 36, 1-2, pp. 145-161.

—— (2014b) "La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* de Straparola", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 95-111.

—— (2014c) "Un viaje de despedida: intromisiones en *Le piacevoli notti* españolas", ponencia leída el día 29 de mayo de 2014 en el Congreso Internacional *Viaggi rari. Letterature iberiche, letterature comparate*, coord. por G. Grilli (Roma, Università degli Studi di Roma Tre, 28-30 de mayo de 2014).

GIORGI, Giulia (2012) "'Novelar muy a imitación de los de Italia': Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino", en R. Bonilla Cerezo, J. Ramón Trujillo, B. Rodríguez, eds., *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685): Studia in honorem prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, pp. 77-85.

GOLDBERG, Harriet (1982) "Riddles and Enigmas in Medieval Castillan Literature", *Romance Philologhy*, XXXVI, 2, pp. 209-221.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1982) *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011a) "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 752, pp. 1221-1243.

—— (2011b) "La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida", *AnMal*, XXXIV, 2, pp. 517-528.

—— (2012) "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 756, pp. 813-828.

—— (2015), "Censura, traducción y erotismo. La versión al español de *Le piacevoli notti de Straparola*", en Javier Blasco, ed., *Lasciva est nobis pagina… Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 95-135.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, e Ilaria RESTA (2013) "Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: *L'ore di recreazione* de Ludovico Guicciardini en España", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez, A. Rodríguez de Ramos, eds., *Los viajes de Pampinea:* novella *y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, pp. 61-76.

GUILLÉN, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

HARO CORTÉS, Marta (2004) "Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval", en J.M. Cacho Blecua, J. Paredes e P. Gracia, eds., *Tipología de las formas narrativas breves románicas médiévales,* Granada, Universidad de Granada, pp. 235-266.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions de Castillet.

LÓPEZ DEL BARRIO, Eva (2013) "La opresión de la mujer en casa: Bandello, Cervantes, Galdós", en Isabel Colón, D. Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, eds., *Los viajes de Pampinea*, Madrid, Sial, pp. 99-108.

MAIRE BOBES, Jesús (2003) *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro,* Madrid, AKAL.

MARCELLO, Elena (2012) "Sulla diffusione e traduzione delle novelle di G. F. Straparola in Spagna I – La novella VI,1", en A. Camps *et all.*, eds., *La traducción en las relaciones ítalo-*

ISSN: 1594-378X

españolas: lengua, literatura y cultura, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 171-185.

MARCELLO, Elena (2013) "Sobre la traducción española de *Le piacevoli notti* de G. F. Straparola. Antígrafo, configuración de la obra y autocensura en Francisco Truchado", *Revista Hispánica Escandinava*, 2, pp. 48-65.

MCGRADY, Donald (1984) "Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*", *Criticón,* 37, pp. 71-108.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962) *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 3 vols.

MORALES ORTIZ, Alicia (2000) *Plutarco en España: traducciones de Moralia en el siglo XVI*, Universidad de Murcia.

MUGURUZA ROCA, Isabel (2016) "Las traducciones de los *novellieri* en las *Novelas ejemplares*: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano" en M. Graziani y S. Vuelta García, eds., *Traduzioni, riscritture, ibridazioni: Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, Firenze, Leo S.Olschki.

PAZ, Octavio (1996), "Traducción: Literatura y literalidad" en D. López García, ed., *Teorías de la Traducción: antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 508-520.

PIROVANO, Donato (2000) "Una storia editoriale cinquecentesca: *Le piacevoli notti* di Giovanni Francesco Straparola", *Giornale storico della letteratura italiana*, 177, pp. 540-569.

—— (2001) "Per l'edizione de *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola", *Filologia e Critica*, XXVI, pp. 60-93.

RECIO, Roxana (2007), "Metodología y enseñanza de la traducción en el siglo XVI: los textos de Castillo y Alvar Gómez", *eHumanista*, 9, pp. 161-174.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1993), "La sátira contra las monjas en la literatura medieval española", en *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 4 vols., III, pp. 343-346.

—— (2013b) "Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad", *Artifara*, 13 bis, págs. 33-58, http://www.ojs.unito.it/index.php/ artifara/article/view/393.

—— (2013-2014) "La *cornice* boccacciana en las adaptaciones de las *novelle* en la literatura áurea castellana", *Levia Gravia*, XV-XVI, pp. 477-486.

—— (2014a) "La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 125-149.

—— (2014b) "Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldi Cinzio y los inicios de la novella en España", *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 12 pp.

—— (2015) "Los *novellieri* en Mateo Alemán: las novelas en el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604).", en G. Carrascón y Ch. Simbolotti, eds., *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali,*Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 633-645.

—— (2016a) "La *novella* en Cervantes: entre Alemán e Italia.", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, pp. 297-309.

—— (2016b) "Mateo Alemán *novelliere*", *eHumanista,* 34, pp. 44-56.

—— (en prensa) "Sobre el difícil arte de intercalar *novelle*: Alemán y Cervantes." *Cuadernos AISPI*.

ISSN: 1594-378X

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra.

RUIZ, Pedro, y Víctor INFANTES, (2012), *Dos obras de la primera literatura áurea (c. 1515): Cartas y coplas para requerir nuevos amores, Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*, Madrid, Turpin.

SÁNCHEZ PASO, José Antonio (2012) "*Las cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas" de Fray Luis de Escobar y la literatura de problemas en el siglo XVI,* Tesis doctoral dirigida por P. M. Cátedra, Universidad de Salamanca. Facultad de Filología, 1998, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SCAMUZZI, Iole (2016) "Honesto y rentable entretenimiento: *restitutio* de una buena inversión en la cultura", en L. Funes, coord., *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 355-364.

SENN, Doris (1988) "*Le piacevoli notti* di G. F. Straparola e la loro traduzione in castigliano: *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*", Tesis doctoral, Universidad de Zurich, inédita.

—— (1993) "*Le piacevoli notti* (1550/53) von Giovan Francesco Straparola, ihre italienischen Editionen und die spanische Übersetzung *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1569/81) von Francisco Truchado", *Fabula*, 34, pp. 45-65.

STRAPAROLA, Gian Francesco (2009) *Noches de placer*, traducción de Lila Weinschelbaum, Buenos Aires, de laFlor.

—— (1565) *Le piacevoli notti*, Venezia, A. Revenoldo e G. de Zilii, 2 vols.

—— (2000) *Le piacevoli notti*, ed. Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2 vols.

—— (2016) *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. de Leonardo Coppola, Madrid, SIAL/ Prosa Barroca.

TRUCHADO, Francisco (2014) *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, ed. de Marco Federici, Roma, Nuova Cultura.

TUR, Jaume (1974) "Sobre la teoría de la traducción", *Thesaurus*, XXXIX, pp. 297-315.

URZAINQUI, Inmaculada (1991) "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor" en Mª.L. Donaire e F. Lafarga, eds., *Traducción y adaptación cultural. España-Francia,* , Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 623-638.

VILLANI, Giovanni (1982) "Da Morlini a Straparola: problemi di traduzione e problemi del testo", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXIX, pp. 66-73.

YLLERA, Alicia (1991) "Cuando los traductores desean ser traidores", en Mª.L. Donaire e F. Lafarga, eds., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 639-655.

ISSN: 1594-378X

Caperucita roja e la *Princesa no laranjal* (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)

FABIO BARBERINI
CNRS / Université de Toulouse 2 "Jean Jaurès"

Riassunto
L'articolo argomenta l'ipotesi che sui vv. 29-30 di *Poema à mãe* (1950) di Eugénio de Andrade interferisca, oltre all'evidente richiamo al *Romanceiro* tradizionale, anche una suggestione desunta da due poesie giovanili di Federico García Lorca, poeta particolarmente caro a Eugénio de Andrade che, negli anni '40, fu il primo antologista-traduttore del poeta andaluso in Portogallo. L'analisi dei testi (e del loro contesto) permette di aggiungere un'ulteriore scheda al *dossier* dei rapporti tra Eugénio de Andrade e Federico García Lorca (rapporti spesso mal compresi e sottostimati dalla critica) e suggerisce una pista di ricerca meno legata a fenomeni strettamente intertestuali.

Resumo
A hipotése desenvolvida neste trabalho argumenta que nos vv. 29-30 de *Poema à mãe* (1950) de Eugénio de Andrade interfere, além da evidente referência ao *Romanceiro* tradicional, também uma sugestão derivada de dois poemas de juventude de Federico García Lorca, poeta que nos anos '40 Eugénio de Andrade antologizou e traduziu por primeira vez em Portugal. A análise dos textos (e do contexto) permite acrescentar mais uma ficha ao *dossier* relativo às relações entre Eugénio de Andrade e Federico García Lorca (relações muitas vezes incompreendidas ou subestimadas pela crítica) e sugere uma pista para uma investigação não estritamente vincolada aos fenómenos intertextuais.

Poema à mãe fu pubblicato per la prima volta in *Os Amantes sem Dinheiro* del 1950 e inaugura (insieme alla *Canção para minha mãe* della stessa raccolta) uno dei temi più importanti e ricorrenti della poetica di Eugénio de Andrade: la figura materna e il profondo complesso legame figlio-Madre[1]. Leggo il testo nell'ultima redazione pubblicata dall'Autore (Andrade, 2005: 47-48)[2]:

No mais fundo de ti,
eu sei que traí, mãe.

Tudo porque já não sou
o retrato adormecido
no fundo dos teus olhos.

Tudo porque tu ignoras
que há leitos onde o frio não se demora

[1] Figura fondamentale nella poetica di Eugénio de Andrade. Alla memoria della Madre è dedicato *Coração do Dia* (1ª edizione, 1958) e una scelta di poesie (a cura dello stesso Autore) il cui tema portante è la figura materna si legge in Andrade 1976ª (2ª ed. 1982).

[2] A questa edizione –salvo che specifiche esigenze di studio non richiedano il ricorso a edizioni precedenti– sarebbe sempre opportuno far ricorso negli studi sulla poesia di Eugénio de Andrade, in quanto si tratta dell'ultima volontà dell'Autore e si avvale della competenza di Arnaldo Saraiva, uno dei massimi specialisti del Poeta portoghese. Meno affidabile, invece (e non solo per la *gralha* che deturpa il titolo di *Os Amantes sem Dinheiro* in *Os Amantes do* [!] *Dinheiro*), la cosiddetta 'terza edizione' pubblicata nel 2011 per le cure di José da Cruz Santos e per i tipi di Modo de Ler di Porto; si veda al riguardo Saraiva, 2014ᵇ.

Fabio BARBERINI, "*Caperucita roja* e la *Princesa no laranjal*. (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 115-130.
Recibido el 20/11/2016 · Publicado el 05/08/2017

e noites rumorosas de águas matinais.

Por isso, às vezes, as palavras que te digo
10 são duras, mãe,
e o nosso amor é infeliz.

Tudo porque perdi as rosas brancas
que apertava junto ao coração
no retrato da moldura.

15 Se soubesses como ainda amo as rosas,
talvez não enchesses as horas de pesadelos.

Mas tu esqueceste muita coisa;
esqueceste que as minhas pernas cresceram,
que todo o meu corpo cresceu,
20 e até o meu coração
ficou enorme, mãe!
Olha – queres ouvir-me? –
às vezes ainda sou o menino
que adormeceu nos teus olhos;

25 ainda aperto contra o coração
rosas tão brancas
como as que tens na moldura;
ainda oiço a tua voz:

Era uma vez uma princesa
30 *no meio de um laranjal ...*

Mas – tu sabes – a noite é enorme,
e todo o meu corpo cresceu.
Eu saí da moldura,
dei às aves os meus olhos a beber.

35 Não me esqueci de nada, mãe.
Guardo a tua voz dentro de mim.
E deixo-te as rosas.

Boa noite. Eu vou com as aves[3].

È opinione corrente che i vv. 29-30 alludano alla tradizione del *Romanceiro*:

> quanto ao romanceiro, o seu lugar na poesia de Eugénio de Andrade poderíamos dizer que é ainda anterior ao tempo da alfabetização. Esta forma de expressão literária é ligada à figura materna; no "Poema à mãe", de *Os Amantes sem Dinheiro*, este momento é retratado com uma citação directa, que participa da evocação da infância em contraste com o crescimento e com a idade adulta. (Bertolazzi, 2007: 78)

L'osservazione è senza dubbio pertinente: i vv. 29-30 sono l'unico passo della poesia in cui si ascolta 'in presa diretta'[4] la voce della Madre, che irrompe da lontano, dallo spazio tutto

[3] Il testo ha avuto tra il 1950 e il 2005 quasi una trentina di edizioni (comprese quelle dell'*Antologia Breve* e dei volumi dell'*Opera omnia* curati dallo stesso Eugénio de Andrade): fin dove mi è stato possibile controllare (circa una decina di edizioni di epoche diverse, più tutte le edizioni dell'*Antologia Breve*) le varianti d'Autore sono minime e interessano soprattutto l'interpunzione (per le varianti del testo nell'*Antologia Breve* cfr. Barberini, 2012: 220-221).
[4] È in tal senso che mi sembra debba intendersi la "citação directa" di cui parla Bertolazzi nel passo citato poco sopra, piuttosto che come esplicita menzione d'uno specifico *romance* (il che, del resto, implicherebbe la possibilità di identificare una fonte ben definita, ma non menzionata dallo studioso).

ISSN: 1594-378X

interiore (quasi mitologico) dell'infanzia, e alcune postille di Eugénio de Andrade replicano, in prosa, la situazione descritta nei versi:

> disse um dia que a poesia, em mim, começara na boca da minha mãe. Era coisa materna, ao princípio, a poesia. A mãe sentava-me nos joelhos – teria eu quatro, cinco anos? – e cantava. Eram invariavelmente os mesmos romances, *O Lavrador de Arada*, *Donzela que vai à guerra*, *Frei João*. Não devia entender ainda a maior parte das palavras (*Frei João da minha alma* ... o que era isso?), mas a música das redondilhas deve ter penetrado fundo. (Andrade, 2002: 536-537)

La formulazione dell'enunciato –con quell'"Era uma vez uma princesa (…)", che sembra più l'*incipit* d'una fiaba che d'un *romance*[5]– fa nascere però il sospetto che sull'allusione al *Romanceiro* possano aver agito altre interferenze.

Nella poesia di Eugénio de Andrade, la ricerca delle 'fonti' è una questione molto complessa. Il Poeta non ha mai fatto mistero né delle sue letture, né dei 'suoi' poeti, eppure i fiumi della poesia sgorgano limpidi, senza che sia possibile identificare né il monte da cui nascono, né gli affluenti che in essi confluiscono. Sarebbe ingenuo, del resto, sia assumere i vv. 29-30 di *Poema à mãe* come l'esatta trasposizione d'un episodio autobiografico, sia voler cercare corrispondenze precise tra questo componimento e un qualche *romance*. Uno sguardo al *Romanceiro* non sarà però del tutto inutile. Che si consulti la pionieristica silloge di Almeida Garrett (1843) –editore ed edizione cui Eugénio de Andrade riserva ammirazione incondizionata e che costituiscono il punto di riferimento per la selezione dei *romances* nell'*Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*[6]– oppure la monumentale edizione allestita da Braga (1906-1909), il risultato non cambia: le principesse sono legione, appena tre invece gli 'aranceti'. In due *romances* però *no meio do laranjal* non si incontrano principesse, ma fanciulle di più umile condizione:

1) *Romance de Dom Aleixo* (vv. 1-8; Almeida Garret, 1843: I, 97-100)

> Nós éramos três irmãs,
> todas três de um igualhar;
> uma ensinava à outra
> a coser e a bordar:
> a mais pequena de todas
> se foi, por noite, a folgar
> com duas tochas acesas
> *à porta do laranjal*

2) *Romance da Nau Catrineta* (vv. 40-47; Almeida Garret, 1843: III, 100-106)

> Já vejo terras de Espanha,
> areias de Portugal.
> Mais enxergo três meninas

[5] La clausola *era uma vez*, in effetti, più che ai *romances* (che solitamente cominciano con la formula *estava* + soggetto) sembra rinviare proprio ai racconti per bambini. Formule costituite da '*era* + soggetto' sono rarissime nel *Romanceiro* e compaiono in situazioni che non coincidono con quella evocata da Eugénio de Andrade in *Poema à mãe*; cfr. *Romance d'O Ceifão*, vv. 1-4: "Era um senhor em Roma / com sua filha bastarda; / ella de um ceifão do pae / estava louca namorada"; *Romance de Guimar*, vv. 1-4: "Era a menina mais linda, / que naquella terra havia; / tam formosa e tam discreta, / de outra egual se não habia" (cito entrambi da Braga, 1906-1909: I, 431 e 606).

[6] "As lições seguidas são as de Garrett, a quem terei de perdoar alguns exibicionismos, pois é um dos meus orgulhos nacionais (e são tão poucos!). Orgulho por ter escrito o *Frey Luís de Sousa*, por ter feito o que fez pela prosa portuguesa nas *Viagens*, pelo *Romanceiro*, que mostra bem como era autêntico o seu amor pelo 'povo-povo' do seu país como ele dizia" (Andrade, 2002: 537).

ISSN: 1594-378X

debaixo de um laranjal:
uma sentada a coser,
outra na roca a fiar,
a mais formosa de todas
está no meio a chorar.

Nel terzo *romance*, la protagonista è, effettivamente, una principessa (morta per amore), ma la situazione non coincide con quella di *Poema à mãe*, in quanto l'Infanta si trova, letteralmente, sotto il *laranjal* che cresce sulla sua tomba (epilogo botanico che non può non richiamare la leggenda tristaniana):

3) *Romance do Conde Nilo* (vv. 35-56; Almeida Garret, 1843: III, 19-21)

"Morto é o conde Nilo,
a infanta já a expirar.
Abertas estão as covas,
agora os vão enterrar:
ele, no adro da igreja,
a infanta, ao pé do altar".
De um nascera um cipreste,
e do outro um *laranjal*;
um crescia, outro crescia,
coas pontas se iam beijar.
El-rei, apenas tal soube,
logo os mandara cortar.
Um deitava sangue vivo,
o outro sangue real;
de um nascera uma pomba,
de outro um pombo torcaz.
Senta-se el-rei a comer,
na mesa lhe iam poisar:
"Mal haja tanto querer,
e mal haja tanto amar!
Nem na vida nem na morte
nunca os pude separar".

La rarità del *laranjal* nelle raccolte di *romances* lette con sicurezza (almeno nel caso di Almeida Garrett) da Eugénio de Andrade conferma il legame con il *Romanceiro* e, a tal riguardo, è utile tener presente che ad almeno due di questi testi (*Nau Catrineta* e *Conde Nilo*) il Poeta portoghese doveva essere particolarmente affezionato, vista la loro presenza nell'*Antologia Pessoal* (Andrade, 2002: 45-47 e 53-55).

Lo spunto offerto dal *Romanceiro* sembra, però, rielaborato in chiave fiabesca. L'ipotesi più semplice porterebbe a considerare questa rielaborazione come una sorta di (direbbero alcuni critici) *mise en abyme*: il Poeta adulto, tornato bambino nella voce materna, ricodificherebbe in forme elementari (quindi immediatamente accessibili all'immaginario infantile) il racconto dei *romances*. Questa ipotesi, tuttavia, mi sembra in flagrante contrasto con le dichiarazioni dello stesso Eugénio de Andrade, dichiarazioni che non sono certo da assumere come capitoli autobiografici (almeno non nel senso corrente), ma che rappresentano un prezioso sussidio all'esegesi della sua poesia (e, come tali, meriterebbero uno studio approfondito).

La stretta relazione tra la figura materna e il *Romanceiro* rappresenta per il piccolo Eugénio de Andrade il primo contatto con la Poesia (come valore) e, soprattutto, con uno degli

ISSN: 1594-378X

elementi essenziali della Poesia, ovvero (e prima ancora della parola) la musica delle parole. I *romances* cantati dalla Madre (ma, per essere più precisi, la voce materna e la "música das redondilhas") rappresentano un momento conoscitivo e fondativo imprescindibile –"*Mamita* deve ter sido a primeira palavra que aprendi interinha, e tal palavra pertence a uma cultura que eu viria a amar sobremaneira" (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 32; corsivo dell'Autore)–, ma come tutti i momenti fondativi non è di facile immediata comprensione. Non a caso nei passi letti fin ora, il Poeta insiste in particolare più sugli elementi vocali che su quelli semantici: "ainda oiço *a tua voz*", "guardo *a tua voz* dentro de mim" si legge in *Poema à mãe* (vv. 28 e 36) e nella nota ai *romances* dell'*Antologia Pessoal* si ribadisce che la voce materna è stata il primo veicolo, non del significato, bensì della 'musica' delle parole: "não devia entender ainda a maior parte das palavras (…), mas a *música das redondilhas* deve ter penetrado fundo" (Andrade, 2002: 537; corsivo mio).

La più esatta descrizione di questa scoperta la offre, ancora una volta, lo stesso Eugénio de Andrade in un frammento di 'arte poetica' significativamente intitolato *O nascimento da música*:

> uma das mais recuadas imagens dos meus dias é uma mulher a cantar. Com a sua voz antiquíssima e branca, aquela mulher, à distância de mais de cinquenta anos, continua a embalar-me o coração. As palavras eram de um romance popular, sumarentas, cheias de sol, falavam de amor e de morte, de paz e de guerra, de coisas que não sabia exactamente o que fossem, mas que permaneciam em mim como pequenos nós de sombra ou breves manchas luminosas. O tecido da vida deveria ter a transparência daquelas palavras, já que o pulsar do universo não podia deixar de ser idêntico àquele ritmo amplo e seguro, em perpétua expansão. (...) Acabo de falar do nascimento da poesia e da música, como se ambas jorrassem da mesma fonte; acabo de falar da arte do desejo, embora só alguns anos mais tarde viesse à pedir àquelas águas o que outros pedem ao amor: que me matasse a sede de alegria. (Andrade, 1979: 23-24)

Sullo stretto connubio amore-poesia tornerò tra poco. Per il momento invece mette conto sottolineare che la lettura dei vv. 29-30 di *Poema à mãe* come rielaborazione in chiave infantile d'un episodio al tempo stesso biografico e letterario non tiene conto delle preziose indicazioni di Eugénio de Andrade e, soprattutto (mi sembra), svilisce la complessità insita in quel primo contatto con la Poesia avvenuto attraverso la voce (quindi la musica) materna. Questa complessità il Poeta portoghese non l'ha mai negata; ne ha fatto invece emblema e cifra essenziale dei suoi versi:

> escrever não è un processo límpido. A maior parte das vezes tenho a sensação de entrar num laberinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge e amo desesperadamente, e desesperadamente quero possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga inteiro. Mas sobre isso não tenho ideias claras, e não é por se falar muito numa coisa que ela se torna transparente. Vou às cegas para o poema, como certos animais por instinto caminham para a morte. As palavras aí estão, amorfas, ainda. A mão com infinita paciência, vai-as aproximando, criam-se tenções entre algumas, outras fundem-se para a eternidade, e assim vai nascendo o poema. Ritmo, palavras, imagens, e a ordem dos factores *não é* arbitrária. Um pequeno organismo começa a respirar, a exigir atenção. (*Do silêncio à palavra*, in Andrade, 1979: 103-104; corsivo dell'Autore)

ISSN: 1594-378X

Chi parla in prima persona in *Poema à mãe* non è più un bambino, né tanto meno tenta di 're-gredire' allo stato infantile. Andrebbe anzi precisato che il tema della poesia non è tanto l'"evocação da infância em contraste com o crescimento e com a idade adulta" (Bertolazzi, 2007: 78), bensì una duplice conflittuale visione dell'età adulta: da un lato la Madre, preoccupata che il figlio abbia perso quanto appreso nell'infanzia ("Tudo porque já não sou / o retrato adormecido / no fundo dos teus olhos. (…) Por isso, às vezes, as palavras que te digo / são duras, mãe, / e o nosso amor é infeliz", vv. 3- 5 e 9-11); dall'altro il figlio che, alieno a ogni frattura e dualismo, conferma che quanto appreso nell'infanzia sopravvive 'ancora' saldo e intatto. Emblematica, al riguardo, è proprio l'insistita reiterazione di *ainda*, che – quasi sempre legato a elementi fondamentali della poetica di Eugénio de Andrade (le rose, la voce materna) – sottolinea un'immutata ostinata continuità:

> se soubesses como *ainda* amo as rosas
> (v. 15)
>
> às vezes *ainda* sou o menino
> que adormeceu nos teus olhos
> (vv. 23-24)
>
> *ainda* aperto contra o coração
> rosas tão brancas
> como as que tens na moldura
> (vv. 25-27)
>
> *ainda* oiço a tua voz
> (v. 28)

senza tralasciare l'ultima disperata rassicurazione dei vv. 35-37, nei quali ancora una volta (e ancora una volta in uno spazio tutto interiore) risuona limpida e inalterata nella sua complessità la voce materna:

> Não me esqueci de nada, mãe.
> Guardo a tua voz dentro de mim.
> E deixo-te as rosas.

L'elaborazione fiabesca del *Romanceiro* non sembra quindi agire, in superficie, con intenti semplificatori, ma tocca invece, in profondità, corde molte sensibili e accorda (amplificandola) con la complessità del discorso poetico e del rapporto Madre-figlio (che, in questo caso, è lo stesso).

Fra le preziose (quanto sparse e disorganiche) indicazioni esegetiche che Eugénio de Andrade ha disseminato in frammenti di interviste, prefazioni (in forma di *petit poème en prose*) e note a margine, bisognerebbe sempre mettere al primo posto il principio che, nella ricerca delle cosiddette 'influenze', "entramos numa floresta de enganos, o que parece não é, e o que é não parece" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61). Da qui l'imprescindibile corollario che "num só poema, às vezes num só verso, podem fundir-se várias imagens, algumas próximas, outras longínquas. No leito da poesia correm muitas vezes as águas da contradiçao" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 67)[7]. Ciò non costituisce, ovviamente, un *passepartout* per la fantasia combinatoria del lettore e dell'esegeta, in alcun modo autorizzati a leggere in un testo di Eugénio de Andrade tutto e il contrario di tutto. Queste riflessioni esortano semmai a far

[7] Cf. anche *Do silêncio à palavra* (in Andrade, 1979: 104): "concebo a palavra poética como um empenho de *todo o ser*. Num poema confluem imagens muito antigas (de coisas simples, muito densas, como são sempre as coisas do corpo) e outras mais recentes" (corsivo dell'Autore).

ISSN: 1594-378X

ricorso (sono ancora una volta parole dell'Autore) a quella "preparação mínima que toda a criação exigente requer" (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 37) e obbligano il lettore a ricomporre un mosaico 'precario' (altro termine molto caro al Poeta portoghese) le cui sparse tessere sono costituite non solo dai componimenti in versi, non solo dalle chiose dell'Autore, ma anche dal loro contesto, vale a dire, da tutte quelle esperienze poetiche (letture, traduzioni, allestimento di antologie) che Eugénio de Andrade conduce in parallelo al proprio *ofício* di Poeta.

Tenendo conto di queste coordinate, mi sembra possibile ipotizzare che in *Poema à mãe* vadano ad interferire, sull'iniziale (ben riconoscibile) spunto offerto dal *Romanceiro*, alcune suggestioni desunte –ma sia chiaro fin d'ora, non in modo strettamente intertestuale– da due componimenti 'giovanili' di Federico García Lorca, poeta che è particolarmente caro a Eugénio de Andrade proprio nella seconda metà degli anni '40, ovvero nello stesso periodo in cui prendono corpo *Os Amantes sem Dinheiro* (su questa coincidenza cronologica tornerò in conclusione):

1) *Madrigal* (Lorca, ed. Aguilar 1986: 115-116; mio il corsivo)[8]

Yo te miré a los ojos
cuando era niño y bueno.
Tus manos me rozaron
4 y me distes* un beso.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas).

Y se abrió mi corazón
8 como una flor bajo el cielo,
los pétalos de la lujuria
y los estambres de sueño.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
12 y las noches tienen las mismas estrellas).

En mi cuarto sollozaba
como el príncipe del cuento
por Estrellita de oro
16 *que se fue de los torneos.*

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas).

Yo me alejé de tu lado
20 queriéndote sin saberlo

No sé cómo son tus ojos,
tus manos ni tus cabellos.
Solo me queda en la frente
24 la mariposa del beso.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas)

[8] La poesia risale al 1919 e fu pubblicata per la prima volta nel *Libro de Poemas* (1921). L'asterisco al v. 4 è presente nell'edizione citata e segnala un errore non corretto dai curatori. Cito dall'edizione Aguilar in quanto è la stessa che Eugénio de Andrade dichiara di aver utilizzato nella preparazione delle sue antologie di traduzioni lorchiane (Andrade 1946, 1968[b], 1970 e 1976[b]).

ISSN: 1594-378X

2) *Meditación bajo la lluvia*, della quale interessa qui soltanto la sezione conclusiva (Lorca, ed. Aguilar 1986: 122-123; mio il corsivo)[9]

22 El jardín desangra en amarillo.
Late sobre el ambiente una pena que ahoga,
yo siento la nostalgia de mi infancia intranquila,
mi ilusión de ser grande en el amor, las horas
pasadas como esta contemplando la lluvia
27 con tristeza nativa.
Caperucita roja
iba por el sendero ...
se fueron mis historias, hoy medito, confuso,
ante la fuente turbia que del amor me brota.

¿Todo mi sufrimiento se ha de perder, Dios mío,
33 como se pierde el dulce sonido de las frondas?

Se si ragiona in termini strettamente intertestuali è fuori discussione che non si potrà mai rilevare una relazione diretta tra questi due componimenti e *Poema à mãe*. Nessun verso, nessuna immagine, nessuna parola sono stati trasposti, imitati o tradotti da Eugénio de Andrade. Inoltre, *Madrigal* e *Meditación* divergono notevolmente da *Poema à mãe*: 1) non si configurano in alcun modo come discorsi rivolti alla figura materna; 2) diversa (per non dire antitetica) è l'immagine che essi propongono dell'infanzia e del suo rapporto con l'età adulta.

In *Madrigal*, l'infanzia è evocata come l'*eden* perduto della bontà e dell'innocenza ("Yo te miré a los ojos / cuando era *niño y bueno*", vv. 1-2) e, nel contempo, come il giardino stregato in cui spuntano le *fleurs du mal* della lussuria ("Y se abrió mi corazón / como una flor bajo el cielo, / *los pétalos de la lujuria*"; vv. 7-9). Rilevante, in tal senso, l'impiego dei tempi verbali:

– il presente indicativo (in triplice ripetizione parentetica con funzione di *refrain*) sottolinea l'*hic et nunc* in cui avviene la rievocazione del passato, ma –a differenza del tempo dei ricordi– il presente o è un tempo immobile, che si ripete sempre uguale a se stesso e che ripete azioni alle quali l'io lirico non può prendere parte ("Los relojes *llevan* la misma cadencia, / y las noches *tienen* las mismas estrellas", vv. 5-6; 11-12; 17-18), oppure è il momento in cui si prende atto del naufragio irreversibile di tutte le illusioni infantili ("No sé cómo son tus ojos, / tus manos ni tus cabellos. / Solo me queda en la frente / la mariposa del beso", vv. 21-24);

– l'imperfetto –tempo dell'azione continuata nel passato– asseconda il ritorno della memoria a eventi che si ripetono, vivi, nel ricordo ("*era* niño y bueno", v. 2; "en mi cuarto *sollozaba*", v. 13);

– il passato remoto –tempo dell'azione già conclusa– fissa nell'infanzia lo svolgersi di azioni –in parte compiute più o meno volontariamente ("te *miré* a los ojos", v. 1; "se *abrió* mi corazón", v. 5), in parte subite ("tus manos me *rozaron* / y me *distes** / un beso", vv. 3-4)– che, in certo modo traumatiche, condizionano l'età adulta. La sottile ambiguità sintattica dei vv. 13-16 –"En mi cuarto sollozaba / como el príncipe del cuento / por Estrellita de oro / *que se fue de los torneos*": chi è che si allontana dal torneo? Il principe o Estrellita?– sembra risolversi nel distico conclusivo ("Yo me alejé de tu lado / queriéndote sin saberlo", vv. 19-20) dove ha luogo l'identificazione tra il soggetto che parla in prima persona e il "príncipe del cuento", i quali compiono le stesse azioni: ai vv. 13-

[9] La poesia è datata "3 de enero de 1919" e anch'essa fu pubblicata per la prima volta nel *Libro de Poemas* (1921).

ISSN: 1594-378X

14 *sollozar*; ai vv. 18-20 *alejarse* (per lo meno l'io lirico, ma il distico sembra svolgere funzione esplicativa retroattiva sui vv. 15-16).

L'unica linea di continuità tra infanzia ed età adulta si aggroviglia intorno all'impossibilità (già intravista quando si "era niño y bueno") di amare con pienezza. E non a caso, tutto ciò che resta all'io lirico non è una presenza viva e concreta, ma lo stigma ("la mariposa del beso", v. 24) d'un'azione passata e, per certi versi, subita più che attivamente (coscientemente) compiuta.

La stessa riflessione è formulata –e, mi sembra, in maniera ancor più esplicita– in *Meditación*. L'infanzia –definita "intranquila" (v. 24)– assume valenza positiva solo perché il ricordo la riverte di "nostalgia" (v. 24), ma è anch'essa destinata allo scacco nel momento in cui il soggetto che parla in prima persona prende atto del venir meno delle proprie aspettative: "la nostalgia de mi infancia intranquila, / mi ilusión de ser grande en el amor (…) / (…) se fueron mis historias, hoy medito, confuso, / ante la fuente turbia que del amor me brota" (vv. 24-25 e 30-31). Emblema del ricordo (e al tempo stesso della perdita) dell'infanzia è un inserto 'fiabesco': "Caperucita roja / iba por el sendero …" (vv. 28-29), unico passo in cui compare un verbo all'imperfetto che, non a caso, connota (e ricollega alla dimensione fiabesca) l'unica epoca della vita (l'infanzia, appunto) in cui gli eventi si susseguono senza soluzione di continuità e in cui i conflitti sembrano avere facile e immediata soluzione.

Del tutto opposta, invece, la riflessione di Eugénio de Andrade. *Poema à mãe* si fonda, in definitiva, sull'intreccio sapiente di due voci e, quindi, due diverse (e conflittuali) visioni dell'età adulta. Da un lato la voce del figlio che, sempre presente sulla scena, è l'unico a parlare; dall'altro la voce della Madre, che però si ascolta soltanto ai vv. 29-30 quando, senza alcuna frattura tra presente e passato, il figlio le cede la parola affinché la donna canti un *romance* che sembra una fiaba (o *viceversa*); per il resto, i pensieri materni sono sempre filtrati e (ri)formulati dalla voce del figlio in una sorta di 'discorso indiretto lirico'. L'infanzia di Eugénio de Andrade non ha nulla a che vedere con l'ambivalente (e inquietante) 'sogno' evocato dai versi lorchiani; il contrasto (se di contrasto si vuole parlare) esiste soltanto nella visione dell'età adulta che il Poeta attribuisce alla Madre: una visione fondamentalmente dualista che si alimenta (semplificando un po') del conflitto tra la purezza dell'infanzia e la perdita dell'innocenza nell'età adulta. Il figlio questo problema lo ha già risolto (o meglio, non se l'è mai posto). Rivelatore, nella sua drammatica potenza, è già l'*incipit*: "No mais fundo *de ti*, / eu sei que traí, mãe"; 'nel più profondo *di te*', vale a dire, 'in quelle che sono le *tue* convinzioni più profonde e radicate, io so di aver(*ti*) tradito (so che pensi che io *ti* abbia tradito)'. Negli snodi successivi, l'alternanza di presente e passato orchestra la dialettica conflittuale tra le inquietudini della Madre, che non riconosce nell'uomo che ha davanti il bimbo *d'antan*:

3 Tudo porque já não sou
o retrato adormecido
5 no fundo dos teus olhos

(...)

12 Tudo porque perdi as rosas brancas
que apertava junto ao coração
14 no retrato da moldura

e le inquietudini del figlio, limitate però alla sola impossibilità di far capire alla Madre che ai cambiamenti prodotti dall'età adulta –per lo più fisici e ormai irreversibili (non a caso espressi al passato remoto, vv. 17-21)– non corrisponde affatto, a livello interiore, l'oblio di quanto appreso nell'infanzia (vv. 22-27):

ISSN: 1594-378X

17 Mas tu esqueceste muita coisa;
esqueceste que *as minhas pernas cresceram*,
que todo *o meu corpo cresceu*,
e até *o meu coração*
21 *ficou enorme*, mãe!

Olha –queres ouvir-me?–
às vezes a i n d a s o u o m e n i n o
24 que adormeceu nos teus olhos;

a i n d a a p e r t o contra o coração
rosas tão brancas
27 como as que tens na moldura.

La sostanziale inconciliabilità delle due voci si alimenta, dunque, dell'altrettanto sostanziale (e reciproca) alterità delle due prospettive. La simbologia sottesa alle "rosas brancas" (vv. 12-14 e 25-27) è, da questo punto di vista, piuttosto esplicita, come espliciti –quasi brutali, pur nella loro delicatezza– sono anche i vv. 6-8:

Tudo porque tu ignoras
que há leitos onde o frio não se demora
e noites rumorosas de águas matinais

e sulla valenza sessuale che l'acqua assume spesso in Eugénio de Andrade non è certo il caso di insistere. Utile, semmai, sarebbe richiamare il legame tra questi versi e, sempre all'interno di *Os Amantes sem Dinheiro*, alcuni passaggi della *Canção para minha mãe* (Andrade, 2005: 43):

Uma mulher a cantar
de cabelo despenteado.

(Era o tempo das gaivotas
4 mas o mar tinha secado).

Pelos seus braços caíam
frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
8 águas mortas de abandono.

(Uma criança juntava
o cabelo destrançado).

Gaivotas não havia
12 e o mar tinha secado.

Il verso incipitario richiama uno degli archetipi imprescindibili della poesia di Eugénio de Andrade –"uma das mais recuadas imagens dos meus dias é uma mulher a cantar", si è già letto in *O nascimento da música* (Andrade, 1979: 23-24)–, mentre le "águas mortas do abandono" del v. 8 non possono che richiamare per contrasto –additando però elementi preziosi per la messa a fuoco del rapporto Madre-figlio e, quindi, della loro inconciliabile visione dell'età adulta– le "noites rumorosas de águas matinais" di *Poema à mãe* (v. 8): da un lato una sessualità negata e (per certi versi anche) umiliata, dall'altro una sessualità vissuta con pienezza e senz'alcun conflitto.

Sarebbe, però, riduttivo leggere *Poema à mãe* solo in questi termini e significherebbe, soprattutto, dimenticare che la poesia di Eugénio de Andrade è un teorema, al tempo stesso,

ISSN: 1594-378X

limpido e complesso, fondato su un'unica equazione che è anch'essa tanto limpida quanto complessa: l'equivalenza –in termini poetici e poietici– di amore e parola/musica. L'amore (non si esagererebbe, sensuale) per la parola, per la musica delle parole, si alimenta dell'amore (altrettanto sensuale) per il corpo, vissuto, cantato e goduto nella sua pienezza[10]:

> Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba. Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Nesse tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga da minha mãe, aprendi que poucas coisas há *absolutamente* necesárias. São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz. As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental. Guardo desse tempo o gosto por uma arquitectura extremamente clara e despida, que os meus poemas tanto se têm empenhado en reflectir; o amor pela brancura da cal, a que se mistura invariavelmente, no meu espíritu, o canto duro das cigarras; uma prefência pela linguagem falada, quase reducida às palavras nuas e limpas de um cerimonial arcaico – o da comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma. Dessa infância trouxe também o desprezo pelo luxo, que nas suas múltiplas formas é sempre uma degradação; a plenitude dos instantes em que o ser mergulha inteiro nas suas águas, talvez porque então o mundo não estava dividido, a luz cindida, o bem e o mal compartimentados; e, ainda, uma repugnância por todos os dualismos, tão do gosto da cultura ocidental, sobretudo por aqueles que conduzem à mineralização do desejo num coração de homem. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 28-29; corsivo dell'Autore; spazieggiato mio)

E ancora:

> Poderia limitar a minha resposta [la *pergunta* è: *diga-nos porque dá a sua poesia tanta importância ao corpo?*] a uma citação de Merleau-Ponty: "C'est par mon corps que je comprends autrui". Mas acrescentarei: a importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado, humiliado, desprezado ou corrompido, pelo menos de Platão para cá. *Digo corpo onde outros dizem espírito, porque todo o pensamento desencarnado me faz horror*. Ser expulso de um calor que é o do sangue, eis a miseria. *Só a través do corpo nos poderemos erguer à divinidade de que formos capazes*, até deixarmos de ser, na frágil e precária luz da terra, o mais estrangeiro dos seus habitantes. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 42, mio il corsivo)

[10] Si vedano, solo a titolo d'esempio, almeno le poesie VI e VIII di *As Mãos e os Frutos* (in Andrade, 2005: 21 e 22): "Não canto porque sonho. / Canto porque és real. / Canto o teu olhar maduro, / o teu sorriso puro, / a tua graça animal. // Canto porque só homem. / Se não cantasse seria / somente um bicho sadio / embriagado na alegria / da tua vinha sem vinho. // Canto porque o amor apetece. / Porque o feno amadurece / nos teus braços deslumbrados. / Porque o meu corpo estremece / por vê-lo nus e suados" (VI); "Foi para ti que criei as rosas. / Foi para ti que lhe dei perfume. / Para ti rasguei ribeiros / e dei às romãs a cor do lume. // Foi para ti que pus no céu a lua / e o verde mais verde nos pinhais. / Foi para ti que deitei no chão / um corpo aberto como os animais" (VIII).

ISSN: 1594-378X

Nulla di più lontano, dunque, dalla riflessione (a tratti angosciata) che Lorca affida a *Madrigal* e a *Meditación*. Eppure, ferme restando le differenze, ma prescindendo da esse, emerge nitido un elemento comune ai tre testi e che, in *Poema à mãe*, potrebbe giustificare in termini di interferenze lorchiane la rielaborazione dello spunto offerto dal *Romanceiro*. Il *príncipe del cuento*, *Caperucita roja* e la *princesa no laranjal* costituiscono, ciascuno a suo modo, il punto di fuga in cui convergono le riflessioni del Poeta.

Il *príncipe* è l'emblema della sopravvivenza di eventi negativi (in certo modo traumatici) che hanno avuto luogo nell'infanzia e che continuano ad esercitare, ancora in età adulta, la loro influenza (rilevante l'identità delle azioni compiute dall'io lirico e dal personaggio fiabesco: ambedue 'piangono'; ambedue 'si allontanano' dall'amore). *Caperucita roja* è il simbolo dell'infanzia (e quindi dell'innocenza) irrimediabilmente perduta, non a caso all'inserto fiabesco segue, perentorio, il commento "se fueron mis historias, hoy medito, confuso, / ante la fuente turbia que del amor me brota" (vv. 29-30); commento che, per altro verso, rivela come il contrasto tra infanzia ed età adulta ruoti intorno a quegli stessi temi che, nella visione dell'età adulta attribuita alla Madre, Eugénio de Andrade compendia, con geniale metafora, in "leitos onde o frio não se demora / e noites rumorosas de águas matinais".

La *princesa no laranjal*, infine, è il punto in cui, ricondotte all'unità, si incontrano e si riconciliano le due diverse (e conflittuali) immagini dell'età adulta che sono alla base di *Poema à mãe*. La rielaborazione in chiave fiabesca del *Romancero* ha la duplice funzione di ricreare (ad uso più della Madre che del figlio) uno spazio tutto interiore in cui la donna può tornare a cantare i *romances* d'un tempo al *menino da moldura* e di richiamare (al lettore) l'importanza fondamentale, in termini umani e poetici, di quella straordinaria esperienza. In tal senso i vv. 29-30 di *Poema à mãe* assumono valor ancor più emblematico. Non mi sembra si tratti soltanto della

> representação directa de um episódio ou de uma fase da vida empírica que o poeta selecciona e mostra na sua relevância existencial e ao mesmo tempo simbólica: os versos do romanceiro aparecem aqui como sinal daquele tempo, daquela "música fascinante". (Bertolazzi, 2007: 78)

bensì del momento in cui Eugénio de Andrade afferma –e riafferma– con delicata fermezza che non c'è alcuna soluzione di continuità (e quindi alcun contrasto) tra *aquele tempo* dell'infanzia e il tempo presente dell'età adulta. Al primo empirico stupore si è certo sostituita una consapevolezza più matura, la quale però non ha intaccato la sostanza profonda, il valore fondativo ed euristico (in accezione matematica) delle acquisizioni dell'infanzia:

> estou a pensar nas obsessões do criador, quase todas radicadas na infância, naquelas "duas ou três imagens simples e grandes para as quais o coração se abriu pela primeira vez" de que nos falou Camus. Tais imagens, na minha obra, parecem-me muito nítidas. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 25)

Nei vv. 29-30 di *Poema à mãe* non c'è solo l'evocazione delle radici della propria poesia (radici che affondano nel terreno, materno ed *elemental*, dell'infanzia), ma anche il richiamo concreto ai frutti nati da quelle radici. L'allusione al *Romanceiro* (alla voce materna che ne è primo imprescindibile veicolo) non è soltanto l'elaborazione lirica di quanto Eugénio de Andrade racconterà più tardi (e più volte) in frammenti di interviste ma è anche, se adeguatamente contestualizzata, la chiave di lettura di tutte le sue esperienze successive e, in generale, di tutta la sua poesia:

ISSN: 1594-378X

> as palavras são ofício do poeta, parece-me que foi Cesare Pavese que o disse, e ofício rigoroso, acrescento eu. As palavras são a nossa condenação. Com palavras se ama, com palavras se odeia. E, suprema irrisão, ama-se e odeia-se com as mesmas palavras! Como Jano são bifrontes: nelas se caminha na noite, nelas se caminha no dia. Quanto a mim gosto das palavras que sabem a terra, a água, aos frutos de fogo do verão, aos barcos no vento; gosto das palavras lisas como seixos, rugosas como pão de centeio. Palavras que cheiram a feno e a poeira, a barro e a limão, a resina e a sol. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 38)

È evidente che questi elementi, pertinenti in via esclusiva alla poetica dell'Autore, non derivano in alcun modo da riprese più o meno dirette da altri poeti (e men che meno da Lorca); quello che però lega *Poema à mãe* alle due poesie lorchiane è, a mio avviso, proprio la funzione che entrambi i Poeti attribuiscono all'inserto fiabesco, che diviene compendio emblematico delle riflessioni svolte nel componimento.

Eugénio de Andrade non riprende e non imita elementi lorchiani (almeno non secondo procedimenti tracciabili a livello intertestuale), ma asseconda piuttosto un'eco lontana che la lunga frequentazione di Lorca poteva riportagli alla memoria e che interferisce, così, sullo spunto del *Romanceiro*. Si tratterebbe –nei termini fissati da Pasquali (1951: 11)– d'una di quelle allusioni che "non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono": un'allusione che, in questo caso, si configura come una sorta di 'sfida' per il lettore, stimolato a riflettere a fondo sul testo, e sul suo contesto, alla ricerca di (le si chiami pure) 'fonti' (a patto però che non si dia loro il significato corrente imposto dall'intertestualità) sistematicamente dissimulate, quando non del tutto occultate.

E questo è un aspetto della poesia di Eugénio de Andrade che si manifesta con chiarezza fin dalle prime raccolte, ma che l'Autore rivendicherà, esplicitamente ed energicamente, soprattutto in frammenti di interviste e note a margine, solo a partire dagli anni '70: a volte con ironico ammiccamento –"um dos poetas a quem mais devo é a Pero Mêogo, e ninguém dá por isso" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61)–, altre come esortazione a riscontrare elementi che dovrebbero essere evidenti, ma che tanto evidenti poi non sono o non sembrano –"a influência mais profunda na minha poesia é a de Camilo Pessanha, e se alguns críticos a têm notado foi porque eu expressamente foi fazendo citações nos meus textos de fragmentos de versos seus" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61)–, altre ancora come vera e propria 'sfida': "Haverá ao longo do livro citações mais subtis; deixo ao leitor o prazer de as descubrir" (*Nota* a *Branco no Branco*, 1ª ed. 1985, in Andrade, 2005: 609).

Che Eugénio de Andrade abbia avuto conoscenza diretta di *Madrigal* e *Meditación* è ipotesi alquanto plausibile. La scoperta di Lorca avviene (per ammissione dello stesso Autore) al principio degli anni '40, quando Eugénio de Andrade aveva all'incirca 16-17 anni (Andrade 1968ª: 25-32) ed è l'inizio d'un dialogo che –attraverso Lorca (punto di incontro e punto di riferimento di tutte le esperienze poetiche compiute in quegli anni)– il Poeta portoghese instaura con l'intera tradizione iberica:

> a poesia de Federico foi ainda a via pela qual cheguei a Raimondo Lúlio, S. João da Cruz, Lope, Quevedo, Galdós, Menéndez Pidal, Machado, Unamuno, Juan Ramón, Aleixandre, Cernuda, etc. ... Logo que a Guerra acabou, a minha primeira viagem, de certo modo, foi à sua procura: Granada, Córdova, Sevilha — *Andalucía del llanto*. Outras andanças me aproximaram ainda mais: Fuente Vaqueros, Viznar, a sua família, os seus amigos, que se foram tornando meus. Para quê continuar? Espanha cresceu comigo fibra a fibra. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 33-34; cf. Saraiva 2014ª)

ISSN: 1594-378X

Questo dialogo però –adagiato a forza sul letto di Procuste dell'intertestualità– è stato liquidato per lo più come un'infatuazione giovanile priva di effettive incidenze sulla poesia dell'Autore (conclusione che, per altro, suscitò anche una stizzita reazione da parte dello stesso Eugénio de Andrade)[11]. A mio avviso, una corretta valutazione di Eugénio de Andrade 'lettore' di Lorca non dovrebbe prescindere da altri elementi. La scoperta del Poeta andaluso approda nel 1946 –quattro anni prima della pubblicazione di *Os Amantes sem Dinheiro*– all'*Antologia Poética de Federico García Lorca* (Andrade 1946), iniziativa realizzata per commemorare il decimo anniversario dell'assassinio del Poeta e prima tappa d'un itinerario che durerà almeno trent'anni e che porterà all'allestimento di altre tre antologie (Andrade, 1968[b], 1970 e 1976[b]), tutte diverse nella scelta dei testi e nella lezione delle traduzioni. Già questo dato non mi sembra privo di interesse: a nessun poeta fra i tanti studiati, tradotti e/o antologizzati Eugénio de Andrade ha mai riservato lo stesso trattamento che riserva alla sua propria poesia, ovvero: "persigo o poema como um cão até as última provas. E mesmo de edição em edição"(*Rosto precário*, Andrade 1979: 61). Non si potrebbe escludere, allora, che *Madrigal* e *Meditación* fossero noti a Eugénio de Andrade nel momento in cui attendeva alla composizione di *Os Amantes sem Dinheiro* (e quindi di *Poema à mãe*) e che la conoscenza diretta dei due componimenti derivasse proprio dall'accurato lavoro di selezione di testi lorchiani intrapreso per l'*Antologia Poética* del '46.

Si può certo obiettare che in nessuna delle sue quattro antologie lorchiane Eugénio de Andrade ha mai accolto né *Madrigal*, né *Meditación*, né –eccetto Andrade, 1976[b]– alcun testo anteriore alla cosiddetta '*trilogía gitana*' (*Canciones*, *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*)[12]. Ciò non implica, però, totale disinteresse per la poesia 'giovanile' di Lorca[13]. Come ho cercato di dimostrare altrove (Barberini, 2017: 85-87), l'esclusione di questa fase (e il suo tardivo limitato recupero) dev'essere valutata nel quadro delle interferenze che la riflessione che Eugénio de Andrade conduce sulla sua propria poesia esercita sulla riflessione condotta, contemporaneamente, sulla poesia di Lorca e *vice versa*: non sembra casuale, infatti, che Eugénio de Andrade recuperi i suoi *Primeiros Poemas* (1ª edizione 1977) –fino a quella data ufficialmente inesistenti, in quanto ufficialmente ripudiati dall'Autore– appena un anno dopo il recupero della poesia 'giovanile' di Lorca in Andrade, 1976[b] (cfr. nota 12).

Per altro verso, l'assenza di *Madrigal* e *Meditación* non sarebbe affatto in contraddizione con il sistematico implacabile occultamento delle 'fonti' messo in atto da Eugénio de Andrade. Nelle antologie lorchiane, ad esempio:

---

[11] "Há pouco tempo [questo frammento risale alla prima metà degli anni '70], uma jovem italiana (…) apresentou uma tese (...) em que estudou exaustivamente a tão falada (até por mim) influência de Lorca, a partir de *As Mãos e os Frutos*. Chegou à conclusão de que tal influência não existe. Eu cito: 'as analogias encontradas, mostram-se insuficientes, dado que pertencem à categoria de lugares-comuns na historia da poesia, e não são portanto peculiares à figura poética de F. G. Lorca'. Em que ficamos? Há ou não há influência de García Lorca na minha poesia? É evidente que sim, mas em livros por mim deitados ao lixo, que por essa razão não chegaram às mãos da jovem italiana" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61-62). Conclusioni simili a quelle della *jovem italiana* (e ancor più perentorie) sottoscrive Cattaneo (1975: 11): "sarebbe ora di sfatare la leggenda d'un grande influsso lorchiano sulla poesia di Eugénio de Andrade; se proprio si debbono fare nomi, è più appropriato citare Cernuda o Vicente Aleixandre". Per le riprese lorchiane nella produzione giovanile di Eugénio de Andrade (limitatamente ai testi di *Adolescente* e *Pureza*, poi recuperati in *Primeiros Poemas*) si veda Bertolazzi, 2007: 80-82 e 91-98.

[12] In Andrade 1976[b] l'unico testo anteriore a questa fase è soltanto *La balada del agua del mar* (1919), pubblicata per la prima volta nel *Libro de Poemas* (1921).

[13] Parlare di poesia 'giovanile' di Lorca implica necessariamente una precisazione, dato che il Poeta andaluso fu assassinato ad appena 38 anni, nel pieno vigore creativo. L'etichetta è, ovviamente, di comodo e altro non indica che la poesia scritta e pubblicata da Lorca prima della cosiddetta 'trilogia gitana'; cf. Josephs e Caballero (1992: 15): "cuando decimos 'poesía temprana' hay que entender que estamos ordenando en términos temporales, no en valores absolutos, puesto que en la poesía lorquiana –toda ella temprana como toda su obr – no es la precocidad, sino la prodigiosidad lo que sobresale".

ISSN: 1594-378X

1) non è mai stato inserito *Pueblo* (da *Poema del cante jondo*), con tutta probabilità 'modello' della *Canção infantil* dei *Primeiros Poemas* (Barberini, 2012: 37-39);

2) scompare (dopo Andrade, 1946) *Encuentro* (sempre da *Poema del canto jondo*), imitata con certezza in *Província* dei *Primeiros Poemas* (già *Poema do amor provinciano* in *Pureza*; Bertolazzi, 2007: 80-82 e Barberini, 2017: 79-81).

Província è anzi particolarmente importante proprio in merito all'ipotesi di interferenze secondarie su un modello primario ben riconoscibile: non escluderei, infatti, che sulla base innegabile dell'*Encuentro* lorchiano (allusione di primo grado), Eugénio de Andrade abbia innestato (risemantizzandoli) elementi desunti (allusione di secondo grado) da una medioevale *cantiga d'escarnho* del trovatore Airas Perez Vuituron, *Fernan Díaz é aqui, como vistes* (Barberini, 2017: 82-84).

Concludendo (e prendendo in prestito le parole di Eugénio de Andrade), ci si domanderà: "Em que ficamos? Há ou não há influência de García Lorca" in *Poema à mãe*? A mio parere, questa ipotesi –che aggiungerebbe un'altra scheda al *dossier* Eugénio de Andrade-Lorca– non è azzardata né priva di fondamento se si considera, al lume di quanto discusso, la possibilità d'un duplice canale allusivo: *Romanceiro* (allusione di primo grado); Lorca (allusione di secondo grado). Dopotutto, però, non va dimenticato, con la corrosiva ironia –direbbe Arnaldo Saraiva– d'*O génio de Andrade* che, forse, "o assunto (…) não tem nenhum interesse, e serve apenas, come se vê, para *trabalhos académicos*" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 62)[14].

Bibliografia

ALMEIDA GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de (1843) *Romanceiro*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional (faccio riferimento alla riedizione del 1875).

ANDRADE, Eugénio de (1946) *Antologia Poética de Federico García Lorca*, selecção e traducão de Eu. de A., com um poema de Miguel Torga e uma introdução de Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, Coimbra Editora.

—— (1968ª) *Os Afluentes do Silêncio*, Porto, Editorial Inova (1ª ed.).

—— (1968ᵇ) Federico García Lorca, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, Porto, Editorial Inova.

ANDRADE, Eugénio de (1970) Federico García Lorca, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, Porto, Editorial Inova (2ª ed. di Andrade 1968ᵇ).

—— (1976ª) *Chuva sobre o Rosto*, Porto, Editorial Inova (2ª ed. 1982).

—— (1976ᵇ) *Poemas de García Lorca*, Porto, Editorial Inova.

—— (1979) *Rosto Precário*, Porto, Editorial Limiar (1ª ed.).

—— (2002) *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Porto, Campos das Letras (1ª ed. 1999).

—— (2005) *Poesia* (2ª edição revista e acrescentada, com uma nota de Arnaldo Saraiva), Porto, Fundação Eugénio de Andrade.

[14] Mio il corsivo, che sostituisce "teses universitárias" dell'originale. Il passo conclude il frammento qui citato nella nota 11.

ISSN: 1594-378X

BARBERINI, Fabio (2012) *Formazione, evoluzione e struttura dell'«Antologia Breve» di Eugénio de Andrade*, Roma, Aracne.

—— (2017) "*Os grandes encontros são sempre encontros de juventude*. Eugénio de Andrade traducteur de Federico García Lorca", *Traduire en poète*. Études réunies par G. Henrot Sostero et S. Pollicino; Préface de Christine Raguet, Paris, Artois Presses Université, 75-91.

BERTOLAZZI, Federico (2007) *Entre génese e representação. Estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, Roma, Aracne.

BRAGA, Teófilo, *Romanceiro Geral Português*, 3 vols., Lisboa, Imprensa nacional (cito dalla ristampa anastatica, Lisboa, Vega Edições, 1982).

CATTANEO, Carlo Vittorio (1975) "Introduzione" a Eugénio de Andrade, *Ostinato Rigore. Antologia poetica*, scelta, traduzione e introduzione di C.V.C., Roma, Edizioni Abete, 9-45.

GARCÍA LORCA, Federico, ed. Aguilar (1986) *Obras completas*, I, *Verso*, Madrid, Aguilar (1ª ed. 1954).

JOSEPHS, Allen e Juan CABALLERO (1992) "Introducción" a Federico García Lorca, *Poema del cante jondo – Romancero gitano*, Madrid, Ediciones Cátedra, 13-138.

PASQUALI, Giorgio (1951) "Arte allusiva", ID., *Stavaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 11-20.

SARAIVA, Arnaldo (2014ª) "Eugénio de Andrade e a Espanha", ID., *O génio de Andrade*, Lisboa, Edições A23, 39-49.

—— (2014ᵇ) "Uma gralha genial", ID., *O génio de Andrade*, Lisboa, Edições A23, 67-78.

ISSN: 1594-378X

"Vidas nunca vividas lances imaginarios": la invención de la memoria en *Entreguerras*, de J. M. Caballero Bonald

María José FLORES REQUEJO
Università degli Studi dell'Aquila

Riassunto
Entreguerras o De la naturaleza de las cosas (2012) es un singular poema del que aquí se analizan algunos spectos hasta ahora no tratados por la crítica. En este volumen, que puede considerarse como unas memorias en verso, Caballero Bonald lleva al límite, como se intentará demostrar, la tendencia al juego entre biografía y ficción, entre rememoración y fabulación, que caracteriza su obra literaria, mediante la evocación de "lances imaginarios" y la reflexión acerca de la posibilidad de invención de las propias experiencias y de los propios recuerdos, en una dimensión lírica y hermenéutica.
Palabras clave: biografía, invención, Caballero Bonald, *Entreguerras*

Abstract
Entreguerras o De la naturaleza de las cosas (2012) is a singular long poem of which are hereby analyzed some aspects hitherto left untreated by critics. In the work, which can be considered as an autobiography in verse, Caballero Bonald takes to the limit, as I try to demonstrate, the interplay between biography and fiction, evocation and storytelling, that characterizes his literary opus, through the summoning of "imaginary adventures" and the reflection about the possibility of inventing one's own experiences and memories, in a lyrical and hermeneutical dimension.
Key words: biography, invention, Caballero Bonald, *Entreguerras*

1. LA REINVENCIÓN DE LA REALIDAD

Uno de los rasgos definidores del universo creativo de José Manuel Caballero Bonald es la temprana y continua presencia en él de elementos ligados a su biografía[1], de su propia realidad vital convertida en motivos literarios que, gracias a su recurrencia, otorgan a su obra una definida unidad (Yborra 1998, p. 18) –algo que ha destacado más de una vez el propio Caballero Bonald–. Pero se trata de una realidad vital depurada y reinventada por la memoria –a la que considera como la verdadera generadora de su escritura (Caballero Bonald, 2010b: 11-12)–, o lo que es lo mismo, "con sus predecibles injertos de ficción"(Caballero Bonald, 2012a: 7), como también él mismo insiste en subrayar, en un juego muy de su gusto, y muy definidor de su talante y de su literatura, en la que la evocación y el recuerdo son inseparables de la invención y la fabulación. No sólo porque todo el que recuerda –o mejor aún, el que cree recordar– miente ("Sabe que miente el que recuerda? Nadie ocupa dos veces un idéntico tramo de su vida", Caballero Bonald, 2011b: 426); "ninguna certidumbre / anulará el valor de lo

[1] Rasgo que comparte con otros autores coevos, para quienes será fundamental el ámbito del yo y de la propia experiencia del mundo (véase Cañas, 1984: 76-77).

María José FLORES REQUEJO, "«Vidas nunca vividas lances imaginados»: la invención de la memoria en *Entreguerras*, de J. M. Caballero Bonald", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 131- 150.
Recibido el 07/05/2017 · Publicado el 27/08/2017

ficticio. / Evocar lo vivido equivale a inventarlo", ibid: 476)[2], sino porque no se trata solamente de la memoria de las experiencias vividas –que, se experimentan, además, en una dimensión literaria, con la intención de poder literaturizarlas al cabo del tiempo[3]–, sino también de la rememoración de lo experimentado "sólo" a través de la imaginación (para él el más sutil de los sentidos), de la rememoración de lo soñado, o de lo que podría haber sido, de lo verosímil poético (Flores Requejo, 2014: 20). En sus palabras: "Las experiencias de que uno se vale para ir cimentando lo que escribe pueden ser verídicas o falsas, según convenga al entramado narrativo. O al estado de ánimo. O a lo que haya ocurrido la noche anterior. Se cuenta algo que se ha vivido o se fingen las propias vivencias: da igual." (Flores Requejo, 1999: 133). A lo que añade en otro lugar: "Hay una memoria fingida y otra verídica que literariamente valen igual. Ambas son literatura" (Lorenci, 1998). Y la literatura es, ante todo, y sobre todo, "un simulacro, pues allí donde termina el cómputo privado de la realidad, empieza a estabilizarse la invención artística de otra realidad puramente literaria." (Caballero Bonald, 1995: 295). Por ello, "Lo que no es simulación es plagio, podría añadirse manipulando el famoso axioma de D'Ors." (Caballero Bonald, 2001: 8; reproducido en Caballero Bonald, 2003: 12).

Se trata de una "reinvención" de la realidad y de lo vivido que amén de hacer más seductora literariamente la experiencia ("Mi oficio es esa forma de imponerle al recuerdo una distinta ambigüedad, ese soberbio modo de hacer más seductora una experiencia que habrá quien considere deleznable." Caballero Bonald, 2011b: 453), le otorgan una ambigüedad que es, a sus ojos, condición imprescindible de toda gran y verdadera literatura, de toda "literatura válida" (Caballero Bonald, 2011a: 185), y que sostiene y explica, en su voluntad fabuladora, su rico y complejo mundo literario –incluso sus memorias en prosa[4], que no en vano llevan el significativo título de *La novela de la memoria*[5]–, y que alcanzan uno de los momentos de mayor originalidad y de pérdida de confines entre biografía y ficción, entre evocación e invención, en ese extraordinario poemario –aunque quizá sería más oportuno decir poema, como, por otra parte, hace su autor–, que es *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas* (2012), el mayor de sus retos poéticos hasta la fecha y tan singular, aunque no falto de modelos[6], como sugestivo.

---

[2] Y lo reiterará en *Entreguerras* al distanciarse, críticamente, de "aquellos que jamás se han maliciado que evocar lo vivido/ es un engaño". Debo advertir que la "Nota" que aparece al frente del poemario se citará como Caballero Bonald 2012a, pero considero preferible la referencia *Entreguerras* al citar los versículos. Además, teniendo en cuenta la peculiaridad compositiva del texto, y para facilitar la localización de los mismos, no especificaré su número, sino el de la página o páginas en las que se encuentran, así como el del capítulo al que pertenecen –incluido el prefacio– (lo cual nos permitirá, en ocasiones, apreciar los saltos y rupturas temáticos y cronológicos); sistema que utilizaré en lo sucesivo (el versículo citado se encuentra en la página 179 y pertenece al capítulo XII). Citaré siempre por la edición de Seix Barral (2012), sin hacer referencia a las variantes textuales presentes en las antipaciones de algunos fragmentos del poemario publicadas en revistas y en volúmenes antológicos.

[3] *Vivir para contarlo*, título de la primera recopilación de su poesía, tiene un sentido más literal de lo que podría parecer, y él mismo reconoce que se trata de un título que "obedece al deseo de vivir algo, de la forma que sea, para contarlo poéticamente" (Payeras Grau, 1987: 241); y declara, asimismo, haber vivido ciertos episodios como si ya supiera que iban a serle "muy útiles para poder literaturizarlos al cabo del tiempo, esa especie de virus retórico al que tardaría años en encontrarle antídotos" (Caballero Bonald, 2010a: 501-502).

[4] Véase, entre otros, Fiordaliso, 2008: 87-89; Mainer, 1995: 4-8; Neira, 2014: 11-18, García Jambrina, 2004: 9, 14; Pozuelo Yvancos, 2007: 30-31. También lo ha reconocido en numerosas ocasiones el propio Caballero Bonald (2011a: 262), que considera las memorias en prosa un género, en no desdeñable medida, de ficción (Caballero Bonald, c2010: 13; Caballero Bonald, 2011: 15).

[5] Caballero Bonald publica la primera parte de sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I* (título del que encontramos ecos en *Entreguerras*), en 1995, y la segunda, *La costumbre de vivir. La novela de la memoria, II*, en 2001. Posteriormente ha reunido ambos volúmenes, revisando el texto, en *La novela de la memoria* (2010).

[6] Al respecto, recuerda Mainer "poemas" como *Piedra de sol*, de Octavio Paz, *Dador*, de José Lezama Lima, *Memorial de Isla Negra*, de Pablo Neruda, o *Espacio*, de su gran maestro Juan Ramón Jiménez (Mainer 2012). Pero, "hay en *Entreguerras* un importante rasgo diferencial con respecto a dichos precedentes, y es el relato de lo autobiográfico entendido como reflejo anamórfico de la Historia" (Vela, 2013: 17).

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

2. *ENTREGUERRAS*

Entreguerras o De la naturaleza de las cosas[7] es un extenso[8] e intenso poema lírico, épico, narrativo y dramático, compuesto por un prefacio y catorce capítulos (así los designa su autor, y se trata de una denominación que se inscribe de modo muy natural en la tendencia bonaldiana a la ruptura de los límites entre los géneros literarios, a los que ha considerado siempre una mera trampa para neófitos), en versículos libres, que bien podrían llamarse cantos –hipnóticos, absorbentes– (Garmendia, 2012: 42), gracias a su ritmo –un ritmo salmódico de especial protagonismo y eficacia (Blesa, 2012: 14)–, y en los que se ha eliminado la mayor parte de los signos de puntuación[9].

Un poema "fluvial", según el propio Caballero Bonald, un libro-río, o poema-río (Doce, 2011: 60; véase también Ripoll, 2013: 21; Ferrer, 2012), escrito "en un estado de ánimo muy especial, como estimulado por una apremiante voluntad introspectiva"[10] y caracterizado por un "perseverante carácter autobiográfico" y una impelente voluntad testimonial: "Ahí está todo lo que he escrito y todo lo que he vivido, ahí está como el compendio de mi literatura y mi vida y eso le da un valor estético especial" (Rodríguez Marcos, 2012), nos dirá su autor, que dibuja y desdibuja incesantemente su rostro y su pasado en los versículos que urden la original reconstrucción que nos ofrece de sus procesos de formación vitales y poéticos, de sus andanzas humanas y literarias, sentimentales y amorosas, de sus anhelos y de sus obsesiones, de sus ensueños y de sus terrores, de lo vivido y de lo soñado, y también de la historia que le ha tocado vivir (véase también Díez de Revenga, 2012; Mainer, 2012; Rey, 2013).

Una reconstrucción, un "perseverante carácter autobiográfico", que permiten considerar *Entreguerras* como unas memorias en verso –aunque el poemario no se agota, ni mucho menos, en lo autobiográfico[11]–, como lo son, en prosa, las páginas de *La novela de la memoria*, con la que pese a sus inevitables diferencias mantiene muy estrechas relaciones –de cuyo

---

[7] Se trata de un título que Caballero Bonald barajó en su momento, en 1969, para la primera recopilación de su poesía completa, *Vivir para contarlo* (Neira, 2014: 339); y, más tarde, para esa extraordinaria novela que acabó titulándose *Ágata ojo de gato* (Caballero Bonald, 2011a: 107), y con el que parece aludir a las guerras privadas y a los conflictos interiores que en mayor o menor medida nos constituyen: "*Entreguerras* tiene un sentido literal. Son las guerras privadas, los conflictos entre los que te abres paso" (Caballero Bonald 2012a); un concepto que reencontramos en los versículos finales del poemario (*Entreguerras* 214, cap. XIV). A lo que podrían sumarse algunas referencias aisladas, pero muy significativas, presentes en sus memorias en prosa que nos ofrecen una imagen de la existencia como combate o guerra, a menudo, perdida (Caballero Bonald, 2010a: 348, 411). Igualmente singular es el subtítulo, traducción del célebre *De rerum natura* lucreciano e implícito homenaje a ese mundo literario que Caballero Bonald descubrió en sus primeras experiencias de lector, o mejor dicho, de discente: uno de los primeros lenguajes y mundos poéticos con los que tuvo contacto y que es todavía hoy una de las culturas poéticas a las que más cercano se siente (véase Caballero Bonald, 2010a: 128-129).

[8] Aunque más de un crítico ha afirmado que *Entreguerras* tiene unos tres mil versículos (ha sido Caballero Bonald el que lo ha dicho inicialmente en más de una entrevista, y la crítica así lo ha recogido), los versículos son 2493.

[9] En palabras de Mainer: "Han perseverado los [signos gramaticales] que tienen que ver con los énfasis necesarios del sentimiento personal y han desaparecido aquellos otros –las comas, los puntos...– que pretenden pautar de acuerdo con la lógica lo que sólo tiene sentido en la fluencia viva e igualitaria" (Mainer 2012). A lo que hay que añadir que Caballero Bonald ha conservado, además de los signos "enfáticos", los paréntesis.

[10] Que coincide con una etapa de introspección estética, de nueva búsqueda de equivalencias verbales, según declaraciones del propio Caballero Bonald: Abril, 2011: 28.

[11] *Entreguerras* es una obra poliédrica y de una riqueza que permite interpretaciones y lecturas diversas que no se excluyen en absoluto; estamos también ante una inquisitiva meditación sobre la memoria y el tiempo, sobre la verdad y el conocimiento, sobre la derrota y las pérdidas, sobre la historia y sus horrores, y sobre la historia de España, de la posguerra a la transición, (razón, la última, por la que *Entreguerras* puede considerarse un gran poema civil que hunde sus raíces en la ética de la dignidad, Neira, 2014: 547; Neira, 2013); y, al mismo tiempo, ante un gran poema didáctico, en la línea del *De rerum Natura* lucreciano que lo subtitula, además de ante un extraordinario espacio metapoético que nos ofrece, junto a algunas reflexiones de su autor sobre su propia obra, una profunda meditación sobre la poesía, sobre los límites, las ambigüedades y los misterios de la escritura, la verdadera protagonista y alma de todo el texto.

ISSN: 1594-378X

análisis me ocupo en otro ensayo–, si bien no se trata, en ningún caso, de una "poetización" de estas últimas, sino de una "autobiografía" vital, literaria y moral radicalmente novedosa, en la que la biografía "externa", aun sin desaparecer, muy al contrario, se condensa y subordina a la reflexión y al juicio, en una línea esencialmente hermenéutica, metapoética y ética, y con una profunda libertad creativa que da un extraordinario valor a este singular poema dominado, y cohesionado, por un mismo, inequívoco y continuo territorio moral y por un mismo temple retórico, en el que confluyen un irracionalismo de fondo y forma preeminente y caracterizador, que roza lo visionario y la alucinación (esa "belicosa y elegante residencia verbal del irracionalismo" [Caballero Bonald, 1961: 217] que puede reputarse como la esencia de la estética surrealista, de un movimiento considerado "esencial" por nuestro autor, y fundamental en su poética), y un cierto, ocasional barroquismo, pero entendiendo lo barroco no sólo como un abigarrado o espléndido artificio verbal, pues aunque ciertamente Caballero Bonald muestra un gusto declarado por la dicción y la fonética barrocas, especialmente por las del mayor de los barrocos españoles, don Luis de Góngora y Argote, su concepción de lo barroco va mucho más allá de la "mera" retórica[12]: constituye ese proceso de sublimación de la realidad –que será sustituida por sus equivalencias literarias– en el que se cifra su condición de espléndido artificio poético y del que procede su carácter verdaderamente artístico (Caballero Bonald, 1982: 30; véase también Rodríguez Marcos, 2012)[13]. Artificio poético de sustitución y, al mismo tiempo, de sublimación de la realidad ("un método de indagación en el lenguaje para que la realidad contada sobrevalore la propia realidad. En este sentido sí me considero un barroco, soy un barroco infiltrado en la tradición grecolatina", Domínguez y Gabriel y Galán, 1990: 17), y, sobre todo, de búsqueda en los recovecos de lo real y de acercamiento a las lábiles fronteras entre lo real y lo quimérico, lo que lo acerca al surrealismo: ambas son dos estéticas de la búsqueda y, a menudo, del hallazgo[14]. A lo que puede sumarse una vehemencia, a ratos, que revela la índole, en no poca medida "romántica" de la personalidad y la poesía del escritor jerezano[15], y, en ocasiones, un cierto tono prosaico, desacralizador, junto a una ironía también muy característica de su talante literario, y sin rehusar en ningún momento el hermetismo,

[12] Como él mismo declara: "Yo he defendido el Barroco toda la vida. Es como reivindicar mi historia, mi tradición […]. Yo no creo que el Barroco sea algo confundible con la retórica, con lo ampuloso, ni con la artificialidad. No, el buen sentido del Barroco es el laberinto […]. En definitiva, de lo que se trata es de encontrar la palabra precisa a través del desentrañamiento del lenguaje. En el arte y en la poesía no hay otro camino." (Ripoll, 1983: 108-112). Por otra parte, "En la concepción gongorina del hecho poético no sólo está implícita una manera de *estar en* y *pensar el* mundo, sino una orgullosa manera de reclamar el derecho a formar *diferentemente* parte de él. El vitalismo orgulloso de que hace gala el cordobés (que tanto atrajo a Cernuda) es similar al que atraviesa la poesía de Caballero Bonald […]." (Talens, 2007b: 100).

[13] En sus palabras: "Lo que a mí me seduce del Barroco es su asombrosa capacidad para las sustituciones entre el desengaño de la vida y la vivificación del arte. El Barroco elude la realidad, es cierto, pero la suplanta por una nueva imagen del mundo, en una especie de ininterrumpida invención de equivalencias artísticas de la realidad. Y eso es lo decisivo." (Caballero Bonald, 2011a: 97).

[14] Resulta muy significativo, al respecto, que Caballero Bonald relacione, y casi sobreponga, al recordar sus años de formación lírica, la deslumbrante lectura de los poetas barrocos y la de algunas obras de ascendencia surrealista (Caballero Bonald, 1995: 199-200; en el mismo sentido Caballero Bonald, 2011a: 96-97).

[15] Caballero Bonald ha señalado más de una vez su inclinación por el romanticismo: un gusto romántico que marcó profundamente, a su decir, sus primeros años de iniciación vital y poética; dolencia de la que aún afirma no haberse curado (Hernández, 1978: 311), y asegura verse "a medio camino entre el romanticismo y el surrealismo." (García Montero, 2006b: 27), sentirse "de lo más bien en el tinglado romántico", y haberse fabricado sus "propias variantes de la revolución romántica", a lo que añade que le sigue "atrayendo mucho el Romanticismo, sobre todo el anglosajón, claro, más por lo que tiene de exacerbación psicológica que por sus logros literarios." (Caballero Bonald, 2011a: 187). Por otra parte, si bien no puede considerarse a Caballero Bonald como un autor romántico, sí puede reputársele como "un poeta que aprovecha constantes o elementos románticos en sus poemas. La atmósfera misteriosa que los envuelve y la misma dialéctica interiorizada pueden servir de ejemplo con respecto a este libro [*Memorias*] y en relación con toda su poesía." (Hernández, 1978: 108; véase también Martínez Ruiz, 1971: 47-48).

ISSN: 1594-378X

como él mismo indica en la "Nota" que coloca al frente de la obra: "No he huido del hermetismo, llegado el caso. La experiencia que estaba a veces descifrando era oscura y el texto también lo es. La poesía es hermética cuando lo es el mundo que pretende describir, esas palabras que lo identifican" (Caballero Bonald, 2012b). Un hermetismo –por el que siempre ha sentido una profunda y declarada atracción– entendido como "un ejercicio válido de autoexigencia: aceptar la tortura es iniciar el camino de la libertad" (Hernández, 1978: 109), que Caballero Bonald reputa en el "Prefacio" al poemario como el resultado de un exceso de lucidez[16], y que le permite, junto con el irracionalismo, crear enlaces inusitados, nuevas realidades lingüísticas y semánticas, asociaciones novedosas que parecen responder a las misteriosas leyes de atracción y rechazo de las propias palabras, a su interna capacidad generadora de trabazones, de coligaciones –esa extraordinaria fuerza que ha llevado a hablar de la otredad de la palabra– y en las que la verdad poética se sitúa por encima y, no raramente, al margen de la comprensión intelectual del texto, como tendremos ocasión de apreciar.

3. LA IMPARTIDORA DE QUIMERAS

Todos los rasgos señalados contribuyen a crear un espacio lírico de sorprendentes y sugestivas resonancias, un espacio visionario y enigmático, fascinante y deslumbrador, en el que se asienta la singular reconstrucción de sus principales hitos vitales y literarios que nos ofrece Caballero Bonald en su intenso poema, con no pocas rupturas cronológicas, temáticas y espaciales que parecen apuntar a una voluntad por parte de nuestro autor de reproducir las oscilaciones y los saltos de la memoria, siempre imprecisa y engañosa, como nos recuerda una vez más en los versículos con los que da inicio al capítulo segundo de *Entreguerras*, en los que nos advierte, como ya había hecho en otros poemas precedentes, de la complejidad y labilidad de los recuerdos, y de las trampas de la seductora Mnemosine, "la tantas veces nobilísima impartidora de quimeras", con la que ha mantenido una "tenaz desazonante connivencia" (*Entreguerras* 193, cap. XIII):

> complejas son y mudadizas las leyes del recuerdo
> en la memoria coexisten mentiras verdaderas mentirosas verdades
> en la memoria burbujean porfían remembranzas olvidos
> […]
> la memoria cumple de continuo sus designios más vociferantes
> se enemista con los dilucidarios los lenguajes que la regulan codifican
> y ya todo persiste entre dos luces[17] flota en lo absorto se diluye

[16] Dice así nuestro autor: "en la codicia de la luz subyace lo invisible / lo que jamás se manifiesta sino a través de añicos briznas poquedades/esa efusión de algo que en absoluto acaba siendo inteligible / que vacila tantea en el radiante muro que separa lo incipiente de lo postrimero / que revierte en la sombra cuando ya sólo quedan sombras introvertidas / y el hermetismo no es más que el resultado de la demasiada lucidez" (*Entreguerras* 23-24, Prefacio). Acerca del primer versículo puede comentarse que "nos trae a la memoria a Rilke y su poética del lírico como la abeja que labra la miel de lo invisible. Nuestra vida se disuelve en lo invisible, parece decirnos Caballero Bonald, y sólo la palabra podrá rescatar lo vivido. Poética, pues, de plena fe en el poder de la palabra, ésta de *Entreguerras*. Pero no una fe ingenua, sino trabajada, sufrida, pues la vida acaba «siendo el epicentro medular de unas palabras remotísimas / las belicosas sombras hacinándose […] / la voz la voz gimiendo inconsolada en la acérrima noche extenuante / ese instrumento triste que perfora la condenada escoria de la vida.»" (Rey, 2013: 12).

[17] Es una expresión muy usada por los andaluces y con la que se refieren al atardecer que Caballero Bonald –con su gran instinto para advertir la belleza en la lengua popular– emplea con mucha frecuencia, tanto en su prosa, como en su poesía (buen ejemplo son los siguientes versos: "Entre dos luces, entre dos / historias, entre / dos filos permanezco, / también entre dos únicas / equivalencias con la vida.", Caballero Bonald, 2011b: 296 vv. 1-5; véase García Montero, a2006: 201-202; 2011: 4); y en esta última, en su poesía, adquiere un alto valor simbólico, relacionado, como se nos dice también en los versículos que estamos citando, con la cohabitación de la luz y de la sombra (con el misterio ligado a la llegada de la noche), que posee además mucha relevancia en la reflexión

ISSN: 1594-378X

quizá para que nunca podamos separar a ciencia cierta
los distintos pasados que se juntan en un mismo distrito de la inveracidad[18]
justo en ese paisaje en que la sombra y la iluminación cohabitan
y en foscas interioridades engendran sus contradicciones
(*Entreguerras* 41-42, cap. II)

Y es que el recuerdo está colmado de anacolutos, como nos dirá en otro momento del poemario, en unos versículos en los que hipotiza la posibilidad de invención de las propias experiencias a través de la apropiación de recuerdos ajenos, que pueden ser incluso heredados:

ya cuando hasta los más irreductibles los más díscolos se disponían a admitir
no sólo que la concordancia de los recuerdos está colmada de anacolutos
sino que todas las mentiras pertenecen al mismo pedregal que la soberbia
y que definitivamente nunca llegará a ser verdad nada de lo que sabemos.
(*Entreguerras* 183, cap. XII)[19]

experiencias vividas inventadas episodios reales dudosos fehacientes
señas hereditarias lances imprecisables apropiaciones indebidas
(*Entreguerras* 41, cap. II)

Porque es un "utensilio" tan extraño la memoria que permite evocar incluso lo que no se ha vivido –como ya nos había dicho en un bello poema muy significativamente titulado "Mestizaje", en el que evoca su ascendencia familiar cubana, y reitera en el poemario que nos ocupa–; y lo no vivido acaba así adquiriendo el rango de experiencia, de verdad vital, parece sugerirnos nuestro autor, que se interroga sobre el porvenir de esa fabulosa imaginación, de esos "mapas magníficos", de "esas simas secretas" tan sustanciales para él y en su existencia, y tan interdependiente de ella:

Es utensilio extraño la memoria.
Evoco ahora lo que no he vivido:
una estirpe de nombres lentamente criollos
resonado en las lindes prenatales.
(Caballero Bonald, 2011b: 476, vv. 15-18)

también he escrito sobre aquello que no pude vivir
lo extraje de sus hoscos incólumes cobijos paredaños a esa ocultación
que apenas si comienza a vislumbrarse entre lo prenacido y lo transmuerto
lo sometí al litigio ritual de las tretas estratagemas
de que se vale el verbo para perennizar lo transitorio
(*Entreguerras* 131, cap. VIII)

acuden entre tanto a la memoria hechos nunca vividos lances imaginarios
justo cuando ya empiezan a enredarse los nudos de la amnesia
y la ambigüedad de ese argumento me insta a hacerme idénticas preguntas
¿qué va a ser de esos mapas magníficos de esas simas secretas
en cuyos entresijos se acentúan las sutiles industrias del deseo?

---

metapoética de nuestro autor. Esta expresión da también título a uno de los poemas de *Manual de infractores* (ibid: 550).

[18] Se trata de un significativo neologismo (son numerosos en *Entreguerras*, más adelante veremos "lo prenacido y lo transmuerto") que al apuntar a lo no veraz, evitando el concepto de mentira, revela la voluntad de nuestro autor de "superar" tal sustantivo, del que, por otra parte, se distancia, al hablarnos de "mentiras verdaderas" y "mentirosas verdades", como hemos visto.

[19] A los anacolutos se había referido también en *La novela de la memoria*: Caballero Bonald, 2010a: 348.

ISSN: 1594-378X

> ¿y dónde estaré yo a partir del momento en que me ciegue el repertorio
> de esos recuerdos falsos que aún regulan los flujos y reflujos del pasado
> de esos recuerdos inmediatamente ajenos de los que me apropié
> cuando más necesitado estaba de vadear con ellos un lodazal de inepcias
> y no eran más que crudas incontestadas añagazas de la decepción?
> (*Entreguerras* 179, cap. XII)

La poesía se convierte así en una dimensión vital que amplia los confines de la realidad y de la propia existencia del sujeto creador; un tema muy presente en la poética y en la creación bonaldina, en la que a menudo aparece ligado a la fabulación temporal (a la que volveré) y espacial (esa sensación de haber ido dejando la vida en lugares donde no estuvo nunca, según sus palabras)[20], adscribibles a una concepción intuitiva, imaginativa, "mágica" del mundo, y asociadas a "esa imantación sensible que –como en el caso del barroquismo– posibilita una previa conducta superrealista frente a la común interpretación de la realidad". (Caballero Bonald, b2006: 347-348).

4. VENERABLES MEMORIAS, RETORNOS FASCINANTES

Y el más relevante de esos lances imaginarios que el poeta inventa y evoca, que acuden entretanto a su memoria, como hemos leído, de esas vidas no vividas, pero rememoradas con una fuerza y belleza que las hace realmente auténticas, aparece en *Entreguerras* estrechamente ligado a una geografía especialmente sugestiva para Caballero Bonald: la geografía es la que desencadena la evocación y la fabulación, la que "sustituye en la memoria lo no vivido por lo más vivible" (como sucede también en otros momentos del poemario, en los que rememora, por ejemplo, sus experiencias en la selva colombiana o en el Coto de Doñana). Un espacio majestuoso en el que comparecen, y al que asocian, "venerables memorias retornos fascinantes", conectados todos ellos con ese Mediterráneo al que debe una parte esencial del que ha llegado a ser, desde el inicio de su camino hasta que levantó su casa frente a África, como gusta decir, y muy presente en toda su obra:

> hay un espacio majestuoso una vasta opulenta geografía
> en la que comparecen venerables memorias retornos fascinantes
> adjuntos todos ellos a la suma indeleble del Mediterráneo
> al Mare Nostrum cuya potestad deslinda de mi territorio más inmune
> y en cuya dependencia se articulan los juicios lecciones estatutos
> que fundamentan una zona esencial del que he llegado a ser
> desde el inicio de la búsqueda hasta que levanté esta casa frente a África
> (*Entreguerras* 161, cap. XI)

Y en ese espacio majestuoso, precisamente en Chauen, tuvo "acaso" lugar (un retórico "acaso" reiterado tres veces y muy bonaldiano: estamos ante un escritor muy partidario de las incertidumbres en el terreno literario, para quien lo demasiado claro es siempre sospechoso, y al que le gusta moverse en el ámbito de la presunción, de la probabilidad –arenales movedizos, inciertos espacios de espejismos y de clarividencias–) un revelador "reencuentro" que le

[20] Como puede apreciarse en poemas como "Atracción de contrarios": "Se me quedó la vida en muchos sitios / donde no estuve nunca. / Vuelvo así/ consecutivamente de esas ávidas/ lontananzas de la imaginación/ hasta el lugar fortuito en que ahora estoy./ […] y es como si de pronto se fuera insinuando/ un último vestigio de alcohol y de abulia/ por los abigarrados vericuetos/ del tiempo:/ esa impura manera/ de ir dejando la vida/en lugares donde no estuve nunca." (Caballero Bonald, 2011b: 505, vv. 1-6 y 14-20); o "Doble vida": "Mi memoria equidista de un espacio/ donde no estuve nunca:/ ya no me queda sitio sino tiempo." (Caballero Bonald, 2011b: 296 vv. 6-8).

ISSN: 1594-378X

permitirá un mayor conocimiento de sí mismo, en una dimensión mítica y surreal en la que el poeta invoca a la madre primordial, a la diosa generadora, anhelando el regreso a esa vida intrauterina en la que estaba "su ánimo esperando nacer":

> acaso ocurrió en Chauen el primer jubiloso atónito destello
> de lo más puro más nítido de la revelación que antecedió al reencuentro
> acaso eran ya rebasadas las inmovibles horas de las contradicciones
> acaso entrara a la sazón en la calleja donde iba a empezar a conocerme
> alas rotas del aire revolando entre muros de repliegues blanquísimos
> el añil circular de la armonía equilibrando el ciclorama de la noche
> y como una pulsación del tramo más sensible adscrito a la memoria
> resonando en lo hondo de todas las cavernas del deseo[21]
>
> madre primera prodigiosa madre ven y llévame al sitio
> donde estaban mi cuerpo mi negación mi ánimo esperando nacer
> llévame madre al fondo circular donde se manifiesta la consternación
> o no me lleves déjame que vaya solo al ápice presunto del desvelamiento
> porque allí en ese foco intrauterino de cuya luz procede la felicidad
> alcancé a descubrir uno de mis más libres netos condominios humanos
> aquel que sustituye en la memoria lo no vivido por lo más vivible
> (*Entreguerras* 161-162, cap. XI)

Unos versículos que parecen reelaborar y ampliar líricamente un curioso episodio del que fue protagonista Caballero Bonald en un viaje a Chauen, tan gozoso como el recreado en *Entreguerras*, según cuenta en *La novela de la memoria*:

> […] lo que más me encandiló fue el hecho de poder andar sin rumbo fijo, […], por los zocos y medinas de Tánger y Tetuán. […]. Hice también una inolvidable escapada a Chauen, subido en la baca de un autocar con aspecto de superviviente del desembarco de Alhucemas. Veo aún el estatismo cromático de la bella ciudad, esos blancos fúlgidos y esos benignos añiles tan idénticos a los de Arcos, Vejer, Zahara, Grazalema. Era como si realmente estuviera visitando esos pueblos andaluces tal como debieron de ser cinco siglos atrás, como si recuperara una noción sensitiva del paisaje que había permanecido latente en algún distrito marginal de mi memoria. Una sensación que llegó a convertirse en enigmática cuando un árabe se acercó a mí por una calleja de Chauen y, después de juntar su arrugada cara a la mía, prorrumpió en un monólogo con trazas de inextinguible cuya única razón parecía ser la de que me confundía con alguien. Todo eso fue bastante raro y si no recurro al idealismo de los reconocimientos prenatales es porque lo considero una majadería. (Caballero Bonald, 2010a: 162-163)[22]

Un misterioso encuentro del que parece ser un trasunto el contenido de los versículos anteriormente citados (destaca también Caballero Bonald en ambos casos, como ha podido

[21] En la imagen de la caverna, presente en otros versículos de *Entreguerras*, se unen el regreso al origen, a las edades remotas, y el mito platónico que todos conocemos; a lo que podrían sumarse "las profundas cavernas del sentido" (verso que aparece citado en *Entreguerras*) de la mística sufí de Ibn Arabi. Como siempre, en la obra de Caballero Bonald la naturaleza y el artificio, lo natural y lo cultural se dan estrechamente la mano.

[22] En 1950 Caballero Bonald asiste "al Curso de Verano que la Universidad de Sevilla organizó en Cádiz, con una excursión al norte de Marruecos en la que pudo conocer la herencia andalusí en ciudades como Xauen y Tetuán" (Neira, 2015: 22); "Los estudios naúticos le permitieron cumplir el servicio militar en las milicias navales universitarias y recorrer las costas de Levante, Canarias, Sáhara –escala en la que tuvo la experiencia del desierto– y Galicia durante los veranos" (ibid. 21); véase también Neira, 2014: 436-438, 494.

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

notarse, la blancura fúlgida y la luminosidad añil de la ciudad, que tanto le recordaron las de algunos de los más bellos pueblos gaditanos), lo que nos permite acercarnos al enigmático significado de "en la calleja donde iba a empezar a conocerme": el otro como una parte de sí mismo, en un desdoblamiento muy característico de nuestro autor y del poemario que nos ocupa.

Un personaje al que Caballero Bonald da vida en los versículos que siguen a los antes citados, en los que lo presenta como un peregrino errante, un anciano de nobilísimos harapos que nos conduce a una dimensión tan irreal como concreta, en ese no espacio, no sitio, de la pérdida total de sí, de la antibiografía (de una vida anterior que aún sin ser suya aflora en todo lo que es), en un continuo juego, presente en toda la obra, entre el que ha sido, o pudo ser, o será, de gran relevancia retórica y significativa. Una dimensión ligada al ave nocturna, sagrada, mítica, y a ese "perpetuo estado de negación de la cristalización de la forma" que es el vuelo[23]; y el poeta, que se funde con el ave, se nos presenta como un testigo errático y migratorio (dos adjetivos a los que nuestro autor se siente muy cercano y que revelan mucho de él) como el peregrino evocado:

> ave nocturna transeúnte errático testigo migratorio
> sobrevolé las portentosas donaciones de la revelación
> hasta que finalmente hallé en atisbos sucesivos datos claves emblemas
> de una vida anterior que sin ser mía afloraba en todo lo que soy
> […]
> embutido a manera de daga en los abigarrados adentros de la historia
> y allí estaba de pronto aquel anciano de nobilísimos harapos
> palpándome narrándome no sé qué arcanos remotos episodios
> provenientes de algún furtivo vínculo de algún complejo nudo visceral
> cuando él y yo pudimos compartir la egregia senda del peregrinaje
> mirándome dictándome las claves escrutinios remembranzas
> que remitían al no espacio al no sitio de la antibiografía
> retomando a la vez el hontanar donde transcurre lo imposible
>
> quién era yo qué hacía en ese ámbito de tan veraz delicadeza
> a quién pedirle cuentas pistas credenciales del que fui
> o mejor del que pude haber sido en vetustas estancias anteriores al Éxodo
> dónde estaba lo ignoto lo interino de aquel inmemorial conocimiento
> qué recuerdos perdidos volvían de improviso a ser legibles
> (*Entreguerras* 162-163, cap. XI)

Se trata de unos versículos que nos sumergen en una dimensión mística, catártica, visionaria, y de identificación con uno de esos heridos por la vida, perseguidos y humillados, a los que Caballero Bonald se ha sentido siempre muy cercano, y con el que se identifica y confunde, en una fusión que elimina las barreras y las distancias ("yo el circunciso", "yo el extranjero el nómada el relapso"). Un reconocimiento, una fusión, una "suplantación", que le permiten adentrarse –gracias a una clarividencia posible sólo a través del mestizaje, que implica de nuevo una pérdida de sí, como él mismo sugiere en otros versículos de *Entreguerra*s (88-89, cap. V)– en los caminos de la sabiduría e incluso de la revelación, como si solo a través de la pérdida del yo y de los propios confines y límites mentales se pudiera llegar al verdadero conocimiento:

[23] "Como bien señala Juan Manuel del Río Surribas, "«el vuelo es un perpetuo estado de negación de la cristalización de la forma». […], el pájaro participa por lo general de una constante necesidad de transformación. […]. El pájaro se elevará sobre la materia solidificada, sobre los terrenos pantanosos que el hombre, el poeta, atraviesa en aquellos momentos en que se nos muestra separado de su dinamismo espiritual." (Aguirre Martínez, 2015: 11).

ISSN: 1594-378X

la luz nunca apagada aturde en la negrura al extraviado
y así me fui quedando como absorto indefenso despojado de mí
más allá de mí mismo más atrás del que estaba asumiendo mi nombre
pero igualmente agasajado de valiosísimos vestigios de reliquias
y así me retrotraje a una catarsis donde me estaba reencontrando
yo el circunciso el providente el cómplice de nadie
convocando delicias en las más hipotéticas esquinas de la adivinación
yo el extranjero el nómada el relapso compartiendo la vida
con algún emisario de las simulaciones que fueron preexistiendo a la verdad
identificándome acaso con los hábitos gustos arbitrios de ese otro
que me iba mostrando el contenido de los argumentarios primordiales

mundo abreviado visionario mundo
a qué ignorancia mía recurrir entre tan bruscos tránsitos sensibles
cómo iba a poder valerme de ninguna materia de los sueños
de ningún viable edicto entre las añagazas de la incertidumbre
tratando de ajustar la poca luz vigente con lo negro alojado en la memoria
notando como dentro de un mudable boquete el jadeo del miedo
(*Entreguerras* 163-164, cap. XI)

Y sorprende la claridad de la memoria de lo no vivido, la morosidad y precisión con las que rememora una geografía cuyo punto central son el desierto y su emocionante descubrimiento –que es, en realidad, un redescubrimiento, un reencuentro–: un paisaje "desprovisto de paisaje" que podemos entender como negación y vacío (se trata, por otra parte, de un topos, de un espacio simbólico propio en especial modo de la denominada poesía del silencio –de la que encontramos no pocas huellas en algunos versículos de *Entreguerras*– y basta recordar el "Serán ceniza..." de J. Ángel Valente):

> No me he olvidado de la vehemente emoción que me produjo el desierto, ese paisaje desprovisto de paisaje, esa redondez astral en cuyo fondo parecía embolsarse el mundo y que yo creía reconocer a través de algunos sueños antiguos. Cuando he vuelto otras veces al desierto –en Argel, en Túnez, en Egipto, en Irak, en Siria–, siempre he evocado esa inicial referencia que pasó a formar parte del cuadro de efusiones que me siguen proporcionando ciertas geografías. (Caballero Bonald, 2010a: 172)

Una geografía en la que confluyen sus sucesivas y amadas patrias, como gusta decir; ese espacio majestuoso, conectado al Mediterráneo, como hemos visto, inescindible de su personalidad y al que debe mucho de lo que es, como hombre y como escritor:

recuerdo paso a paso piedra a piedra las campiñas desmontes serranías
las franjas litorales los bosques los desiertos
la melodiosa urdidumbre la sutilísima instalación cromática
de las ciudades indistintas por las que anduve apenas entreviéndome
Chauen Fez Marrakech Túnez Cartago Alepo Kairuán
Damasco Esmirna Alejandría Estambul Bagad Basora
universos inscritos en una inopinada posesión habida en usufructo
mis sucesivas patrias ya para siempre juntas en los predios de la credulidad[24]

[24] Para Caballero Bonald la patria es la tierra que se alcanza a atisbar desde la ventana de la casa donde placenteramente sobrellevas la vida, o donde alguna vez se ha sido feliz, como resume la sentencia latina "Ubi bene ibi patria" (Marco Pacuvio, Cicerón), con la que ha titulado un hermoso poema de *Manual de infractores* (Caballero

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

y aquellas cegadoras fúlgidas azoteas multiplicadas como pájaros sacrales
pretiles subsumidos en el azul genérico en la ardorosa gama del cobalto[25]
escombros magistrales que la naturaleza emulaba plagiaba hasta el delirio
y las labras insignes de las artesanías pujando en los pretéritos espejos
donde yo seguía viéndome como el llamado a ser el que probablemente fui[26]
antes de que las liendres del peregrinaje devoraran la túnica
de mi amigo el orfebre el tañedor el alfombrista el alfarero

con ellos caminé entre los reclamos desprevenidos de la delectación
presumiendo tal vez que la utopía acaba siendo desplazada
por la propia dinámica acuciante de ciertas trampas del progreso
cuando los memoriales de ayer mismo se trastoquen en briznas de mañana
cuando la trama del recuerdo parezca un cenizal[27] que avienta la desidia
y acabe entonces sólo entonces aquietándose el ímpetu con que avanza el pasado
y la derogación de lo previsto se mude en una copia quimérica del mundo
(*Entreguerras* 164-166, cap. XI)

Y el poeta, en la narración de tan deleitosa y reveladora evocación, hará –con un verso de Montale– una defensa clara de la dimensión irreal de la existencia, revelando, una vez más, su rechazo de "lo razonable y aparentemente fidedigno" (uno de los ejes de su pensamiento y de su poética, como ya apunté), y mostrándonos las fascinantes afueras del milagro, en las comarcas nocturnas, en los libros, en un ensueño que es también una vuelta a los saberes prenatales y platónicos, no ajenas a un erotismo dócil, candencioso, que predispone al conocimiento:

malhaya la memoria que va dilapidando sus acopios de dudas
y acepta las ridículas inercias de lo razonable de lo fidedigno[28]

Bonald, 2011b: 622). Y nuestro autor ha tenido, para su bien, más de uno de esos "sucesivos lugares" a los que lo ha conducido su ánimo viajero, y en los que ha vivido "con placer mudable", como nos dirá en *Entreguerras*, y entre los que recuerda: "(Jerez Sanlúcar Cádiz Bogotá Madrid Palma París / La Habana Barcelona Córdoba Túnez Copenhague Damasco Andratx)" (*Entreguerras* 187, cap. XIII); "tres años con sus noches febrilmente vividos entre las concordancias / irrefutables de Colombia una de las más seductoras de mis patrias" (ibid., 85, cap. V); "esta [el Coto de Doñana] es también tu patria o una de las últimas que elegiste como tuyas", ibid.,156, cap. X).

[25] Se trata de unas azoteas y de unos pretiles que le recuerdan los de su infancia, evocados en su poesía (entre otros, en el poema titulado, precisamente, "Azotea") y amorosamente rememorados en *La novela de la memoria*: "Si se admite que el lugar donde se descubre el mundo es ya para siempre el compendio simbólico del mundo, ese escenario sigue proporcionándome las testarudas secuencias de una profusa genealogía cultural. Siempre era allí verano y todo aparecía invadido por una luz cegadora, con el sol rebotando contra los paredones como un fogonazo contra las sábanas. Apenas había tejados, sólo azoteas comunicadas entre sí por pretiles a distinta altura, los mismos que yo saltaba subrepticiamente para recorrer en misiones exploratorias aquella otra ciudad luminosa y excitante, […]. La azotea era el sucedáneo territorial de mis primeras inocentes libertades." (Caballero Bonald, 2010a: 12).

[26] Como sabemos, el espejo, o mejor, los espejos (y no será la única vez que aparezcan en *Entreguerras*), están ligados a la percepción visual, al desdoblamiento del yo y a su percepción, y muy relacionados con la estética surrealista (véase Medina Bañón, 1997: 65-69).

[27] "Palabras como memoria, ceniza, tiempo, simulacro, indagación, óxido, vacío, surgen con frecuencia en la poesía de Caballero Bonald, perfilando con una ambigua exactitud no sólo los contenidos, sino también la voz moral de su personaje y las claves abstractas de su poética." (García Montero, 2006a: 199). No hay que olvidar, por otro lado, su empleo en otros poetas coevos como José Ángel Valente o Claudio Rodríguez.

[28] Esta lamentación, en la que el poeta incluye entre los males de la vejez (representada por uno de sus "atributos" más terribles, la pérdida de la memoria) el hecho de que la rebeldía vaya dejando paso al conformismo y a sus inercias, encuentra un eco, por lo que se refiere a la defensa de la duda, en *La novela de la memoria*, y resulta, al respecto, especialmente interesante el siguiente fragmento, en el que Caballero Bonald hace referencia explícita, como en el versículo en examen, a "lo fidedigno": "Nadie que no sea un irreflexivo deja de titubear una y otra vez a propósito de la remodelación verídica de los propios hechos vividos. ¿Dónde acaba lo posible y empieza lo

perchè solo il farnetico è certezza[29]
malhaya la memoria que desoye los desvaríos las perturbaciones
todos esos cerrojos innombrados que fueron descorriéndose
en las espléndidas comarcas de mi incierta tarea de noctámbulo
en tanto asimilaba las dúctiles magnánimas agencias de los Libros

no acabé por mi daño ese periplo pero lo di por bien cumplido
en no sé qué momento de mis ensimismadas treguas andariegas
ya cuando el tósigo de las pernoctaciones imposibles
me recluyó en lugares que los mapas no nombran sino a través de interrogantes
o en el propincuo Sáhara de las asignaturas soberbias siemprevivas
inquilino de arraigo quebradizo en la jaima universal de la consolación

allí traté de ser el que había sido y quizá ya no pude lograrlo sino a medias
pero me vi viviendo en la exquisita habitación de nadie
rodeado de enseres sosegados de cuerpos disponibles cadenciosos[30]
compartiendo las pautas hermosísimas de los llamados hombres libres
sintiéndome retroceder hasta las lontananzas preteridas
hacia aquellos saberes veredictos creencias que me precedieron en vivir
las platónicas prefiguraciones poco a poco olvidadas
al hilo de infortunios desmemorias naufragios turbamultas

dialogué en todos los lenguajes que entiendo que no entiendo
me aferré a los peligros gustosos en la jurisdicción de lo ilegible
reincidí en soliloquios inconclusos discontinuas preguntas
recobrando de nuevo ciertos arcaicos hechos acaecidos en los deslindes de la
[identidad
en tanto la razón se iba adecuando incorregiblemente
a los muchos adeudos que en los recodos de la libertad se hacinan

todavía conservo en algún extrarradio de la imaginación
aquellas incidencias perpetradas con tan leves pueriles infracciones

---

fidedigno? ¿Dónde lo imaginario y dónde lo inverosímil? ¿Cuándo se olvida a sabiendas y cuándo se borran inadvertidamente los recuerdos?" (Caballero Bonald, 2010a: 476).

[29] En *Entreguerras* encontramos numerosas intertextualidades, citas propias (autoexégesis que parecen apuntar a una profunda voluntad de estilo, entendida, a la manera de Marichal, no como un esfuerzo preciosista, sino como "el agente de una constante auto-imitación", Marichal, 1971: 15-16), y citas ajenas (a las que hace referencia el propio Caballero Bonald: "A lo largo del proceso de elaboración del poema […], se han ido integrando normalmente en su caudal expresivo diferentes préstamos textuales de poetas de mi predilección o con los que he podido mantener alguna ocasional afinidad.", Caballero Bonald 2012a: 8-9), y que remiten a una muy sugestiva imagen del escritor como lector admirado –como lector admirado, a veces, incluso de sí mismo–, y a la admiración como apropiación y reescritura, como una pérdida de confines que se inscribe en esa búsqueda de "impureza" y mestizaje, de fusión, que tanto caracteriza a la personalidad y la literatura de Caballero Bonald. Por otra parte, hay que señalar que en el elenco que ofrece de autores "citados", incluye como poeta italiano sólo a Ungaretti, pero de este poeta no parece haber ecos en *Entreguerras*, sí, en cambio, como vemos, de Montale.

[30] En otro momento de *Entreguerras*, siempre ligado al despojamiento interior y al mestizaje, puede leerse: "palabras que se juntan como bocas como centellas en mitad de la noche / cuando el insomnio brota desde el brocal de la almohada / hasta la borrascosa aterradora jurisdicción de una negrura / donde perviven cuerpos de depurada ductilidad / blandos y veleidosos y sensitivos cuerpos desposeídos de refutaciones / anclados en algún postrer reflujo de la tendencia a caer entre las redes / de lo nunca entendido de lo siempre oculto en la yerma concavidad del miedo // y entre esos cuerpos entre el candente imán inscrito en esos cuerpos / con sus creencias sacrificios cultos ignotos / retumbó el tutelar magnífico irrestricto aldabón del mestizaje / el cruce fecundísimo de sangres hábitos culturas arquetipos / donde fue generándose la parte de clarividencia que me corresponde / donde inmediatamente imaginé que j'ai lu tous les livres / y que debía releerlos para saber definitivamente en qué afán me ejercito /a qué lugar del mundo pertenezco cuál iba a ser mi patria más durable" (*Entreguerras* 87-88, cap. V).

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

los suntuosos trances ya no sé con certeza si ocurridos
el tiempo malversado en temerarias desafiantes porfías con la felicidad
mientras crecía hasta el agobio el cómputo de heterodoxias
y la vida era otra vez un cauce de atónitas querencias juveniles
(*Entreguerras* 167-169, cap. XI)[31]

Resulta asimismo especialmente significativo, a mi juicio, que los versículos citados vayan inmediatamente seguidos de los siguientes:

como cuando llegué por vez primera a Francia
en aquel maderero de azarosa bandera que a veces admitía pasaje
la fosca mar virando a furibunda entre Palma y Marsella
y rehuí todo el tiempo encontrarme con ningún advertido consanguíneo
y así escapaba ahora de lo más predilecto más afín más bienquisto
de las presuntas contingencias imputadas a alguien que fui yo
negándome a afrontar lo consabido lo usual lo redundante
ya cuando los malentendidos secundaban las paradojas que segrega la realidad
y volvía a no ser sino el culpable de ciertas malogradas aventuras
(*Entreguerras* 169-170, cap. XI)

La relación, no fácil de establecer en la lectura del poemario entre estos últimos versículos y los precedentes, se aclara bastante si el lector recuerda el extraño episodio del que fue protagonista Caballero Bonald en su primer viaje a París, que hizo solo, con poquísimo dinero, y en barco: "en aquel maderero de azarosa bandera que a veces admitía pasaje /la fosca mar virando a furibunda entre Palma y Marsella", como hemos visto. Un viaje a propósito de cuyas circunstancias recuerda en *La novela de la memoria* (afirmaciones que coinciden con el contenido de los versículos citados):

> Preferí llegar a Francia por mar, lo que era mucho más incómodo y bastante menos acorde con mi menguado presupuesto, pero que también se correspondía mejor con mis gustos. La ruta fue inevitablemente fatigosa. Viajé primero a Valencia, de donde seguí por barco a Palma de Mallorca; una vez allí me embarqué en uno de esos buques mixtos de carga y pasaje que cubría la ruta Argel-Palma-Marsella. […] y la travesía duró más de lo habitual, pues ya en aguas del golfo de León se produjo una de esas imprevistas marejadas propias de aquel enclave mediterráneo. (Caballero Bonald, 2010a: 379-380)

[31] Pueden encontrarse muchas concomitancias, ecos retrospectivos –son muy frecuentes en la obra de Caballero Bonald las reincidencias temáticas y versales–, entre los versículos presentados y los versos de un poema precedente en el que, con tono algo borgiano, rememora vidas anteriores, en territorios orientales, y que cierra con unos versos de especial importancia para el tema que nos ocupa; me refiero a "Vía de Sufí", que así reza: "En la azulada Esmirna fui gaviero en nave irrelevante / y vendedor de gemas en el zoco de Izmábula / y copista de textos persas para la biblioteca del emir de Córdoba. / Me ocupé en otros muchos quehaceres interinos hasta que entré a servir a Juan Cantacuceno, / ejerciendo de instructor de conscriptos en el saco de Pérgamo. // Pero lo único que verdaderamente hice fue viajar en secreto hasta Damasco, / sorteando innúmeros escollos, la vida en vilo cada día, / en busca de un anciano de sabiduría irrestricta que luego habría de ser reverenciado en Al-Ándalus. / He atravesado la densa estopa circular de los siglos / y he llegado incólume a los palacios fastuosos de Medinat al-Zahra, / donde cada atardecer recito un poema que no he leído nunca, / pero que me transmitió desde su cueva de eremita en el desierto de Tahmur / aquel maestro venerable cuya enseñanza es todo lo que mi alma ha llegado a saber. // Por siempre sea loado quien así quiso infundirme / el don heroico de poder franquear las puertas esotéricas / y gozar finalmente de ese mirífico entendimiento que va más allá de toda realidad. / (Yalai ad-Din Rumi)." (Caballero Bonald, 2011b: 675-676).

ISSN: 1594-378X

Y en París tendrá lugar, como decía, un decisivo episodio que nuestro autor ha narrado en diversas ocasiones, con una absoluta convicción y sin ocultar, más bien al contrario, que ha condicionado su visión de la realidad y su propio crecimiento intelectual y artístico. El episodio es el siguiente: tras la travesía en barco y su llegada a Francia, se trasladó de Marsella a París en un tren nocturno, y al llegar le preguntó a un mozo de estación si conocía algún hotel económico por los alrededores; éste le dio unas señas y allí se dirigió. Era un hotel, a su decir, más bien inhóspito, y la señora que hacía de recepcionista le enseñó un triste cuarto y le dijo que se acomodase antes de ir a firmar en el registro. Y fue allí y en aquel preciso momento cuando tuvo lugar

> una de esas experiencias que sobreviven sin cesar a los drenajes consecutivos de la memoria y modifican de hecho la índole de algunas perseverantes provisiones imaginativas. Andaba yo ordenando un poco mi exiguo equipaje, constatando quizá lo inhóspito de aquella habitación, cuando oí que alguien llamaba a la puerta mientras decía: "*Monsieur Cabalego Bonald, au téléphone...*". Imposible. Ni yo me había inscrito aún en el registro del hotel ni nadie conocía mi presencia en aquel fortuito hospedaje. ¿Cómo iban a saber mi nombre? Me acerqué con creciente zozobra al angosto vestíbulo, donde una mesa incrustada entre dos pilares cerraba el cubículo de la recepción. Como lo increíble suele invalidar lo verosímil, quise cerciorarme de que era a mí a quien llamaban y, por toda respuesta, me indicaron el teléfono que colgaba de una pared. El auricular basculaba pendiente del hilo y, cuando lo recogí y acerté a preguntar algo, se produjo como un cruce de conversaciones opacas, unas palabras enmarañadas entre las que creí oír de nuevo mi nombre. Reiteré mi pregunta y una voz pedregosa me habló de manera ininteligible hasta que sobrevino el silencio. Tan aturdido estaba que no supe qué decir. De modo que colgué sin más y me fui para mi habitación como un sonámbulo. Por un ventanuco entraba la agrisada claridad de un ojo de patio y había allí un eco incoherente, como una vibración de alambres, y ese olor triste que exhalan los muebles innobles prematuramente envejecidos. No estaba angustiado, sólo quizá costernado, perplejo. La percepción también puede ser un absurdo remedo del entendimiento, un fenómeno imposible a partir de esas porciones quiméricas de que está hecha la realidad. ¿Por qué enigmático desajuste de la lógica sabían mi nombre, quién me había llamado, qué laberinto me condujo hasta aquel intrincado atajo de la razón? He venido haciéndome en vano esas preguntas durante más de cuarenta años. (Ibid: 380-381)

Ahora quizá podamos entender mejor el sentido de los enigmáticos versículos, ya citados, con los que nuestro autor cierra el capítulo undécimo de *Entreguerras*: "negándome a afrontar lo consabido lo usual lo redundante / ya cuando los malentendidos secundaban las paradojas que segrega la realidad / y volvía a no ser sino el culpable de ciertas malogradas aventuras" (*Entreguerras* 169-170, cap. XI)[32].

[32] En *La novela de la memoria* hace también Caballero Bonald referencia a que durante su estancia en París pasó casi tres meses sin hablar más de lo imprescindible y evitando encontrarse con españoles (Caballero Bonald, 2010a: 387-389), como recuerda, según hemos visto, en *Entreguerras*: "y rehuí todo el tiempo encontrarme con ningún advertido consanguíneo".

ISSN: 1594-378X

5. LA VERDAD DE LA FICCIÓN

Una experiencia que se añade a otras igualmente misteriosas de las que Caballero Bonald da cuenta en sus memorias, así como en algunas entrevistas[33], y también en el poemario que nos ocupa[34], y que, más allá de que se trate de hechos realmente acaecidos o de puras invenciones, revelan, y es lo que en el terreno de la literatura interesa, la extraordinaria importancia que concede a la imaginación, así como su concepción de la realidad y de la experiencia como espacios abiertos al misterio y reacios a los áridos dictámines de la lógica y de las convenciones.

Efectivamente, la realidad es para Caballero Bonald un inexhaurible y tentador enigma, un misterioso espacio en el que los límites y las fronteras entre lo realmente vivido y lo imaginado y soñado, entre la verdad y la apariencia, a menudo se confunden o desdibujan:

> Por lo que a mí respecta, también dispongo –para bien o para mal– de mis propias convicciones a la hora de manipular la realidad, es decir, de reproducir mi particular noción del mundo. Mi realidad es, simplificando, la proyección de mi experiencia, y mi experiencia a veces puede llegar a ser muy irreal. A medida que envejezco, las cosas se me vuelven más irreales; las ideas tienden a desfigurarse en algún distrito de la memoria. Hasta las mentiras, las infracciones de la lógica, los irracionalismos de fondo, son variantes operativas de esa voluble y múltiple idea sobre la realidad. (Caballero Bonald, 2006: 437)

Sí, "también la experiencia dispone / de su linde ilusoria y sus zonas prohibidas" (Caballero Bonald, 2011b: 485, vv. 17-18), y son, precisamente, esa linde y esas zonas concretas los espacios privilegiados por su poética y el territorio predilecto de su creación (Payeras Grau, 2007: 110). O lo que es lo mismo, el territorio predilecto de la revelación, porque en todo hay una clave que espera ser desvelada, un sello que ha de romperse, fatal e inesperadamente, como afirma la voz narrativa de *Campo de Agramante*: "El día menos pensado ocurrirá algo, lo sé, se abrirá una puerta, se romperá un sello, y allí mismo, sin ayuda de nadie, se habrá decretado una rectificación perentoria: la del límite todavía nebuloso que separa lo razonable y lo quimérico." (Caballero Bonald, 2005: 186). Y la poesía debe dar nombre a lo invisible, y ampliar los confines de lo real, afirma Caballero Bonald: "Ese es para mí el secreto esencial de la poesía, la posibilidad de descubrir un mundo ignorado, el acto de darle forma a lo invisible" (Caballero Bonald, 2012b), o "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau", como auspicaba Rimbaud, en un verso varias veces citado por nuestro autor, que ha dedicado a ello lo más intenso de su obra, en una incansable búsqueda de la palabra reveladora, de una palabra capaz de mostrar esa "otra realidad artística subyacente bajo la realidad cotidiana"[35], y de revelar un nuevo aspecto de las cosas, según la magistral formulación de Lucrecio que el escritor jerezano emplea como cita de apertura de *Entreguerras*:

---

[33] Sin ánimo de axahustividad, y por poner algún ejemplo, recuerdo que nuestro autor afirma haber descubierto a un doble suyo en un cuadro del siglo XIV (ibid.: 546-547; Caballero Bonald 2011a: 298); narra sus tratos con fantasmas (Caballero Bonald, 2010a: 734-736); y afirma tener corazonadas que suelen cumplirse (ibid.: 769). Véase también Bernal Romero, 2014.

[34] Además de los relacionados con las experiencias a las que me he ido refiriendo, Caballero Bonald nos ofrece en *Entreguerras* estos misteriosos versículos: "hay también otros lances que enlazan con no pocas de esas disensiones/ exoneradas por lo común desde el transfondo de la lucidez / como ese libro escrito en una sola noche de incredulidades / o ese inverso viaje que me llevó muy a pesar mío a suscitar / una quimérica coyunda entre dos negaciones de muy distinta traza / pero que juntas contenían todos los instrumentos capaces de amputar el futuro" (*Entreguerras* 180, cap. XII).

[35] Según sus propias palabras: "A mí lo que me preocupa cada vez más es la palabra, la búsqueda de su capacidad mitológica para crear o inventar esa otra realidad artística subyacente bajo la realidad cotidiana." (Caballero Bonald, 2011a: 96).

ISSN: 1594-378X

> Nunc animum nobis adhibe veram ad rationem nam tibi vehementer nova res molitur ad auris accedere et nova se species ostendere rerum.
> Lucrecio, *De rerum natura*, II
> Ahora presta atención a nuestro verdadero razonamiento pues una nueva realidad llegará vehemente a tus oídos y te mostrará un nuevo aspecto de las cosas.
> Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, II

Pero partiendo siempre, y vuelvo a lo que decía al inicio, de su propia biografía, mas entendida en una dimensión fabuladora que rescribe lo vivido y que acoge a esas otras potenciales existencias, anheladas, vislumbradas entre lo posible y lo imposible, porque para Caballero Bonald la palabra poética es un valiosísimo instrumento de comprensión, y en tal sentido, de conocimiento[36] y de recuperación, o reapropiación, de la propia experiencia, de su realidad privada (y también, en cuanto testigo y partícipe de la historia, de la realidad colectiva: Caballero Bonald, 1983: 16, Caballero Bonald, 2011a: 152), pero también, prodigios de la literatura, la poesía es para nuestro autor un instrumento de invención del yo, continuamente reinventado y reelaborado en su obra lírica; o, mejor aún, de los "yoes", de ese personaje o personajes del poema que lo suplantan y que pueden mentir de lo más a gusto, incluso al propio autor (estamos, lógicamente, en el terreno del juego literario; véase Flores Requejo, 2013). Al respecto, afirma Caballero Bonald:

> En los recuerdos hay siempre un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo. No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui. El consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar, me obsesionó siempre tanto que he acabado astutamente por no pensar en ello. (Caballero Bonald, 2010a: 279)

Una otredad, de fundamental importancia en la poesía moderna, muy relacionada, en la obra lírica de Caballero Bonald, con las incertidumbres de la existencia (Ordovás, 1995: 10), y con las "fabulaciones temporales" ya apuntadas (sólo "la turbia duplicación del *yo* explicaría el continuo vaivén del futuro al pasado, del espacio al tiempo, de la memoria a la ignorancia.", Mainer, 1995: 5), con su singular, a menudo, tratamiento del tiempo: la de Caballero Bonald "es una poesía que niega y afirma el tiempo a la vez" (Mella, 2012: 95), y la voz lírica se sitúa en una dimensión temporal que escapa a la tradicional división entre pasado, presente y futuro: "Evoco al que no he sido todavía" (Caballero Bonald, 2011b: 365), "Recuerda mientras tanto la historia que no has vivido todavía" (ibid.: 366), "No sé si fue ayer tarde o fue pasado mañana, no sé si es que a sabiendas me equivoco, si todo ha sucedido hace ya tiempo o va a ocurrir después de recordarlo" (Ibid.: 440), "También se profetiza lo que ya se ha vivido" (ibid.:

[36] En lo que se acerca a las posiciones de otros poetas de su grupo, el de los poetas del medio siglo, como Brines o Valente, para quienes la poesía es un medio de conocimiento de la realidad (véase Arkinstall, 1993: 15). Y él mismo afirma al respecto: "La memoria, los engranajes de la memoria han sido para mí, y creo que para la mayoría de mis amigos del 50, una fuente de conocimiento o de autoconocimiento poético […]. Puesto a buscar una definición de lo que era entonces mi poesía, podría aventurar que tenía mucho de ocupación violenta de la memoria. De la memoria de las experiencias vividas o de las experiencias inventadas que muy bien podían haberse vivido, ese depósito de datos modificados luego por el propio trabajo de estructuración del poema. Todo ese asunto de trasponer una experiencia vivida a una experiencia del lenguaje." (Caballero Bonald, 1987: 58).

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

526, v. 12), "El pasado que viene / nunca será ya el mismo que el que acaba de irse" (ibid.: 528, vv. 16-17), "Sólo el presente puede modificar el curso del pasado" (ibid.: 451)[37].

Creación del yo, por tanto, juego literario, escisión, ambigüedad y laberinto ("El laberinto es ambiguo por naturaleza, sus anfibologías son señales diseñadas adrede para confundirnos." Abril, 2013: 26)[38], pero también fidelidad profunda a lo que se es y a la propia manera de vivir (porque el que disiente de su propia manera de vivir, está llamado a una fragilidad decrépita)[39], escritura vital y para la vida: Caballero Bonald es un poeta de la vida y de la experiencia, o mejor aún, de las experiencias (incluidas las inventadas y librescas)[40]; estamos ante un autor que ha establecido a lo largo de toda su obra un "extraño y personalísimo diálogo entre lo (supuestamente) vivido y lo poetizado", ante una obra en la que "la *verosimilitud* del deseo es más importante que la *veracidad* de los datos, no tanto porque los niegue, sino porque jerárquicamente los sitúa en un lugar secundario" (Talens, 2007a: 7), y sin que falte en ella, y se trata de una paradoja sólo aparente, una radical sinceridad:

> Hay en Caballero Bonald una pudorosa pero radical sinceridad, una firme decisión de no permitir la entrada al piadoso engaño en la fabulación de la vida ni mucho menos en el examen crítico de su vivir personal. Y porque sabe sobre qué acuciantes impulsos está sostenido ese examen, no puede acudir sino a *lecturas que remiten / a otros modos iguales de zozobra*. (Jiménez, 1998: 224)

Una sinceridad que no solo no es incompatible con la ficción creativa, con la fabulación, sino que, a mi juicio, la sostiene humana y moralmente, y otorga una profunda "verdad" vital y literaria (aunque no hay que olvidar que también la verdad se inventa, según nos recuerda Caballero Bonald que dejó dicho don Antonio Machado, Doce, 2011: 58) a una obra que responde a una continua exigencia y responsabilidad estética, además de ética, y en la que todo –lo vivido, lo soñado, lo deseado, lo inventado– se sitúa en un mismo nivel, posee una misma relevancia literaria, en un tupido e inescindible entramado de vida y literatura en el que lo real y lo ficticio se alimentan, se construyen y sostienen mutuamente (podríamos hablar incluso de creación de la propia experiencia a través de la palabra poética como hemos visto),

---

[37] Versos en los que se unen los ecos de una fecunda lectura de Eliot (véase Flores Requejo, 1999: 96), con la visión personalísima y continua del tiempo por parte de nuestro autor, el cual: "De todos los enfoques posibles del tema, […] prefiere insistentemente uno que consiste en contemplar el pasado como profecía del porvenir. No se espera del futuro ninguna experiencia que no haya dado el pasado, ninguna emoción que no recuerde a otras emociones, ningún pensamiento que no lleve a un pensamiento anterior." (Payeras Grau, 1997: 71-72). Estamos ante un entrecruzamiento de sendas y momentos: "El tiempo capturado o enfocado por la linterna del recuerdo en los poemas de Caballero Bonald es un cruce de caminos, un cruce de tiempos: el presente puede inmiscuirse en el pasado con la misma naturalidad con la que el pasado puede ser la sombra del futuro. La vida es un laberinto en el que no siempre se avanza, sino que siempre se rectifica, se vuelve sobre los pasos, se va y se viene, de la edad adulta a la niñez, de la niñez a la senectud, del hoy al ayer, y viceversa, […]." (Mesa Toré, 2006: 213-214).

[38] Una imagen, la del laberinto, que "sugiere las dificultades de discernir entre el acierto y el error, entre la verdad y su doble", por lo que "la escritura se eriza de dudas, rastreando a tientas una escasa certidumbre de supuestos prescritos, de interinas realidades en las que los poemas resultan siempre una coartada que arroja tras de sí un buen número de incógnitas e interrogantes." (Andújar Almansa, 2000: 53); véase también Tello, 1995: 13.

[39] Dice textualmente Caballero Bonald: "bien sé que quien disiente de su propia costumbre de vivir / quien da por bien cumplidas las treguas las morosidades / quien cree que ya está a salvo de las tercas copiosas herrumbres sensitivas/ está llamado a una fragilidad debidamente avecindada en la decrepitud/ esa ilusión pueril de haber llegado a un término ilusorio/ donde abstraerse también puede estar a un paso de la devastación" (*Entreguerras* 47, cap. II). Recuérdese que *La costumbre de vivir* es el título de *La novela de la memoria II*.

[40] Afirma al respecto nuestro autor: "Yo siempre me he considerado un poeta de la experiencia, aunque sea de una experiencia inventada o libresca, no nacida de la vida, sino de los libros. Pero en todo caso mi poesía ha sido siempre una poesía donde yo he intentado canalizar una serie de hechos vividos, modificados, transformados, si tú quieres, incorporando la parte de la técnica de la imaginación que tiene toda escritura." (Payeras Grau, 1987: 241).

ISSN: 1594-378X

de una forma extremadamente original en su ambigüedad, y de gran eficacia literaria (Flores Requejo, 2014: 21), especialmente en ese extraordinario poema que es *Entreguerras*.

Bibliografía

ABRIL, Juan Carlos (2011) "*Navigare necesse, vivere non necesse*. Entrevista a J. M. Caballero Bonald", *Ínsula*, 775-776, pp. 28-31.

—— (2013) "Introducción", en *José Manuel Caballero Bonald, Marcas y soliloquios. Antología poética (1952-2012)*, comp. J. C. Abril, Valencia, Pre-Textos, pp. 9-33.

AGUIRRE-MARTÍNEZ, Guillermo (2015) "Símbolos axiales en la poesía de José Ángel Valente", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, pp. 7-33.

ANDÚJAR ALMANSA, José (2000) "Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J. M. Caballero Bonald", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, pp. 51-60.

BERNAL ROMERO, Manuel (2014) "El elemento mágico en la narrativa de Caballero Bonald", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, XXII, pp. 104-124.

BLESA, Túa (2012) "*Entreguerra o De la naturaleza de las cosas*", *El Cultural*, 27-1, p. 14.

CABALLERO BONALD, José Manuel (1961) "La solidaridad humana en la poesía de Vicente Aleixandre", *Mito*, 34, pp. 215-224.

—— (1982) *Luis de Góngora. Poesía*, comp. J. M. Caballero Bonald, Madrid, Taurus.

—— (1983) *Selección Natural*, Madrid, Cátedra.

—— (1987) en AAVV, *Encuentros con el 50*, Fundación Municipal de Cultura, Oviedo.

—— (2001) *Memoria, experiencia, ficción*, Madrid, Federación de Asociaciones de Profesores de Español.

—— (2003) *Memoria, ficción*, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, Eurográficas.

—— (2005) *Campo de Agramante*, Barcelona, Seix Barral.

—— (2006) "Acerca de *Ágata ojo de gato*", en *Relecturas, prosas reunidas (1956-2005)*, ed. de J. Fernández Palacios, vol. I, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, pp. 441-443.

—— (2010a) *La novela de la memoria*, Barcelona, Seix Barral.

—— (2010b) *Prefiguraciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

—— (2011a) *Regreso a Argónida en 33 entrevistas*, comp. A. F. Pedrós-Gascón, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

—— (2011b) *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*, Barcelona, Seix Barral.

—— (2012a) *Entreguerras*, Barcelona, Seix Barral.

—— (2012b) "Los internautas preguntan a José Manuel Caballero Bonald", *El País*, 3 de enero.

CAÑAS, Dionisio (1984) *Poesía y percepción. (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión.

ISSN: 1594-378X

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2012) "*Entreguerras*", *La opinión*, 27 de enero, p. 10.

DOCE, Jordi (2011): "Noche, memoria, ruina. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald", *Minerva*, 17, http:// www.revistaminerva.com/articulo.php?id=477

DOMÍNGUEZ, G. y José Antonio GABRIEL Y GALÁN (1990) "Entrevista a José Manuel Caballero Bonald, *El Urogallo*, 49, p. 17.

FERRER, Jesús (2012) "La vida en versos", *La Razón*, 12 de enero.

FIORDALISO, Giovanna (2008) *Autobiografie spagnole contemporanee. Josep Maria Castellet, José Manuel Caballero Bonald, Soledad Puértolas e Rosa Montero*, Pisa, Edizioni ETS.

FLORES REQUEJO, María José (1999) *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura-Universidad de Extremadura.

—— (2013) "Soy esos hombres juntos. Identidad y ficción en la obra poética de José Manuel Caballero Bonald", *Cuadernos AISPI/1*, pp. 155-168.

—— (2014): "Prólogo", en J. M. Caballero Bonald, *Fábula y memoria (Antología poética en verso y prosa)*, comp. M. J. Flores Requejo, Madrid, Alianza Editorial, pp. 15-27.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2004) "Los años y los libros de José Manuel Caballero Bonald (Una introducción a su laberinto poético y vital)", en J. M. Caballero Bonald, *Años y libros (antología)*, comp. L. García Jambrina, selección de J. Ramis Cabot y J. M. Caballero Bonald, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, pp. 7-77.

GARCÍA MONTERO, Luis (2006a) "La lucidez y el óxido. Sobre la poesía de Caballero Bonald", *Litoral*. *"Navegante solitario"* (número monográfico dedicado a José Manuel Caballero Bonald), ed. A. Jiménez Millán, n. 242, pp. 198-203.

—— (b2006b) "Preguntas / respuestas. Luis García Montero. José Manuel Caballero Bonald", *Litoral*. *"Navegante solitario"* (número monográfico dedicado a José Manuel Caballero Bonald), ed. A. Jiménez Millán, n. 242, pp. 24-30.

GARMENDIA, Ignacio F. (2012) "Gloriosas postrimerías", *Mercurio*, pp. 41-42.

HERNÁNDEZ, Antonio (1978) *La poética del 50. Una promoción desheredada.* (*Estudio y antología)*, Madrid, Zero-Zyx.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998) *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea (1960-1970)*, Madrid, Ediciones Rialp.

LORENCI, Miguel (1998) "Entrevista a José Manuel Caballero Bonald", *El Ideal*, Granada, 24 de enero.

REY, José Luis (2013) "*Entreguerras* de Caballero Bonald", *Campo de Agramante*, 18, pp. 11-13.

MAINER, José Carlos (1995) "Gestión de simulacros", en *José Manuel Caballero Bonald. Poesía en el campus*, 30, pp. 4-8; también en *Litoral*. *"Navegante solitario"* (número monográfico dedicado a José Manuel Caballero Bonald), ed. A. Jiménez Millán, n. 242, pp. 194-197.

—— (2012) "Un poeta insurrecto", *El País*, 7 de enero.

MARICHAL, Juan (1971) *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1971) *La nueva poesía española: antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MEDINA BAÑÓN, Raquel (1997) *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-19509: Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor-University of Massachusetts.

MELLA, Olga Guadalupe (2012) "Escrituras recurrentes: la ficción del tiempo en la poesía de José Manuel Caballero Bonald", *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 3, pp. 95-119.

MESÁ TORÉ, José Antonio (2006) "Somos el tiempo que nos queda", *Litoral*. *"Navegante solitario"* (número monográfico dedicado a José Manuel Caballero Bonald), ed. A. Jiménez Millán, n. 242, pp. 212-214

NEIRA, Julio (2013) "*Entreguerras*: ética, épica y estética", *Campo de Agramante*, 18, pp. 7-10.

—— (2014) *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

—— (2015) "José Manuel Caballero Bonald, una poética de la trasgresión", en *José Manuel Caballero Bonald. Descrédito del Héroe y Manual de infractores*, ed. de J. Neira, Madrid, Cátedra, pp. 15-112.

ORDOVÁS, Miguel Ángel (1995) "Descrédito del héroe y elogio de caballero", *José Manuel Caballero Bonald. Poesía en el campus*, 30, pp. 9-11.

PAYERAS GRAU, María (1987) "Entrevista con J. M. Caballero Bonald", *Caligrama*, v. 2, t. 2, pp. 237-246.

—— (1997) *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

—— (2007) "*Diario de Argónida* y la linde ilusoria en la poética de Caballero Bonald", *Zurgai*, pp. 109-111.

POZUELO YVANCO, José María (2007) "Cuando el yo es personaje", *Zurgai*, pp. 30-31.

RIPOLL, José Ramón (1986) "La nave va. Una charla con José Manuel Caballero Bonald", *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50,* monográfico de *Olvidos de Granada*, 13, pp. 108-111.

—— (2013) "La insumisión de la memoria", introducción a *José Manuel Caballero Bonald. Vivo allí donde estuve. Poemas escogidos (1952-2012)*, comp. J. R. Ripoll, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura y Deporte.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2012) "El poema total", *El País*, 7 de enero.

TALENS, Jenaro (2007a): "Anotaciones de un viajero de paso", prólogo a *José Manuel Caballero Bonald. Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*, comp. J. Talens, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores, pp. 5-35.

—— (2007b) "La poesía de José Manuel Caballero Bonald", *Zurgai*, pp. 96-100.

TELLO, Rosendo (1995) "Entre los hilos de Ariadna o la fatalidad del laberinto", *José Manuel Caballero Bonald. Poesía en el campus*, 30, pp. 12-15.

VELA, Javier (2013) "*Entreguerras*: las leyes del recuerdo", *Campo de Agramante*, 18, pp. 14-18.

YBORRA AZNAR, José Juan (1998) *El universo narrativo de Caballero Bonald*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.

ISSN: 1594-378X

El arte de un tirano: pintura y escultura en *El recurso del método* de Carpentier

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Resumen: *El recurso del método* de Carpentier posee una notable dimensión artística, que se manifiesta especialmente a través de una serie de écfrasis de la colección de pinturas y esculturas del dictador, que conecta directamente con la acción y el *tempo* de la novela, a la vez que ofrece claves exegéticas y presenta visualmente el contraste entre dos mundos (Europa y América, el pasado y el presente). Este trabajo rastrea todas las referencias al arte en la novela en el marco del saber enciclopédico de Carpentier, para pasar al examen de la función y el sentido de la pintura en relación con la caracterización del personaje principal y la acción.
Palabras clave: Alejo Carpentier, *El recurso del método*, novela de dictador, arte, pintura, escultura, écfrasis.
Abstract: Carpentier's *El recurso del método* possesses a notable artistic dimension, which is manifested specially through a series of ekphrasis of the dictator's collection of painting and sculptures, and connects directly with the action and tempo of the novel, at the same time offering some exegetic keys and presenting visually the contrast between two worlds (Europe and America, past and present). This paper tracks the artistic references of the novel in the context of Carpentier's encyclopedic knowledge, in order to examine the function and meaning of painting in relation with the characterization of the protagonist and the action.
Keywords: Alejo Carpentier, *El recurso del método*, dictator novel, art, painting, sculpture, ekphrasis.

Si la novela de dictadores tiene un profundo sabor americano, un santo y seña de *El recurso del método* (1974) es la dimensión artística de la acción que preside —nunca mejor dicho— un tirano ilustrado, en perfecta sintonía con la sabiduría enciclopédica de Carpentier. Si la pintura y la escultura entraban dentro de sus intereses fundamentales, es legítimo examinar *El recurso del método* desde una perspectiva artística, para tratar de entender el alcance, la función y el sentido de la pintura y la escultura en la novela, porque el arte —lo adelanto ya— deviene en clave esencial tanto para la acción como para el retrato del personaje principal.

1. EL CALEIDOSCOPIO ARTÍSTICO DE CARPENTIER

"Como narrador, preciso tanto del elemento color, forma, ritmo, como de la palabra", advertía con razón Carpentier (1977: 19)[1]. En buena ley se puede mantener que Carpentier es el escritor latinoamericano que más entendía de arquitectura, escultura, pintura y música (García Castro, 1980: 67 y 1984: 272), sin olvidar tampoco una notable afición por el cine y la fotografía que acaso solo se pueda parangonar con Cortázar. Ahora, si bien es cierto que Carpentier era una suerte de *Alleskenner* que sabía y escribía de todo con conocimiento de causa, el arte en todas sus formas brilla con fuerza tanto en sus artículos como en sus novelas. Es verdad que algo de

[1] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía.

Adrián José SÁEZ, "El arte de un tirano: pintura y escultura en *El recurso del método*, de Carpentier", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 151-170.
Recibido el 07/07/2017 · Publicado el 22/09/2017

esto le viene de familia, pues al regalo de unos orígenes cosmopolitas que desde temprano le pusieron en contacto directo con la música y la arquitectura de la mano de sus padres, se suma una privilegiada red de amistades y relaciones con artistas de todo pelo: a todas luces, codearse con Alberti, Asturias, García Lorca, Mateo Hernández, Picasso, Diego Rivera, Saura, Stravinsky, Varèse y tantos otros a caballo entre Cuba, México y París constituye una baza idónea para toda inquietud artística.

Con este bagaje, se entiende bien que la pintura y otras artes aparezcan aquí y allá en la obra de Carpentier: el reflejo más inmediato se encuentra en su faceta periodística, en la que realiza una valiosa labor de crítica por la que es capaz de valorar y situar en su *continuum* histórico a los artistas de su tiempo (Baujín y Merino, 2004: 20), que se redondea en un segundo momento —y con trasvases continuos— con la presencia artística en la narrativa según alcances, funciones y sentidos variopintos.

Habitualmente se tiende a ver con más gusto la música en las novelas carpenterianas, seguramente porque cuenta con un as en la manga: se trata de la única disciplina que ha merecido la atención de Carpentier tanto en ensayo (*La música en Cuba*, 1949) como en narrativa, con la pista adicional de ciertos atractivos títulos parlantes (*Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*, 1974 y 1979) de obras en una de las cuales —entre otras cosas— Vivaldi cobra vida en forma de personaje.

Sin embargo, pese a que en ocasiones pueda parecer algo más escondida, la fuerza de la pintura se ve igualmente bien en las dos caras de la moneda, empezando por un manojo de articulitos y notas de prensa sobre la actualidad artística europea y americana que preceden a los reflejos novelísticos como una forja inicial en la que Carpentier se prepara para los experimentos narrativos posteriores. En estos escritos iniciales destacan sus tensas relaciones con el surrealismo, su gusto por Goya (Souviron López, 2008; Bounou, 2013) y la preferencia absoluta por Picasso, al que considera el pintor más grande del momento ("El arte múltiple de Picasso", 1925; "El Escorial, museo de milagros" [1935] Carpentier, 2004: 89 y 116), por haber realizado el "cisma más extraordinario que registra la historia de las artes plásticas" ("Noticias de arte en una carta de Lutecia" [1927] 1986: 83) y, así, haberse ganado un lugar en el olimpo de los artistas junto a Stravinsky en música y Joyce en literatura ("Los artistas nuevos y los "estabilizados"" [1932] 1986: 337)[2]. Especialmente lúcido es el trazado de la transformación artística de Picasso, donde presenta el paso de un joven "dios que supiera dibujar" a un pintor de "paleta […] ascética" durante su "etapa azul" y las tergiversaciones de sus pinturas negras hasta la revolución cubista, en un vaivén continuo entre el objeto y la figura ("La exposición del año: Picasso en la *Galería Georges Petit*" [1932] 1986: 373-376).

En las "estampas europeas" de Carpentier menudean los ejercicios ecfrásticos, como la descripción de la pintura *San Cristobalón* de la catedral de Toledo ("Imágenes de Toledo", 1934) y el "museo de los milagros" del Monasterio de El Escorial (Carpentier: 2004: 113 y 115-118), junto a juicios artísticos y noticias sobre exposiciones y otros aspectos de la vida artística parisina, que sabe combinar a las mil maravillas con una mirada retrospectiva a ingenios y épocas precedentes. En este sentido, realiza comentarios de interés sobre la "pintura literaria", que viene a ser "aquella que no permanece en los dominios estrictos de lo plástico, y se permite alardes descriptivos que son propios de la literatura" ("Papazov o el «asunto» en la pintura",

[2] En otro lugar, indica que el arte picassiano "[s]e puede amar apasionadamente", o se "puede odiar con toda la convicción adquirida por retinas que jamás serán dignas de su ofrenda. Pero nadie; nadie que posea una miaja de sensibilidad, podrá permanecer indiferente ante el prodigioso panorama pictórico" de Picasso ("La exposición del año: Picasso en la *Galería Georges Petit*" [1932] Carpentier, 1986: 371).

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

[1931] Carpentier, 1986: 309), y a título de curiosidad se puede destacar el piropo más estupendo de Carpentier al genio artístico (que apenas reserva a Picasso y algún otro), que consiste en mantener que tal o cual personaje hubiera sido quemado con placer por la Inquisición[3].

De sus novelas baste destacar un botón de muestra altamente significativo y simbólico: a más de ser una reflexión metaartística, el capítulo "La noche de las estatuas" de *El reino de este mundo* [1949] Carpentier, 2004: IV, 1, 137-144) en el que el negro Solimán visita la colección de la Villa Borghese presenta un veloz desfile de esculturas que culmina con el sorprendente encuentro con la *Venus victrix* (Galleria Borghese, Roma) que le recuerda amorosamente a Paulina Bonaparte, en una variante de la agalmatofilia o amor a las estatuas (González García, 2006). Entre medias —y en lugar de honor— se encuentra justamente el prólogo de *El reino de este mundo*, una joyita en la que una reflexión sobre el surrealismo le permite a Carpentier condenar la falsedad del arte europeo y proponer una nueva fórmula artística definida por "lo real maravilloso" que se adapta mejor a América[4].

Con toda lógica, la crítica se ha interesado por la presencia y el sentido de las artes plásticas en Carpentier: así, más allá de sus crónicas artísticas (Shaw, 1985: 16; Baujín y Merino, 2004), García Castro (1975, 1980 y 1984) ha trazado una cartografía de la pintura en las novelas, que ofrecen tanto una verdadera galería de imágenes —no siempre fácilmente identificables— como un panorama escalonado de diversos movimientos estéticos que tienden a relacionarse con la acción narrativa (caso de *La consagración de la primavera*), mientras Harvey (1994: 62-80) se ha centrado en el valor de las metáforas arquitectónicas y artísticas en la narrativa de Carpentier; con más cuidado, Wakefield (2004: 162-163 y 168) ha abordado la écfrasis del cuadro *Explosión de una catedral* en *El siglo de las luces* (1962) y la clave pictórica de Piranesi en *Écue-Yamba-Ó* (1933), *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo*, según una perspectiva exegética que ha perfeccionado Sánchez Jiménez (2015) mediante el examen de la mezcla de artes visuales y sexualidad en *El reino de este mundo*, con las que Carpentier contrapone dos concepciones de la vida y del arte en general[5]. En suma, parafraseando su prefacio programático, se puede decir —y se verá después— que el arte en la novela de Carpentier se mueve entre la realidad y la maravilla, ya que gusta de combinar elementos verídicos con otros imaginarios para conformar una galería artística que posee un sentido mucho más allá del arte[6].

2. EL ARTE EN *EL RECURSO DEL MÉTODO*

Dentro de este marco, el arte aparece un poco por todas partes en *El recurso del método*: cine, fotografía y música, pero sobre todo escultura y pintura centran tanto los intereses del Primer Magistrado como la mirada del narrador múltiple, en un rasgo que tiene mucho que ver con el retrato del tirano protagonista y con la nación en su conjunto.

En este sentido, el Primer Magistrado emparenta con los precedentes dictadores de papel (con *El señor presidente* de Asturias a la cabeza) tanto por el nombre genérico (marca de puro poder) como por el carácter sincrético, que reúne en un *summum* todos los horrores de los

[3] Este elogio picassiano se encuentra en el artículo "La exposición del año: Picasso en la *Galería Georges Petit*" (Carpentier, [1932] 1986: 376).

[4] Sobre el rechazo de Carpentier al surrealismo, ver Müller-Bergh (1969), Rodríguez Monegal (1971), Millares (1999) y Birkenmaier (2006).

[5] De pasada, d'Ors (2010: 229) señala el "gusto abominable" por la pintura de Zuloaga y compañía de la burguesía cubana y la preferencia por el arte moderno de los revolucionarios en *La consagración de la primavera*, con la que Carpentier contribuye al retrato enfrentado de ambos grupos.

[6] A otro respecto, Müller-Bergh (1984: 213) mantiene con justicia que las alusiones literarias de Carpentier "están contaminadas de realidad".

ISSN: 1594-378X

tiranos latinoamericanos, al tiempo que gana originalidad por dos rasgos fuertemente hermanados: la perspectiva interior, que comparte —por poligénesis— con Roa Bastos (*Yo, el Supremo*, 1974) y García Márquez (*El otoño del patriarca*, 1975; Dellepiane, 1977: 66-67), en un giro de novedad que clamaba a gritos desde los primeros ejemplos de novelas "dictatoriales"; y la ilustración del personaje, que posee una cara de gran cultura que contrasta grandemente con su cruz de violencia, en un reflejo perfecto del dilema civilización versus barbarie, cuestión que por cierto se recuerda en el cuerpo de la novela (112). Aunque parezca una perogrullada, la mirada al interior del dictador en cuestión es una estrategia que permite una reflexión más profunda sobre el ejercicio desviado del poder como una suerte de *descensus ad inferos*, mientras la cultura de la que hace gala el tirano ilustrado contribuye grandemente tanto a su caracterización como al sentido general de la novela.

El arte está en el corazón del Primer Magistrado de todas las formas posibles: si de joven ya soñaba con París "metidas las narices en revistas de allá" cuando "se topaba con las magnificencias que habían fijado los más famosos pintores del mundo" (169), para hacerse un lugar en la vida de la *jet-set* parisina es "amigo de artistas y literatos ajenos a toda bohemia estrafalaria" (169), y se mantiene al tanto de las novedades culturales por periódicos y revistas (299), según una fuerte afición artística que hereda su caprichosa hija Ofelia, quien ejerce de mecenas de algunos artistas (194) y acude a *vernissages* (384).

Ya asentado en el poder, uno de los tesoros más preciados del Primer Magistrado es su colección artística, que tiene distribuida en casas que parecen pequeños museos: más en detalle, tiene cuadros y esculturas distribuidos entre su querida mansión de París (en la selecta rue de Tilsitt), algunos menos en la casita playera de Marbella y otros en el palacio presidencial, de los que solo se tiene noticia en el atentado (255) y en la entrevista con el Estudiante (324), pero de los que nada se sabe. En contraposición directa están las deterioradas imágenes del consulado estadounidense de Puerto Araguato, que marcan la decadencia del dictador, luego remachada en su exilio posterior: "aguafuertes tan invadidos por el hongo y el salitre que, en ellos, el asunto, desaparecido bajo el hongo y el salitre, era ya mero asunto de hongo y salitre" (366) y la colección de raíces-esculturas (367) del diplomático norteamericano, entre las que se encuentra "*Erasmo de Rotterdam*, raíz veracruzana de estilo Holbein" (369).

Con todo, si el gusto por la pintura y otras artes es el primer rasgo que se conoce del dictador y constituye su mejor cara (Castellanos y Martínez, 1981: 88-89) frente a la cruz de su *modus gubernandi*, el arte en *El recurso del método* va más allá del Primer Magistrado, puesto que se pueden deslindar tres modalidades principales: 1) menciones al paso de artistas y/o obras; 2) comentarios, juicios y reflexiones artísticas; y 3) casos de écfrasis real o imaginaria, que —eso sí— generalmente derivan del tirano.

Hay una gran variedad de guiños artísticos, que van desde las menciones de pasada a modo de nota erudita a la caracterización de personajes y situaciones[7]: así, el espejo para la belleza de Ofelia son las figuras de Giovanni Boldini (96); la buena sintonía del Académico con el Primer Magistrado se refleja en el despacho del primero, que se adorna con libros antiguos y una serie de pinturas de su agrado ("pinceladas de Hokusai, retratos de Sainte-Beuve, Verlaine, Leconte de l'Isle, León Dierx", y "un grabado de Granville", 170 y 174); El Greco se presenta como una de las excepciones positivas de la cultura hispánica junto a Cervantes (172); el aspecto ridículo de una actriz se define como "payasa de Lautrec, conmovedora aún por su desesperada voluntad de alzarse sobre los escombros de sí misma" (298); y se recuerda a Diego Rivera como colaborador de la revista *El Machete* (405)[8]. En este sentido, los desastres de la I

[7] La mayoría de los nombres y títulos se encuentran identificados en los trabajos de García Castro (1975, 1980 y 1984), que me permiten ahorrar datos y detenerme solo en aquellos de especial interés. Ortiz (1989: 15-16) trae una mínima lista de referencias artísticas.

[8] Algo al margen está la mención del pintor Louis Pierre Baltard, que se recuerda como arquitecto (117). Muchos

ISSN: 1594-378X

Guerra Mundial se contemplan desde una perspectiva artística: una serie de esculturas ("la figura del Bello Dios de Amiens o el semblante inefable —ahora roto, nebulizado, hecho vapor de piedra en crepúsculo irreversible— del más bello de los Ángeles Sonrientes" de Reims, 221) y "pinturas de Memling o de Rembrandt" (222) se enumeran entre los destrozos causados, los "paisajes de cataclismo" del conflicto se equiparan a "las pinturas de Georges Scott y Lucien Simon" (223) y "los frescos del Panteón" integran la lista de las maravilla de París que merecen salvarse del "fuego purificador" que precisa la ciudad a ojos del dictador (191).

En algunos casos, estas breves evocaciones artísticas poseen un sentido mayor en el texto: así, la "artificialidad de la aristocracia neoyorquina" en oposición al *bon goût* de la sociedad parisina se caracteriza —entre otras cosas— por la afición por "cuadros de Rubens o de Rosa Bonheur" (109); los "cuadros de Harpignies, de Carolus-Durand" de los gabinetes médicos franceses contribuyen a la preferencia del Primer Magistrado frente a "los consultorios asépticos, blancos, impersonales, con pinzas, sondas, tijeras dentadas y crueles enseres, mostrados en vitrinas" de los médicos norteamericanos (159); durante la simbólica entrevista entre los dos rivales, compara la imagen tan titánica como ridícula del Primer Magistrado ("el Protagonista de las alegorías revolucionarias") hace pensar al Estudiante en "unos dibujos del alemán Georg Grosz" que se caracterizan por las figuras deformadas y "en unos bojes de Masreel" (317, en referencia al flamenco Frans Masereel), que establecen una significativa comparación con figuras deformadas y xilografías tenebrosas, respectivamente.

Un lugar especial poseen todas las imágenes escultóricas de París: "los Caballos de Marly" (165) que designan los conjuntos escultóricos de Coysevox y Coustou a las entradas del Jardín de las Tullerías y de los Campos Elíseos, "las estatuas de las Tullerías y de Luxemburgo" (182) y sobre todo el Arco del Triunfo, "con su Marsellesa boquiabierta, su clamante Tirteo en armas, y el viejo guerrero del casco, seguidos por el niño-héroe de los cojoncillos al aire" que representan a la perfección "el genio de una Francia cartesiana" (380, también en 78, 388, 424) y que funciona dentro de la novela como *cornice* artística que abre y cierra la acción (García Castro, 1984: 74). A su lado hacen juego las esculturas de la sincrética nación latinoamericana del Primer Magistrado, que de tanto en tanto se inspiran directamente en La Habana: la estatua de la Divina Pastora (271), imágenes de Mercurio y Minerva en edificios oficiales de la capital (228), la Estatua de la República con la discusión sobre su diseño y artífice (232-237, 246-247, 345, 413 y 423), el monumento a los Héroes de la Independencia (358) y las mil y una tallas del Primer Magistrado (como la "estatua ecuestre del Fundador de la Nación" junto a unos "héroes de bronce" en la Plaza Municipal", 117-118) que dominan su *percorso* vital (318) en contraposición al Estudiante y que, sin embargo, acaban por ser lanzadas al mar en un desfile que sella la derrota del tirano con la eliminación de todas sus imágenes en una lección de *memento mori* que al dictador le recuerda "un chiste cruel" del Estudiante (374-376)[9]. De hecho, la conclusión es todavía peor: por si al Primer Magistrado no le bastara con no poder jactarse de dejar hechos por los que ser recordado (en la estela del *exegi monumentum aere perennius*), el agente consular agrava la herida al mantener que en el futuro apenas podrá decirse que eran imágenes de "*Un Dictador*", como de tantas "esculturas romanas de mala época" que ni siquiera merecen aparecer en el *Petit Larousse* (375-376).

---

de los nombres diseminados en *El recurso del método* se encuentran en otros textos de Carpentier, en prueba de su conocimiento directo del arte: valga el caso de Hokusai, que hace acto de presencia en un ensayito sobre Picasso ("El arte múltiple de Picasso" [1925] Carpentier, 2004: 89).

[9] En este contexto, ya antes las estatuas son reflejo de la crisis nacional ("soledad de estatuas a las que, en semanas, habían salido lepras", 328) y en otro lugar se indica que la vestimenta de honor le hace "acrecerse en ecuestre estatua" (198). Es más: el vicio escultural del Primer Magistrado llega a los pasteles de una fiesta, que tienen la forma del Capitolio y se adornan con estatuas de mazapán (253).

ISSN: 1594-378X

En otro orden de cosas, no se puede decir que haya reflexiones artísticas *stricto sensu*, pero sí se hallan algunos comentarios de interés: primero, el arte se emplea como término de comparación dentro de la filípica del Primer Magistrado contra los revolucionarios ("para esa gente sin letras, hostil a todo abecedario, el Bello Dios de Amiens se hubiese llamado Eleguá, Obatalá el Crucificado de Velázquez, Ochum la Pietá de Miguel Ángel… Eso era lo que no se entendía acá", 171); segundo, viene el chascarrillo erudito sobre "la erección (tal palabra no debía usarse sino cuando de estatuas u obras arquitectónicas se tratara, según Flaubert" (191), que traduce a la letra una sentencia jocosa ("*Érection.* Ne se dit qu'en parlant des monuments") del *Dictionnaire des idées reçues* (1911); y finalmente se encuentra la libertad de crítica cultural defendida por el Primer Magistrado a toda costa en medio de la censura y el control. En efecto, si en general receta "[p]lomo y machete para los cabrones", cuando le aconsejan prohibir ciertos comentarios en la prensa, se niega porque concede "total libertad de crítica, polémica, discusión y controversia, cuando se trata de arte, literatura, escuelas poéticas, filosofía clásica, los enigmas del Universo, el secreto de las pirámides, el origen del Hombre Americano, el concepto de Belleza, o lo que por ahí se ande… Eso es cultura" (233-234).

Además de la colección del Primer Magistrado (ver *infra*) y algunos de los pequeños ejercicios ecfrásticos ya comentados, se encuentran dos descripciones pictóricas más: primeramente, el consuelo ofrecido por el Académico sobre el difícil deber del gobernante frente a las revoluciones causa una écfrasis interior e imaginaria en el dictador ("En dramáticas y reconfortantes imágenes desfilaban, ante los ojos del Presidente, cuadros de la destrucción de Cartago, del asedio de Numancia, de la caída de Bizancio", 170), y después la campaña para recaudar —y robar— nuevos fondos tras la I Guerra Mundial se realiza mediante "una exposición de grabados, dibujos, carteles y elocuentes fotografías" de escenas conmovedoras (274) que va encabezada por "un retrato de Ofelia que, vestida, de enfermera de la Cruz Roja, lucía rechula y más criolla que nunca vendando la frente de un herido inglés" (245).

Mención especial merece Miguel Estatua, escultor y rebelde que viene a ser el emblema *par excellence* de la creación artística nativa: a su "descomunal alzada humana", este ingenio negro se dedicaba a tallar con barrena y martillo "animales de las piedras" como guiado por voces de la naturaleza y en un momento se convierte en "caudillo popular" y da nueva fuerza a la rebelión de Nueva Córdoba contra el Primer Magistrado (150-153), aunque todo acaba en suicidio: "acababa de volarse a la dinamita, con todas sus criaturas de piedra" (155) y apenas volverá un par de veces en forma de recuerdos parisinos (394 y 406). En cierto sentido, este simbólico Miguel Estatua representa al artista y al revolucionario en estado puro (Uría Santos, 390) que, no obstante, posee numerosas limitaciones (no se atreve con figuras humanas) pese a su genio natural y nada puede hacer frente a la técnica militar, en lo que puede leerse como una nueva muestra del debate entre *natura* y *ars* que, aunque parezca que no, tiene mucho que ver en la modernidad[10].

3. MÁS QUE ARTE: DOS MUNDOS CARA A CARA

En este contexto tan marcadamente artístico, aderezado con ingredientes de otros ámbitos (con la música y la ópera al frente), brilla la colección pictórica y escultórica del Primer Magistrado, que se custodia en su residencia parisina, aparece principalmente en dos momentos de la acción y funciona como 1) ventana abierta al *esprit* del personaje y signo de las tensiones enfrentadas en la época, 2) símbolo de un mundo en declive y 3) clave de la acción.

En verdad hay más que un dilema constante entre un cambiante aquí y allá marcado por Europa y América (Joset, 1995): es claro que se carea constantemente el Nuevo mundo con una

[10] Para Dorfmann (1984: 113-118), este negro aúna la vertiente artística y revolucionaria, que Maesneer (2003: 141) conecta con otras figuras como Filomeno (*Concierto barroco*) y Gaspar Blanco (*La consagración de la primavera*).

ISSN: 1594-378X

Europa que en ocasiones parece apenas buena "para […] recorrer museos" (296) en un eco de la leyenda negra (Sáez, en prensa), pero igualmente hay una contraposición artística e ideológica entre Francia y Alemania que se acrecienta con la I Guerra Mundial. La mirada inocente de la Mayorala a las estatuas parisinas, con las continuas equiparaciones con el arte de Miguel Estatua (394 y 406) y la presentación de la figura de Napoleón Bonaparte de la Place Vendôme cual "un hombrecito" que debe de ser "un Libertador" (395) junto a otros comentarios (394, 401 y 406), marca bien el contraste entre dos mundos, al tiempo que la preferencia por la cultura francesa y el rechazo radical de todo elemento alemán articula tanto la discusión sobre el artífice de la Estatua de la República, como el combate contra el general Hoffmann, pues "en América Latina las gentes estaban con Francia" (201).

Todo esto —y más— entra en juego en las descripciones artísticas, que se reúnen con más detalle en las tres estancias parisinas, escoltadas como van por otros tantos intentos de derrocamiento, según una decisiva unión de arte, política y vida en la novela.

En el plácido inicio, el Primer Magistrado se deleita en su ritual matutino, en el que una sesión con el sastre le permite volver a ver su galería personal de obras de arte:

> Doy vueltas sobre mí mismo, como maniquí, deteniéndome en ángulos favorables a una buena iluminación de mi persona. Y según la orientación impuesta a mis ojos, contemplo los cuadros, las esculturas, que me rodean y parecen renacer en torno mío ya que, de tanto haberlos visto, muy poco los miro ya. (83)

Con toda calma, tiene lugar una suerte de redescubrimiento de la colección artística personal, que se presenta a modo de catálogo, con pequeños comentarios y ejemplos de écfrasis[11]:

> Ahí está, como siempre, la santa Radegunda de Jean-Paul Laurens, merovingia y estática, recibiendo las reliquias traídas de Jerusalén por emisarios encapuchados que le ofrecen, en precioso cofre de marfil, un trozo de la cruz del Señor. Allá, en brava escultura, unos gladiadores de Gerôme, con el reciario vencido, enredada en su propia red, retorciéndose bajo el pie victorioso de un machote de yelmo y máscara, que parece aguardar, con el estoque en espera, el veredicto del César. ("Macte" digo yo siempre, al mirar esa obra, bajando el pulgar de la mano derecha…) Un cuarto de vuelta sobre mí mismo, y contemplo la fina marina de Elstir que abre sus inquietos azules, con yolas en primer plano, entre espumas y nubes confundidas, cerca del mármol rosa de un *Pequeño fauno* premiado con Medalla de Oro en el último Salón de Artistas Franceses. "Un poco más a la derecha", me dice el sastre. Y es el voluptuoso desnudo de una *Ninfa dormida* de Gervex. "La manga, ahora", dice el sastre. Y me veo ante *El lobo de Gubbio* de Luc Olivier Merson, donde la fiera, amansada por la prédica inefable del Poverello, juega, santa y buena, con unos niños traviesos que le tiran de las orejas. Un cuarto de vuelta más, y es la *Cena de cardenales* de Dumont (¡y qué caras de gozadores tienen todos, y cuánta verdad en las expresiones, y aquel, de la izquierda, a quien se le ven hasta las venas de la frente!) junto al *Pequeño deshollinador* de Chocarne-Moreau y la *Recepción mundana* de Béraud, donde el fondo rojo hace resaltar, de maravillas, los claros y escotados vestidos de las mujeres, revueltos en negruras de frac, verdores de palmeras y relumbre de cristalerías... Y ahora, casi de frente a la luz, descansan mis ojos en la *Vista de Nueva Córdoba*, obra de un pintor nuestro, evidentemente influenciado por algún panorama toledano de Ignacio Zuloaga —los mismos amarillos anaranjados, un parecido

[11] Sobre este concepto, ver la excelente síntesis de Ponce Cárdenas (2014: 13-18).

ISSN: 1594-378X

escalonamiento de casas, con Puente del Mapuche transfigurado en Puente de Alcántara... (83-84)

Esta pequeña galería, muy parecida en la casa de Marbella, está conformada por buenos botones de muestra de *l'art académique* (o *art pompier*) del siglo XIX, que en ocasiones se presentan con otro nombre[12]: la primera écfrasis es fantástica, pues describe una imagen inspirada a partir de dos ilustraciones de Jean-Paul Laurens (núms. 27-28, con los preparativos y la conversión de santa Radegunda) para los *Récits des temps mérovingiens* (1887) de Augustin Thierry (imágenes 1-2) o de un cuadro muy similar (*Le dernier trône carolingien*, imagen 3) que recuerda García Castro (1984: 74); el cuadro *Pollice verso* (1872) de Jean-León Gerôme (imagen 4); una pintura de Elstir, pintor ideal de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Proust, que viene a ser tanto un homenaje de los buenos (Harvey, 1994: 69, 140, 299 y 306) como una doble écfrasis ficticia (écfrasis novelesca de otra); una figurilla mitológica que acaso sea el *Petit faune* (1843) de Hubert Lavigne (imagen 5), que efectivamente fue expuesto en el "Sallon des artistes français"; un ejemplo de pintura al desnudo con la *Rolla* de Gervex —que no Gerveux— (imagen 6) que fue rechazada en el Sallon de 1878 justo por "voluptuosa"; una escena religiosa de la vida de san Francisco de Asís (*Le loup d'Aggubio*, 1877) de Merson (imagen 7); un grabado desconocido de Maurice Dumont, posiblemente sacada de la revista *Le livre d'art* o de estampas sueltas, y que en todo caso se caracterizaría por el tono humorístico (un ejemplo en la imagen 8); un *Pequeño deshollinador* que más bien parece guiñar a varias estampas de Chocarne-Moureau protagonizadas por este personaje siempre en compañía de otros (*L'apprenti pâtissier et le petit ramoneur, Le jeune boulanger et le jeune ramoneur*, etc.; imágenes 9-10); una viñeta de sociedad de Beraud (*La réception*; imagen 11); y una ficticia *Vista de Nueva Córdoba* de un artista patrio en la estela de Zuloaga y su naturalismo.

Imagen 1

Jean-Paul Laurens, dibujo núm. 27, en Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens* (Paris, Hachette, 1887).

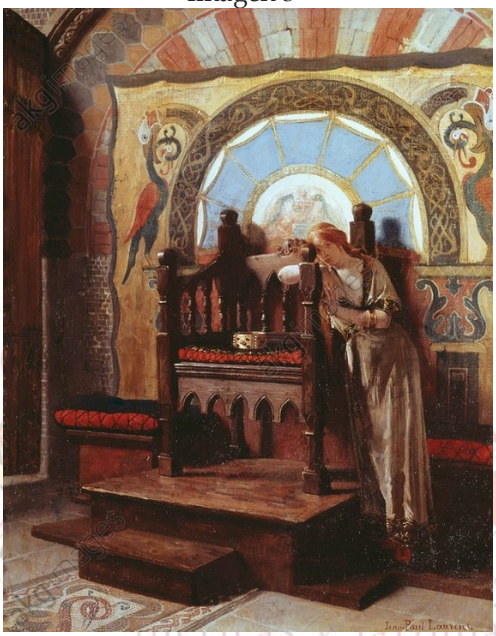
Imagen 2

Jean-Paul Laurens, dibujo núm. 28, en Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens* (Paris, Hachette, 1887).

[12] Menos fecunda, la casita costera está decorada de la siguiente manera: "En el comedor podía verse una copia —a tamaño natural, desde luego— de *La balsa de La Medusa*, frente a dos lindas marinas de Elstir que la composición de Géricault, para decir la verdad, aplastaba con su dramático peso" y "una Venus de mármol blanco" en el jardín, que se encontraba "afeada por un herpes de hongos verdosos que le bajaba del vientre" (218). García Castro (1984: 74-77) identifica certeramente la mayoría de miembros de esta serie artística.

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

Imagen 3



Jean-Paul Laurens,
Le dernier trône carolingien,
© Colección privada.

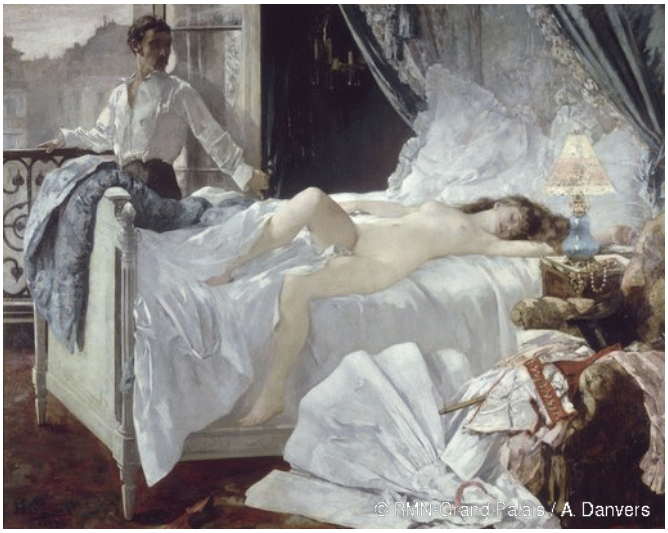
Imagen 4

Jean-León Gerôme, *Pollice verso*, 1872.
© Phoenix Art Gallery, Phoenix.

Imagen 5

Hubert Lavigne, *Petit faune*, 1843.
© Musée des Beaux-arts de Carcassonne, Carcassone.

Imagen 6



Henri Gervex, *Rolla*, 1878.
© Musée des Beaux Arts de Bordeaux, Bordeaux, collection du Musée d'Orsay.

Imagen 7

Luc-Olivier Merson, *Le loup d'Agubbio*, 1877.
© Musée des Beaux Arts de Lille, Lille.

Imagen 8

Maurice Dumont,
L'embarquement pour la centième, en
Dessinateurs et humoristes, vol. 8.
© Bibliothèque Nationale de France,
Paris.

Imágenes 9-10

Paul Charles Chocarne-Moreau,
L'apprenti pâtissier et le petit ramoneur.

Paul Charles Chocarne-Moreau,
Le jeune boulanger et le jeune ramoneur.

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

Imagen 11

Jean Beraud, *La réception*, 1880.
© Privat collection, New York.

En breve, la mirada por una sala ofrece écfrasis de todo tipo: una primera imaginaria a modo de mosaico fantástico (Laurens), varios casos de *descriptio* pura y dura (Gerôme, Gervex, Merson y Beraud), ciertas licencias (para Chocarne-Moureau y quizá la escena de gladiadores), otra puramente ficcional (Elstir) con la que se rinde un homenaje literario y una más imaginaria (pintor latinoamericano), que a su vez abarcan los géneros más diversos, desde la pintura de historia (clásica y moderna) tan de moda en el movimiento academicista y marinas hasta desnudos, escenas religiosas, estampas costumbristas y paisajes urbanos. En conjunto, se trata de un pequeño parnaso pictórico del pasado, con un notable *décalage* con el presente de la acción que muestra que el gusto francés del dictador es anticuado[13].

Carpentier conocía bien esta corriente ("Noticias de arte en una carta de Lutecia" [1927] 1986: 81-83), que no se contaba realmente entre sus preferencias, sin embargo. En "El ocaso de una pintura" escribe con cierta sorna que estos artistas se consideraban los "campeones del arte moderno" y vivían en la gloria, despreciando a los nuevos ingenios: "reían a mandíbula batiente cuando se les hablaba de unos locos, excéntricos, ignorantes del dibujo —condenados a vender sus lienzos por doscientos o trescientos francos—, que se llamaban Gauguin, Monet, Pissarro, Degas… En cuanto a los Picasso, Braque o Gris, ni los conocían" (Carpentier, 1993: 136-137)[14].

[13] En una entrevista, Carpentier ([1979] 1985: 465) dice que el Primer Magistrado tiene "la desafortunada costumbre de llegar siempre atrasado: lee a autores que en la Francia de los años veinte ya nadie leía; compra cuadros mediocres; se adhiere a ideas 'filosóficas' ya pasadas de moda".

[14] Lista algunos de los lienzos recordados: "Los millonarios norteamericanos pagaban fortunas por unos *Gladiadores* de Gerôme; por una batalla napoleónica de Detaille; por un lienzo de Luc-Olivier Merson que mostraba un episodio de la vida de san Francisco de Asís (*Le loup de Gubbio*)" (137).

ISSN: 1594-378X

De las funciones del arte en *El recurso del método* resulta capital la relación de la pintura con la acción y el *tempo*, pues el deleite artístico y las écfrasis anejas son síntoma de calma narrativa y se atemperan en momentos de especial tensión, y también las pistas para el desarrollo de la novela que se esconden en ciertos elementos artísticos mínimos.

Efectivamente, la residencia parisina del Primer Magistrado es sinónimo de paz, el refugio ideal para cultivar sus pasiones, recuperar la salud y finalmente morir en calma. Así se presenta desde el arranque de la novela, pero las dos noticias de rebeliones militares hacen saltar en pedazos la quietud del personaje (que pierde los nervios) y desvían la atención del arte: con el primer golpe, desaparecen "la beata Radegunda de Jean-Paul Laurens, la marina de Elstir y los gladiadores de Gerôme" y todo "fue el Consejo de Guerra" (102), y en la segunda intentona golpea de "pura rabia" un cuadro recientemente incorporado a su colección por su hija (194). El aprecio del Primer Magistrado por su colección artística francesa se ve bien en la tristeza que lo embarga cuando debe regresar a América para combatir la segunda intentona contra su gobierno, y contempla "fatigado" y "con emperezada tristeza" la serie de cuadros y esculturas de su entorno (204), deseando quedarse con pinturas que describe con fugaces pinceladas: "el reciario derribado, la ninfa dormida, el lobo de Gubbio, la santa Radegunda" (206).

En ambos casos del arte proceden claves para la acción novelística: en la primera rebelión, el Primer Magistrado alcanza a acordarse del Arco de Triunfo, "en cuyos muros, por cierto, se estampaba el nombre de Miranda, precursor de independencias americanas, que se había negado a seguir al infame Dumouriez —especie de Ataúlfo Galván a su manera— en la traición" (102). El detalle, de apariencia trivial, en realidad establece una comparación con la situación y advierte del resultado final: el dueto Miranda-Dumoriez, que había combatido mano a mano alguna vez (batalla de Valmy, 1792) y se rompe con la deserción del bando revolucionario del segundo, es igual a la colaboración entre el Primer Magistrado y el general Galván, que ha realizado una mala apuesta que acabará en derrota. El segundo levantamiento contra el Primer Magistrado también le sorprende en Francia, y paga su cólera con un nuevo cuadro (*Le suplice de Ganelon*, "que aún estaba sin colgar, puesto en el suelo", 194) de tema legendario (Carlomagno y Roldán), que tiene toda la pinta de ser un lienzo ficticio que se ajusta bien tanto a la colección dictatorial (que ya contaba con otro cuadro carolingio) como a la situación narrativa: así, la felonía del personaje se equipara con el golpe del general Hoffmann y hasta advierte del resultado del combate, con el vencimiento y el castigo del traidor[15].

El patrón cambia con la tercera sublevación: ya no se trata de un golpe militar sino de una revolución popular que acontece en presencia del dictador, que tiene que realizar el camino inverso para refugiarse definitivamente en su residencia parisina. Entonces, en este teórico regreso al paraíso de la cultura, se marca a fuego el final tanto del poder del Primer Magistrado como de una época: de un lado, la pérdida de poder se muestra en la pérdida de control de la casa, ahora controlada por Ofelia, que hace y deshace a su antojo, y hasta encara a su padre para evitar que siga siendo el tirano de siempre (386); de otro, este giro definitivo se refleja en el cambio radical de la colección artística.

Si de entrada el regreso está dominado por la sorpresa y solo se aprecia la nueva sobriedad de la decoración ("No está feo; pero lo de antes resultaba más distinguido, más a tono con la vivienda", 380), la búsqueda del tesoro artístico ("unos cuadros que acaso representaban, con más cabalidad, el espíritu de la Francia cartesiana", 380) se resuelve en decepción y escándalo:

[15] Joset (1995: 149) entiende que se lleva a cabo una asimilación de "una situación americana a un tema cultural europeo" y "destruye literalmente […] la misma historia de Europa en el momento en que el Viejo Mundo deja de ser el protagonista de la Historia", de modo que la patada del dictador es al tiempo "desquite psicológico" y gesto fundador de la modernidad.

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

> Se volvió hacia ellos, prendiendo la electricidad. Y lo que vio fue tan inesperado, tan inconcebible, que cayó en una silla, estupefacto, tratando de entender… En lugar de la santa Radegunda merovingia de Jean-Paul Laurens, con sus peregrinos de Jerusalén, se erguían tres personajes, apenas personajes, sin relieve, de anatomías desintegradas en planos geométricos, cuyas caras —se suponía que fuesen caras— estaban cubiertas por antifaces. El uno, encapuchado como monje, con un papel de música en la mano; el del centro, con gorro de payaso, soplando en algo como un clarinete; el tercero, ajedrezado como un arlequín, con una mandolina o guitarra o laúd o vaya usted a saber qué, terciado a medio cuerpo. Y los tres personajes —si es que eran personajes— estaban ahí, inmóviles, grotescos, como criaturas de pesadilla, mirando —si es que miraban— con aire de gente a quien molesta la presencia de un intruso. "¿Qué hace usted aquí? —parecían decirle—: ¿Qué hace usted aquí?"… Pero eso no era todo: en otro testero, en vez de la delicada marina de Elstir, había algo indefinible: entrecruzamiento de rayas horizontales, verticales, diagonales, en colores de tierra y de arena, sobre el cual aparecía, pegado, un trozo de papel de periódico —*Le Matin*— que *El Ex* trató de desprender con la uña del pulgar, pero sin lograrlo, pues se le resistía el barniz. Enfrente, donde se hubiese colgado, antaño, la *Cena de los Cardenales* de Dumont, había algo ahora, totalmente desprovisto de sentido y que debía ser, tal vez, un muestrario de los colores Ripolin, pues se trataba de una presentación de rectángulos y círculos, blancos, rojos, verdes, delimitados por espesas líneas negras. Al lado, en lugar del *Pequeño deshollinador* de Chocarne-Moreau, se insinuaba una especie de Torre Eiffel jorobada, gacha, chueca, patuleca, como rota en su estructura central por una titánica mandarina caída del cielo. Allá, entre las dos puertas, unas mujeres —¿mujeres?— cuyas piernas y brazos estaban hechas como con pedazos de tubos de calefacción. Donde yo había colocado la *Recepción mundana* de Bérard, con sus maravillas de encajes, escotes y contraluces, se me presentaba un galimatías incalificable que, para colmo, ostentaba, en buenas y rotundas letras, el título de: *Ojo cacodilato*. (380-381)

A la alborotada cuestión del Primer Magistrado (¿"Pero qué coño es todo esto?") la respuesta es una sentencia de muerte: "Es el arte moderno, señor Presidente" (382). Así pues, de la misma manera que la rebelión derroca al Primer Magistrado en su país y en su casa parisina, las nuevas y revolucionarias corrientes artísticas vencen al arte academicista. La cruda realidad es que la pequeña colección pictórica del Primer Magistrado ha sido saldada por la hija en el Hôtel Drouot (una conocida casa de subastas) durante la revolución, y por poca cosa: le dieron "una basura por todo el lote", pues "eso ya no interesa a la gente" (385)[16].

En compensación, hay una variada selección de pinturas modernas que suceden a los preciados lienzos académicos: una écfrasis compuesta que cruza personajes de las dos versiones de *Los tres músicos* de Picasso (imágenes 12-13; García Castro, 1984: 80-81) que hace juego con la imagen imaginaria de Laurens que abría anteriormente la colección; una obra "indefinible" que representa la técnica del *collage* de Georges Braque (imagen 14; o tal vez Juan Gris, según Arias, 2006: 381, n. 625) y otra que encarna el arte colorido y geométrico de Piet Mondrian (imagen 15); un botón de muestra de las variaciones sobre la Torre Eiffel de Robert Delaunay (imagen 16), más que de Raoul Dufy (Arias, 2006: 382, n. 627); una pintura futurista

[16] Sigue: "la pintura de Elstir había descendido mucho en la estimación del público", y sus "deliciosas marinas convivían ya, revueltas, en galerías de menor cuantía, con cualquier arte que, para los nuevo-ricos nacidos de la Guerra, tratara de olas, yolas, arenas y espumas", causando el amargo retiro del pintor a un laberinto sin salida: la búsqueda de "una "modernidad" que, por deformar su estilo personal sin añadirle nada, se traducía en desconcertadas búsquedas tan poco gustadas por sus admiradores de ayer como por quienes, ahora, seguían las nuevas corrientes" (389).

ISSN: 1594-378X

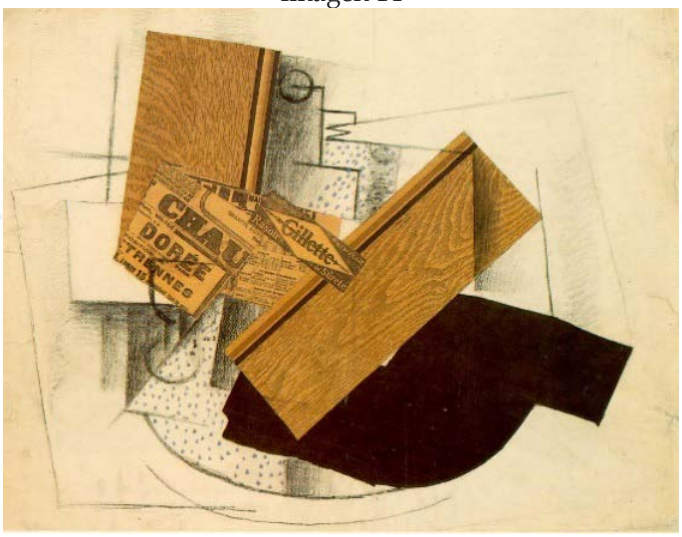
de Duchamp (*Nude Descending a Staircase, N.° 2*, 1912) con mujeres "hechas con pedazos de tubos de calefacción" (imagen 17) que era atrevida hasta para ciertos vanguardistas; y, finalmente, *L'oeil cacodylate* (1921) de Francis Picabia (imagen 18), única pieza señalada con nombre y apellidos porque era especialmente grata a Carpentier (ver "El cubano Picabia", [1933] 1986: 383-389).

Imágenes 12-13

Pablo Picasso, *Los tres músicos*, 1921.
© Museum of Modern Art, New York.

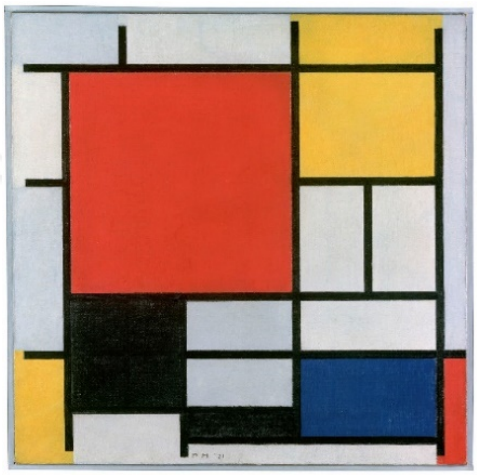
Pablo Picasso, *Los tres músicos*.
© Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Imagen 14



Georges Braque, *Nature morte sur la table*, 1914.
© Centre Georges Pompidou, Paris.

Imagen 15



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1926.
© Gemeentemuseum Den Haag, La Haye.

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

Imagen 16

Robert Delaunay, *La Tour Eiffel*, 1909-1910.
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe.

Imagen 17

Marcel Deschamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912.
© Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Imagen 18

Francis Picabia, *L'oel cacodylate*, 1921.
© Centre Georges Pompidou, Paris.

Por si fuera poco, en escultura la situación es igual:

> Y allá, sobre el pedestal giratorio de mármol verde, se paraba una forma de mármol, forma informe, sin significado ni intención discernibles, con unas bolas —dos— en la parte inferior, y una cosa alargada arriba —y perdóneseme la mala idea— que solo podía resultar una figuración poco realista y muy exagerada en sus proporciones —indecente, desde luego— de lo que todo varón bragado tiene donde tiene que tenerlo. (382)[17]

[17] Poco después, se recuerda en términos similares: "aquella estatua blanca, obscena, falo de mármol" (386).

ISSN: 1594-378X

García Castro (1984: 82) ve la escultura *Princess X* (1915-1916) de Constantin Brancusi (imagen 19), que acaso sea solo una representación imaginaria (Arias, 2006: 382, n. 630) que actúa como ridículo emblema del nuevo arte[18]:

Imagen 19

Constantin Brancusi, *Princess X*, 1915-1916.
© Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden, University of Nebraska, Lincoln.

En este repaso, la falta de todo nombre de autor y obra trasluce el desconocimiento —y el desprecio— acerca del nuevo arte del Primer Magistrado, con la honrosa excepción (Picabia) que se entiende desde la ladera autobiográfica. Y, si bien se mira, la descripción se centra más en la técnica (especialmente en los casos de Braque y Mondrian) que en los personajes y las obras en cuestión[19]. En todo caso, este breve conjunto —luego rematado con alguna que otra más— exhibe una serie de las principales corrientes de vanguardia que comprende el cubismo (Picasso), el neoplasticismo (Mondrian), el orfismo (Delaunay), el surrealismo (Picabia), el dadaísmo (Brancusi), el *collage* (Braque o Gris) y el *pop-art* (Duchamp)[20].

Es de cajón que nada de este repertorio tiene valor para el Primer Magistrado, para quien se trata de "mierdas" (383) y "horrorosos cuadros que le fregaban la paciencia" que "no los entendía ni los entendería nunca" (400), aunque al final acaba por aceptarlos y únicamente se mantiene alejado en otras estancias de la casa: es la separación de dos mundos, la conciencia del personaje de que pertenece a un mundo ya pasado.

La inicial reacción del personaje frente a las vanguardias simboliza el impacto de toda revolución estética, que Carpentier compara con "una enfermedad grave", porque en principio la sorpresa esconde el verdadero valor de la apuesta, tal como acontece con el cubismo ("Man Ray: pintor y cineasta de vanguardia" [1928] Carpentier, 1986: 91).

[18] Se trataría realmente de una de las versiones de la talla, pues además de esta en mármol, existen otras en bronce y otros materiales.
[19] En este contexto, se llega a mencionar la célebre marca de pintura Ripolin, primera casa en comercializar el tinte de esmalte y muy querida por los artistas: ver Muir, Gautier, Casadio y Vila (2011).
[20] Como bien dice Arias (2006: 44), Carpentier no pretende mostrar "modelos fijos" sino "arquetipos" de la revolución vanguardista de la década de 1920.

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

Ahora, el Primer Magistrado demuestra tener un gusto bien coherente, y es capaz de dar las razones de su rechazo al arte nuevo en la crítica a las "transmutaciones gráficas" y los "desastres":

> [son] cuadros locos, absurdos, herméticos, sin evocaciones históricas o legendarias, sin asunto, sin mensaje, fruteros que no eran fruteros, casas que parecían poliedros, caras con un cartabón por nariz, mujeres con las tetas fuera de sitio —una arriba, otra abajo—, o con una pupila en la sien, y, más allá, tan revueltas que parecía que estuviesen fornicando, dos anatomías quebradas, enredadas en sus propias líneas, acaso cochinas, aunque para pintar a dos personas en *eso* (y él tenía su buena colección de estampas pornográficas bajo llave) hacía falta un dominio de dibujo, un manejo de los escorzos, una gracia en el embricamiento de los miembros, que no tenían, ni con mucho, esos artistas fracasados que se llaman "modernos" porque eran incapaces de dibujar cabalmente un desnudo, de plantar un joven espartano en el escenario de las Termópilas, de hacer correr un caballo que fuese un caballo, de decorar —digámoslo de una vez— los plafones en la Ópera de París o de llevar una batalla con el épico brío de un Detaille. (382-383)

Además de dos nuevos miembros del canon dictatorial (la antigua decoración de la Ópera con pinturas de Paul Bedry y los paisajes bélicos de Édouard Detaille) y un guiño preciso ("el joven espartano" remite al lienzo *Leónidas aux Thermopyles* de David, imagen 20), se explica a la carrera las variaciones mayores entre el clásico arte academicista y las vanguardias: el hermetismo de las imágenes, el descarte de los temas históricos, la falta de temas ("sin asunto") y el gusto por la libertad de formas y la distorsión de las figuras, que desde una óptica tradicional —como la suya— se puede juzgar como falta de pericia.

Imagen 20

Jacques-Louis David, *Leónidas aux Thermopyles*, 1814.
© Musée du Loeuvre, Paris.

ISSN: 1594-378X

Pese a que tanta erudición tiene un fundamento autobiográfico, las preferencias pictóricas del Primer Magistrado se enfrentan directamente con las predilecciones de Carpentier (Arias, 2006: 37), que demuestra ser un gran conocedor de todas las novedades artísticas europeas que explotan en torno a la década de 1920[21].

Y es que los gustos cambian que es una barbaridad. Amén de otras preferencias estéticas en la belleza femenina (preferencia de "una cierta delgadez" frente a "las opulencias finiseculares", 392) que se describen en términos pictóricos ("En el irreversible tiempo de la carne, podía pasarse, según las épocas, del estilo Bouguereau al estilo Eva-medieval, del escote Boldini al escote Tintoretto, o, inversamente, de las turmabultas de nalgas y vientres de Rubens a la frágil y ambigua de una ninfa de Puvis de Chavannes", 392), se hace una reflexión nostálgica sobre el paso de "las modas estéticas" (392).

Para acabar, otra señal de alerta del desgaste final del Primer Magistrado está en el despiste y los estrafalarios juicios artísticos (música, ópera, pintura, etc.) del personaje, en una separación entre arte y vida que marca la cercanía de la muerte:

> Tenía sorpresivos antojos de museos. Iba al Carnavalet para contemplar las guillotinas de juguete. En el Louvre, ante el gran cuadro de la Coronación de David, establecía desconcertantes paralelos entre Madame Leticia y la Aunt Jemima del Coronel Hoffman. Visitaba el Museo Grevin, para ver si acaso, tal vez, nunca se sabe, se encontraba a sí mismo, hecho figura de cera, en alguna de las salas (416).

Es más: la crisis que conduce a la muerte al viejo político le llega justo en el Museo del Trocadero (418), frente a la momia que había descubierto en su primera expedición de castigo, con lo que el círculo del poder y la vida se cierran a la par.

TOQUE FINAL

En resumidas cuentas, *El recurso del método* cifra todo un discurso artístico que, más allá de un cierto sentido ornamental, contribuye a la caracterización del Primer Magistrado como la cara ilustrada que compensa las barbaridades del tirano y especialmente marca la acción mediante al menos tres estrategias fundamentales: el arte y un buen abanico de écfrasis asoma con especial fuerza en los lances más candentes (las rebeliones), ofrece indicios sobre la acción y permite manifestar visualmente el contraste entre dos visiones del mundo y de la vida. Así, *El recurso del método* no es solo la historia de la lucha de un dictador por la preservación del poder sino el reflejo novelesco de un tiempo marcado por las revoluciones tanto ideológicas como artísticas entre América y Europa. Al fin y al cabo, un mundo nuevo se refleja en otras formas de expresión.

Bibliografía

ARIAS, Salvador, ed. (2006) A. Carpentier, *El recurso del método*, Madrid, Cátedra.

BAUJÍN, José Antonio, y Luz MERINO (2008) "El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española", en A. Carpentier, *A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-66.

[21] Precisa que, en realidad, "la música que gusta a su protagonista, culta o popular, tiene en su variada gama un sabor de época que, en cierta medida, el autor disfruta también" (37).

ISSN: 1594-378X

BIRKENMAIER, Anke (2003) "Alejo Carpentier y Wifredo Lam: negociaciones para un arte revolucionario", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, , pp. 205-213.

—— (2006) *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

BOUNOU, Abdelmouneim (2013) "Goya y Carpentier: un diálogo entre literatura y pintura", *Magriberia*, 8-9, pp. 15-22.

CARPENTIER, Alejo (2008) *A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español*, ed. J. A. Baujín y L. Merino, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela,.

—— (2006) *El recurso del método*, ed. S. Arias, Madrid, Cátedra.

—— (2004) *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza.

—— (1977) "Habla Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, ed. S. Arias, La Habana, Casa de las Américas, pp. 15-55.

—— (1993) *Letra y Solfa, 3. Artes visuales*, ed. R. Raspall, La Habana, Letras Cubanas.

—— (1985) *Entrevistas*, ed. V. López Lemus, La Habana, Letras Cubanas.

CASTELLANOS, Jorge, y Miguel A. MARTÍNEZ (1981) "El dictador hispanoamericano como personaje literario", *Latin American Research Review*, 16.2, pp. 79-105.

DELLEPIANE, Angela B. (1977) "Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 29, pp. 65-87.

DORFMAN, Ariel (1984) "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre *El recurso del método*", en *Hacia una liberación del lector latinoamericano*, Hannover, Ediciones del Norte, pp. 89-145.

D'ORS, Miguel (2010) *Más virutas de taller (2004-2009)*, Valencina, Los Papeles del Sitio.

Dessinateurs et humoristes, Collection Jaquet, 1890-1920, vol. 8. [Bibliothèque Nationale de France, signatura PET FOL-TF-771 (8).]

GARCÍA CASTRO, Ramón (1975) "La pintura en Alejo Carpentier", *Tlaloc*, 7, , pp. 6-11.

—— (1980) "Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*", *Revista Iberoamericana*, 46.110-111, pp. 67-84.

—— (1985) "La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, ed. R. González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, pp. 251-273.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2006) "Por amor al arte: notas sobre la agalmatofilia y la *imitatio creatoris*, de Platón a Winckelmann", *Anales de Historia del Arte*, 16, pp. 131-150.

HARVEY, Sally (1994) *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, London, Tamesis.

JOSET, Jacques (1995) "La Europa caribeñizada de Alejo Carpentier", en *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, ed. C. Ruiz Barrionuevo y C. Real Ramos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 139-150.

MAESNEER, Rita de (2003) *El festín de Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Genève, Droz.

MILLARES, Selena (1999) "Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 282, pp. 1005-1023.

MUIR, Kimberley, Gwénaëlle GAUTIER, Francesca CASADIO y Anna VILA (2011) "Interdisciplinary Investigation of Early House Paints: Picasso, Picabia and their "Ripolin" Paintings", en *ICOM: Committee for Conservation preprints: 16th Triennial Meeting (September 19-23, 2011)*, ed. J. Bridgeland, Lisboa Critério, s.p. [CD-Rom.]

MÜLLER-BERGH, Klaus (1969) "Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier", *Revista Hispánica Moderna*, 35, pp. 323-340. [Luego en: *Asedios a Carpentier: once ensayos sobre el novelista cubano*, ed. K. Müller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 13-38.]

—— (1985) "Texto y contexto de *El recurso del método*: vida y hechos de un tirano ilustrado", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, ed. R. González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, pp. 209-219.

ORTIZ, María Salvadora (1989) "La cita y la reminiscencia como formas de intertextualidad en *El recurso del método* de Alejo Carpentier", *Filología y Lingüística*, 15.2, pp. 13-22.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014) *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1971) "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana*, 37.76-77, pp. 619-649. [Luego en: *Asedios a Carpentier: once ensayos sobre el novelista cubano*, ed. K. Müller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 101-132.]

SÁEZ, Adrián J., "La "sangre española": americanismo y leyenda negra en *El recurso del método* de Carpentier", en prensa.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015) "Lautréamont en este mundo: el subtexto artístico de *El reino de este mundo*", *Bulletin of Spanish Studies*, 92.4, pp. 571-589.

SHAW, Donald L. (1985) *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne.

SOUVIRON LÓPEZ, Begoña (2008) "*El siglo de las luces* de Alejo Carpentier y *Los desastres* de Francisco de Goya", en *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, coord. M. G. Fernández Ariza, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 195-227.

URÍA SANTOS, María Rosa (1976) "*El recurso del método*: una exploración de la realidad hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5, pp. 387-394.

WAKEFIELD, Steve (2004), *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze*, Woodbrige, Tamesis.

ISSN: 1594-378X

Pecar con discreción. Doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas

TONINA PABA
Università degli Studi di Cagliari

Resumen
El claro propósito didáctico que rige la novela objeto del presente estudio, y en general todas las incluidas en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas, ha orientado su decodificación por parte de la crítica, que la coloca entre las escritas en defensa de la mujer, especialmente de la discreta, la única capaz de guardar su honra. Sin embargo, a través de la ironía y del humorismo, la autora se divierte haciendo más difícil al lector/lectora la tarea de elegir entre las distintas ejemplaridades que la novela ofrece. De hecho, lejos de ser una absoluta e incondicionada aclamación de la libertad sexual de la mujer, como la crítica ha venido afirmando hasta hoy, "El prevenido engañado" se encuadra en el horizonte de valores y expectativas de una sociedad tradicional y conservadora. Pecar sí, pero con discreción.
Abstract
Il contributo offre una lettura in più direzioni di "El prevenido engañado" (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637) di María de Zayas. Attraverso l'esame delle strategie narrative e del ricorso all'umorismo e all'ironia si indaga e riflette sul concetto di esemplarità che la novella veicola, tenuto conto soprattutto della tematica apertamente erotica che la stessa tratta. Sulla spinta dei comportamenti trasgressivi da parte delle protagoniste femminili, l'opera è stata letta infatti come la difesa della libertà sessuale incondizionata della donna. Il saggio riconduce la storia, invece, entro la cornice dei valori della società tradizionale e conservatrice dei Secoli d'oro con i quali essa appare in perfetta consonanza.

"El prevenido engañado", cuarta de las diez *maravillas* con las que unos jóvenes aristócratas entretienen a la convaleciente Lisis, obligada a guardar cama durante las vacaciones navideñas, es sin lugar a dudas una de las obras más conocidas de María de Zayas y Sotomayor. Incluida en la colección *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), su fama depende en buena medida del contenido, que algunos críticos consideran la clave de la verdadera novedad de la producción de la escritora, mientras que para otros supone su definitiva condena. Ciñéndonos exclusivamente al siglo pasado y siguiendo el hilo cronológico, merece la pena recordar a Pfandl (1933), que sitúa la novela entre las lúbricas y amorales, o a González de Amezúa, que no la considera "lectura para ser puesta en todas manos" (González de Amezúa, 1948). De parecer opuesto se declara Juan Goytisolo (Goytisolo, 1977), quien señala cómo en la obra de María de Zayas las mujeres dejarían por primera vez de ser objetos pasivos del deseo masculino para convertirse en sujetos que desean y que, sobre todo, alcanzan concretamente su legítima aspiración mediante una vida sexual emancipada. Más recientemente, Adrienne Martín ha insertado la novela entre las de burlas eróticas en las que "la mujer es retratada como autosuficiente, arriesgada, atrevida y burladora", ofreciendo "otro modelo de comportamiento femenino ante la sexualidad" (Martín, 2006: 70).

Tonina PABA, "Pecar con discreción. Doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 171-180.
Recibido el 04/04/2017 · Publicado el 12/10/2017

En el anónimo *Prólogo de un desapasionado* que abre la colección ya se había avisado acerca del carácter novedoso de las mismas, marcando de este modo la distancia entre estas y la producción novelística contemporánea[1]. De hecho, el término mismo con que la escritora designa sus narraciones, es decir, *maravillas*, predispone al lector a la sorpresa y admiración.
La organización de las *Novelas* y la alternancia en la narración de hombres y mujeres tal vez corresponda al deseo de la escritora de representar la dialéctica de los puntos de vista masculino y femenino. Los relatos de la segunda noche, "El castigo de la miseria" y "El prevenido engañado", cumplen también con la función de relajar la tensión que habían creado los dos anteriores, donde se contaban sucesos desdichados y casos de honra trágicamente resueltos[2]. Las voces narrativas de esta segunda jornada son, pues, las de dos jóvenes madrileños, uno de los cuales, don Alonso, dirigiéndose al público que se dispone a escuchar su historia, orienta su recepción a través de estas palabras:

> Ya suele suceder, auditorio ilustre, a los más avisados [...] caer en lo mismo que temen, como lo veréis en mi maravilla, para que ninguno se confíe de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, y una necia empleo de un discreto. (Olivares, 2000: 293).

Al haber explicitado el narrador de forma tan clara el propósito didáctico que rige la historia, ha orientado su decodificación por parte de la crítica, que la coloca *tout court* entre las novelas en defensa de la mujer y, especialmente, de la discreta, la única capaz de guardar su honra. Contra esta categoría de mujer se sitúa la opinión del protagonista principal, don Fadrique, quien cree necesario huir de las sabias e inteligentes porque con sus mañas engañan a los hombres.

Los múltiples núcleos narrativos que, siguiendo la disposición en sarta, a la manera picaresca, rigen la arquitectura textual de esta novela, estarían encaminados a probar la verdad apenas enunciada: entre una mujer necia y una discreta hay que preferir a la segunda. Para que el público presente en el sarao, primer destinatario del relato, y más tarde los lectores, puedan escarmentar en cabeza ajena, se cuentan todos los sucesos acaecidos al protagonista.
Si bien la intención del narrador resulta patente y unívoca, las lecturas que de esta novela se han dado no han logrado distinguir lo suficiente entre la ejemplaridad *ex contrario* y la ejemplaridad positiva que las distintas protagonistas femeninas representan. Dejando para una futura ocasión el análisis detenido de otros aspectos, me centraré aquí en los que atañen a algunas estrategias narrativas gracias a las cuales la escritora consigue efectos que en ciertos

[1] La bibliografía acerca del género que nos ocupa ha recibido gran impulso, sobre todo en las últimas décadas. Además de los ya clásicos Palomo, 1976; Rodríguez, 1979 y Rodríguez Cuadros, 1986; Laspéras, 1987; Colón Calderón 2001, remito para una puesta al día del estado de la cuestión a Bonilla Cerezo 2010, al número monográfico sobre la novela corta de *Edad de oro* 2014 y a Fernández Melgarejo 2015.
[2] Ya Martínez del Portal (1973: 18-19) había llamado la atención sobre la singularidad de estas dos novelas: "Es curioso advertir cómo dos novelas de Zayas, ante problemas de honor ultrajado, nos ofrecen muy distintas soluciones, ya porque el desenfado que campea en una de ellas esté reñido con la venganza, ya porque la picaresca a la que pertenece la otra guarde muy distintos desenlaces para honras ultrajadas". Otros estudiosos, en cambio, encuentran afinidades entre las dos historias: "Los motivos de tipo erótico y sexual son tratados con [...] tono paródico por la escritora. Por su conflictividad, efectos o trascendencia no pueden ser declarados bajo niveles de seriedad por las embarazosas consecuencias que ello podría acarrear para ella y para su sociedad. Sin embargo, como consecuencia de las inmanencias propias de este tipo de recursos, por medio del empleo de los efectos retóricos y de los mecanismos inherentes al artificio del lenguaje figurado de estas técnicas, Zayas lo hace quitando hierro a estos temas considerados generalmente como amorales, escandalosos, abyectos y pecaminosos" (Sánchez Dueñas, 2013: 26).

ISSN: 1594-378X

casos respaldan y vigorizan las intenciones declaradas por el narrador, al tiempo que en otros las matizan.

Si hasta nuestros días la crítica ha subrayado, en general, que el destinatario y lector ideal de las novelas de María de Zayas es una mujer[3], es decir, que van preferentemente dirigidas a ella las enseñanzas que se pueden derivar de cada caso narrado, lo primero que debe observarse es que en esta novela una voz narrativa masculina relata la historia para amonestar a sus propios semejantes, a otros jóvenes del mismo sexo. Quiero recordar que, si bien en el prólogo *Al que leyere* de sus *Novelas amorosas y ejemplares,* la escritora, alejándose de la tendencia dominante[4], no había insistido en el provecho moral o didáctico de sus narraciones, sino en el deleite que las mismas pudieran proporcionar[5], "El prevenido engañado" tal vez sea la única novela en la que protagonistas y lectores ríen y disfrutan abiertamente. En algunas circunstancias son las burlas ideadas adrede las que provocan la risa, a la manera de los *novellieri* italianos; en otras, el efecto cómico surge a partir de un certero empleo del humorismo y de la ironía por parte del narrador.

Como ya se ha anticipado, la articulación estructural de la novela, de tipo paratáctico, utiliza el esquema en sarta característico de la narrativa picaresca, de la que adopta también el motivo de la *peregrinatio*. La constante presencia de un protagonista, joven todavía en proceso de formación que saca –o mejor dicho, dice sacar– enseñanzas de las experiencias vividas, contribuye a la unidad y hace plausibles los múltiples asuntos narrados. Además, se consigue una gran variedad compositiva gracias a los poemas intercalados , a los billetes y cartas que se intercambian los protagonistas, a la manera de la novela sentimental. Esta riqueza en la urdimbre textual aparece acompañada por una movilidad espacial y geográfica, así como por un dinamismo de tipo escénico de evidente raigambre teatral. Los acontecimientos que se relatan tienen lugar en Granada, patria del noble don Fadrique; Sevilla, Madrid, Roma y Nápoles. Al final, el protagonista vuelve a España a través de Cataluña.

Creo que a nivel diegético son tres los momentos significativos que impulsan la acción desde el punto de vista narrativo: las experiencias vividas por don Fadrique en Granada y Sevilla en primer lugar, el episodio madrileño luego y, por último, el encuentro con la avispada duquesa catalana. Los dos primeros casos presentan una estrecha analogía, ya que el narrador establece entre ellos evidentes relaciones semánticas a través de paralelismos, simetrías y contrastes en la organización del enredo. La dinámica de enamoramiento y desenamoramiento –es decir, de engaño/desengaño– es idéntica, todo pasa a través del sentido de la vista; las escenas clave se desarrollan por la noche; en sendos casos las enamoradas de Fadrique salen de su casa a destiempo y a escondidas, creyendo no ser vistas. Las dos veces el narrador describe un movimiento descendente de la protagonista femenina, desde la parte alta del palacio, donde están sus aposentos, a la parte baja: una corraliza en el primer caso y una caballeriza en el segundo.

Obsérvese cómo la técnica narrativa adoptada por María de Zayas en estos dos primeros núcleos narrativos recuerda la del anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* al relatar el encuentro del pícaro con el escudero en Toledo: dinámica engaño/desengaño e implicación del lector

[3] Acerca de las relaciones entre el género novela corta y el público femenino véase, entre otros, Fernando Copello, quien subraya que "María de Zayas decide de s'approprier un produit littéraire senti, de plus en plus, comme appartenant aux femmes" (Coppello, 1994: 378).

[4] "La teoría corriente, general, indiscutida, la que triunfa en títulos, aprobaciones, licencias, prólogos y dedicatorias de casi todas nuestras novelas del Siglo de Oro, es la de su doble finalidad: por una parte, sí, deleite y entretenimiento; pero por otra y más principal, corrección, aviso y enseñanzas" (González de Amezúa, 1929: 83).

[5] "[...] el libro a que te convido puede servir por fruta entre otros platos de más substancias, que está el gusto humano tan achacoso y con tanto hastío de ver las cosas que pasan en el mundo, que ha menester valerse de sainetes para quitar los amargores o para tragar los sobresaltos". Solo en la *editio princeps* (Zayas y Sotomayor, 1637).

ISSN: 1594-378X

(Rico, 1970). Al igual que el protagonista, el lector se engaña primero y se sorprende después al descubrir qué es lo que *realmente* sucede, cuando comprende que la enfermedad de Serafina no es tal sino un embarazo ocultado y que el afortunado al que Beatriz va a consolar en plena noche no es otro que un esclavo negro, condenado a los trabajos forzados del amor, razón por la que perderá la vida.

La hipocresía y doblez de estos dos personajes femeninos no podrían ser mayores. Serafina y Beatriz se muestran recatadas, respetan las apariencias, pero son disolutas en cuanto a la moral. La primera esconde durante meses un terrible secreto, es decir, su preñez[6], y no duda en abandonar sin ninguna piedad el fruto de sus amores ilegítimos: "pues como Serafina se vio libre de tal embarazo, recogiéndose un faldellín, se volvió a su casa, dejándose aquella inocencia a lo que le sucediese" (Olivares, 2000: 298). La segunda, Beatriz, rechaza los regalos de don Fadrique, al que refrena también en sus pretensiones amorosas, haciéndole saber que durante tres años guardará luto a causa de su viudez, mientras en realidad vive una transgresiva pasión erótica clandestina.

Los paralelismos sintácticos y las simetrías que tejen la red narrativa sobre la que descansa la construcción de estos dos episodios resultan aptos para subrayar la secuencia análoga de la dinámica del comportamiento femenino, como si de una ley natural se tratara; las dos esconden algo, actúan sigilosamente por la noche, guardan secretos inconfesables. En una palabra: engañan[7].

Otra técnica a la que se recurre en estos dos primeros episodios es la del contraste, patente sobre todo en la descripción de la salida nocturna de Beatriz, quien se dirige al encuentro con su esclavo llevando en una mano un candelero de plata[8] y en la otra una bandeja del mismo metal, con alimentos para proporcionarle sustento.

El narrador da prueba de gran destreza al describir alternativamente la figura de Beatriz (blanca, joven, esbelta, lujosamente adornada, haciendo gala de joyas y perlas), y la del pobre esclavo negro: "tan atezado que parecía hecho su rostro de un bocací. Parecía en la edad de hasta veinte y ocho años, mas tan feo y abominable, que no sé si fue pasión o si era la verdad, le pareció que el demonio no podía serlo tanto" (Olivares, 2000: 309).

El contraste resalta todavía más al definirlos: "ella el ángel y él un fiero demonio", o al subrayar que "derramando por sus ojos gruesas perlas juntó su rostro con el del endemoniado negro" (Olivares, 2000: 310). La escena condensa una serie de oposiciones inconciliables, sin duda de fuerte impacto para el lector de la época: señora vs. esclavo, blancura vs. piel negra, belleza vs. fealdad, celestial vs. demoníaco, bien vs. mal[9].

Aparece claro, pues, cómo el narrador considera la actitud de Beatriz deplorable tanto desde el punto de vista de la conveniencia social como de la moral. De ahí, también, la decisión de Fadrique de poner tierra por medio y marcharse primero a Madrid y después a Italia. En la

---

[6] A este respecto, E. Tilly interpreta el parto clandestino como un claro rechazo del matrimonio y de la maternidad por parte de la autora: "[…] le mariage est présenté comme une union mortifère et la maternité est soit absente des nouvelles qui mettent pourtant en scène de jeunes femmes, soit associée à des situations malhereuses" (Tilly, 2010: 282).

[7] En el soneto que don Fadrique envía a Serafina tras descubrir la triste realidad –y con el que se despide definitivamente de la joven– la acusa de ser *falsa*.

[8] Por el valor simbólico de los objetos que la acompañan, el público culto ya podía adivinar la razón de esa salida. Las velas encendidas y la cera derretida constituían una clara alusión a la cita amorosa, como bien lo atestigua su empleo masivo en la emblemática amorosa de los Siglos de Oro (Cfr. Praz, 2005).

[9] Del mismo parecer se muestra A. Rey Hazas, quien escribe: "Admirable, sin duda: no sé si verosímil [...], pero verdaderamente pasmoso, prodigioso, además de sumamente truculento y escabroso, por supuesto. Y, desde luego, pleno de erotismo larvado, no explícito, dado que únicamente vemos las consecuencias de una relación sexual. Pero ,¡qué consecuencias! María de Zayas no ha escatimado un solo detalle, pues sabemos que el negro es muy feo, con lo que podemos suponer que no han sido los encantos de su belleza los que han movido a Beatriz hacia él". (Rey Hazas, 1990: 277).

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

capital, pese a su prevención acerca de las mujeres discretas, logra gozar de los favores de una joven dama madrileña culta, y sobre todo libre, llamada Violante, quien, ejerciendo justamente su derecho a la elección, incluida la de sus amantes, cambiará a don Fadrique por otro joven después de algún tiempo, desencadenando de este modo la reacción violenta del noble granadino. Camino de vuelta de Italia[10] Fadrique encontrará a una avispada duquesa que después de hacerle contar personalmente los sucesos de su vida y las razones de sus viajes, le declara su inclinación a yacer con él, atraída por su persona y aprovechando la oportunidad que se le ofrece por la ausencia temporal del marido. Al cabo de dieciséis años de peripecias, Fadrique volverá al mismo punto de partida, Granada, donde tendrán fin sus vicisitudes amorosas. Allí se casa con la hija de Serafina, la niña que él había recogido y encerrado en un convento de monjas para que se criara lejos de la malicia del mundo (Villalba Pérez, 1995). Y precisamente esa chica boba terminará por deshonrarle contándole además su experiencia con "el otro marido".

Por su complejidad estructural y temática, amén de por el frecuente recurso a la ironía –figura retórica que presupone un lector cómplice y colaborador, capaz de leer entre líneas (Booth, Allemann, Mizzau)–, difícilmente podemos creer que la novela que nos ocupa esté animada por una sola intencionalidad, ya sea didascálica o lúdica, so pena de empobrecerla[11]. Por ello señalaré algunas modalidades mediante las que el narrador conjuga humorismo[12] e ironía recordando que la ironía "«est l'art d'être clair sans être évident, de dire quelque chose sans réellement le dire" (Muecke, 1978: 480).

Como ya se ha precisado, el nombre propio en la narrativa pre-dispone a la identificación del personaje. No es casual sino causal, anticipa y resume, preanuncia directa o indirectamente (Pavel, 1986). Por eso empezaré destacando aquí el valor antifrástico de los nombres que la autora elige para las protagonistas. Serafina no es exactamente un ángel, aunque lo parezca; su hija Gracia (nombre que le dará don Fadrique) se convertirá para él paradójicamente en una des-Gracia, la mayor; Beatriz, nombre de fuerte resonancia poético-literaria en el imaginario *stilnovista* y neoplatónico, no sólo es una mujer de carne y hueso, sino además ávida de sexo[13].

Percibimos ironía verbal a través de las citas cuando don Mateo, que ayuda a don Fadrique en Sevilla para conquistar a Beatriz, afirma: "ya podrá ser que entre los llamados seáis vos el escogido" (Olivares, 2000: 302). La frase, de derivación evangélica, parece aludir aquí con sarcasmo a quienes profesan la religión del amor, sustituyendo a Dios por una mujer. También se dan varios casos de ironía situacional a lo largo del texto:

-en un ínfimo corral, Serafina, "llamando a Dios y a muchos santos que le ayudasen, parió una criatura" (Olivares, 2000: 298), que no duda en abandonar condenándola a muerte cierta. La ironía sarcástica la produce el contraste entre los principios morales (invocar a Dios) y la actuación práctica;

---

[10] En la novela solo se citan varias aventuras vividas en Nápoles y Roma, sin más detalles. En esa última ciudad, una de sus amantes llega incluso a matar al marido, echándolo al río durante la noche. Las mujeres que el joven encuentra, no importa dónde, siguen por lo tanto siendo engañadoras y hasta asesinas.

[11] Subrayo a este respecto que la novela de María de Zayas se caracteriza por una destacada interdiscursividad, así como por un estrecho diálogo con multitud de obras literarias; algunas españolas, (*Novela del Licenciado Tamariz* y *El celoso extremeño* de Cervantes) y otras clásicas y europeas, entre las cuales he podido identificar a Apuleyo (*El asno de oro*), Boccaccio (*Decamerón*, "Introducción" y IV jornada), Margarita de Navarra, Masuccio Salernitano, Baldassarre Castiglione y Matteo Bandello (*Novelle* I,3 y III,3). La crítica ha indicado también como fuente un cuento tradicional marroquí (Rubiera Mata, 1999).

[12] Entre los recursos de humor más eficaces hay que situar al de 'engañar con la verdad', que la duquesa pone en práctica con su marido. Se trata de un juego escénico o "astucia retórica a la que recurre un personaje para salvarse de una situación comprometida" y consiste en que "le dice [a otro] la verdad a sabiendas de que no le va a creer" (Víctor de Lama, 2011: 123).

[13] "En el mundo barroco de «El prevenido engañado» el nexo entre petrarquismo y virginidad está roto. Ser y parecer no se ajustan, ni los nombres de las mujeres indican ya su valor interno" (Leopold 2009: 144).

ISSN: 1594-378X

-en la burla del zapato, cuando Fadrique sorprende a Violante con su nuevo amante y este, que ya se ha desnudado, se enfrenta a la ira del noble granadino blandiendo un zapato como arma, situación irreverente que provoca la risa de la propia Violante. Por eso Fadrique se enfurece y pierde el control llegando a pegar a Violante. Como es sabido, el zapato es una conocida metáfora del sexo femenino (Pedrosa, 2013);
-en el episodio de la duquesa catalana, que demuestra hábiles dotes como "cazadora". Mientras su marido está fuera de casa, entretenido en una batida de caza[14], desde la ventana de su habitación ella ve a Fadrique y lo hace llamar. Después de haberlo invitado a comer, disfrutan alegremente de la siesta;
-con el dinero que la duquesa gana al marido (al ganarle en una apuesta) 'paga' el viaje y en parte los favores del joven Fadrique. El duque acaba burlado y contento o, si se prefiere, cornudo y contento.

Es irónica –aunque solo para un público avisado– la referencia a la cultura emblemática amorosa de la época[15]. En especial, destaco la transformación paródico-grotesca que lleva a cabo la escritora del Emblema 12 de Hooft: *Serviendo consumor* («Me consumo sirviendo»). Santiago Sebastián lo describe así: "Vemos en el grabado a Cupido, que hace un gesto de veneración ante una lámpara encendida, colocada sobre un altar: por el otro costado vemos a un hombre enfermo de amor, postrado en el lecho de muerte, que recibe la visita de una sirvienta o de su amada, que le trae alimento para que no muera"[16]. Esta escena recuerda a la ya citada de la joven viuda Beatriz con el esclavo negro al borde de la muerte. La ironía se reconoce en la interpretación literal del *mote* del emblema, ya que se trata, no de un servicio amoroso en sentido caballeresco, sino de servicios sexuales y, sobre todo, de consunción física del pobre joven.

Finalmente, el propio título (Booth) conlleva una buena dosis de ironía ya que constituye un oxímoron. El prevenido debería "conocer de antemano y con anticipación algún daño o perjuicio", siendo una especie de *prevoyant* (Aut). En esta novela, en cambio, se muestra que contra el engaño nada es posible, pues se desliza por todas partes[17]. En España, como en Italia, todo sucede y se manifiesta del mismo modo. Las mujeres, solteras, casadas o viudas, resultan falsas, movidas por el interés, pérfidas. Esto es lo que al final de sus experiencias opina Fadrique, aunque el narrador no comparte su visión, ofreciendo elementos para que el oyente/lector lleve a cabo una distinción entre las protagonistas de los distintos casos, eligiendo entre diferentes ejemplaridades[18].

Tanto las "Sibilas de Madrid", Ana y Violante, mujeres intelectuales y libres, como la duquesa, tampoco escapan a la doblez, pero sus personajes aparecen connotados menos negativamente. Son discretas, generosas y, sobre todo, saben obtener el propio placer sin ofender a nadie, al menos en apariencia. De hecho, lo hacen con astucia y maestría. Ellas

[14] En la historia del Duque, ausente por razones de cacería, se perciben alusiones de carácter paródico referidas a las églogas venatorias y a la literatura cinegética De hecho el noble, de alguna manera, se encuentra asociado a las presas de sus batidas de caza, es decir, a los ciervos de "enganchosos cuernos". Cfr. Schwartz, 2001.
[15] Si bien desde una perspectiva diferente, ya han empezado a estudiarse los vínculos que la escritura zayesca mantiene con las artes visuales de la época, especialmente con los bodegones. Cfr. N. Cirnigliano, 2012.
[16] Esta escena se retoma parcialmente en el Emblema 26: *Animat et examinat* ("Anima y desanima"), donde aparece un amante "que está enfermo de amor y recibe la visita de la amada, que le trae la medicina y la vida" (Sebastián, 2001: 186).
[17] A este respecto, la visión de profundo desengaño de María de Zayas presenta interesantes puntos de convergencia con la obra *Cunto de li cunti* de Giovan Battista Basile, escritor de la región de Campania que vivió en los mismos años en los que se supone que María de Zayas estuvo en Nápoles (cfr. Cherchi, 2004).
[18] Se trata de una ejemplaridad múltiple y compleja, no unívocamente impuesta sino ofrecida a los lectores para su mayor deleitación "[que] se esconde muy a lo barroco, responsabilizando mayormente a la cultura del lector y no al texto de la consecución de dicho fin" (Rubio Árquez, 2014: 131).

ISSN: 1594-378X

podrían ser, más que Serafina y Beatriz, el modelo en el que inspirarse para una pragmática *imitatio vitae*. Especialmente la duquesa[19] posee en grado extremo las cualidades y virtudes características de las mujeres que la escritora había indicado en su prólogo: "quizás más agudas [que los hombres], por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento[20], como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio" (Olivares, 2000: 160).

Una vez más se indica como camino a seguir la hipocresía, el subterfugio y la doblez -a lo que las mujeres están en cierto modo obligadas-, pero al mismo tiempo no se muestra solo como prerrogativa suya. La escritora parece sugerir que la fuerza del amor es irresistible, ciertamente; pero el desequilibrio en las relaciones de fuerza entre los dos sexos y el grado diferente de tolerancia social de las transgresiones son el origen de los comportamientos ejemplificados en la novela. Por lo tanto, a las mujeres, en particular a las juiciosas, no les queda más remedio que pecar con discreción[21], *si no caste tamen caute*, según aconsejaban a las señoras los padres confesores y los moralistas del tiempo. Escribe a este respecto Sánchez Dueñas (2013: 27) que:

> María de Zayas es consciente del sistema en el que vive y de las matrices ideológicas y soportes estructurales sobre los que se cimenta la sociedad de su tiempo. Gracias al artificio, a la ambivalencia, a la antífrasis, y al fingido arte del disimulo, pudo deambular por esos cauces inestables, de desdoblamiento, de subversión o de disensión sobre las matrices orgánicas dominantes y sobre los sistemas ideológicos establecidos, sin atacarlos directamente pero posibilitando un espacio de fricción y de crítica tan velado, mordaz, ambiguo y sutil como penetrante, dialéctico y eficaz.

Desde el punto de vista retórico-lingüístico, hemos pretendido poner en evidencia cómo resulta eficaz el frecuente recurso de la escritora a la ironía, figura de pensamiento que presenta una doblez, oblicua y ambigua[22], que dice y no dice, que enmascara y al tiempo revela la verdadera intención del emisor cuando el destinatario –gracias al contexto y a los instrumentos que posee– es capaz de realizar la manipulación semántica necesaria para que la ironía pueda ser captada, descifrada y apreciada (Booth, 1986; Mizzau, 1989, Hamon, 1996).

---

[19] Nótese que este personaje carece de nombre propio. Por eso creo que hay que acudir a la etimología del término *duquesa* derivado del latín *dux*, *ducis* 'conductor', 'guía'. Además, esta figura evoca a la duquesa de *Il Cortigiano* de Baldassarre Castiglione, gran defensora de las mujeres, quien afirma: "estimo gran cortesia e gentilezza coprir qualche errore, ove per disgrazia, o troppo amore, una donna sia incorsa".

[20] Estas palabras de María de Zayas han sido interpretadas como parcial adhesión de la escritora a la teoría de los humores de Huarte de San Juan, por lo cual Isabel Colón deduce que "Zayas […] está aceptando la visión tradicional de la mujer como hábil para el engaño" (Colón, 1991-92: 67).

[21]Como ya hemos adelantado, en general la crítica no ha hecho distinción entre las actitudes sexuales de las protagonistas, opinando que "[…] la explícita sexualidad de los personajes femeninos, […] puede interpretarse como un conato de subversión ante el discurso masculino dominante en la sociedad y en la literatura del momento" (Escobar Bonilla, 2002: 114).

[22] "In molte occasioni è quindi opportuno entrare nel testo in maniera obliqua, di traverso; [...] forse a volte occorre una lettura diagonale che contempla la pagina non dal centro prospettico ma di sbieco, da una angolatura bassa. [...] Si dovrà allora parlare di lettura obliqua; e, in alcuni casi, di lettura che vada oltre la lettera e la metafora del testo per tendere verso un ipotetico cuore segreto dell'opera, che potrebbe coincidere con l'ironia autoriale o testuale" (Almansi, 1984: 66).

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALBERS Irene, UTA Felten (eds.) (2009) *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

ALLEMANN, Beda (1978) "De l'ironie en tant que principe littéraire", *Poétique*, 36, pp. 385-398.

ALMANSI, Guido (1984) *Amica ironia*, Milano, Garzanti.

BONILLA CEREZO, Rafael (2010) "Introducción" a *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 11-155.

AUT (1727-1739) = *Diccionario de autoridades de la lengua castellana*, Madrid.

BOOTH, Wayne (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus (ed. or. *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University Press, 1974).

CASTIGLIONE, Baldassar (2007) *Il libro del Cortegiano*, intr. de Amedeo Quondam, Milano, Garzanti.

CHERCHI, Paolo (2004) "La coppella" en Michelangelo Picone y Alfred Messerli (eds.), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo Editore, pp. 123-133.

CIRNIGLIARO, Noelia (2012) "*Megalografía* y *Rhopografía*: Lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal", *Letras femeninas*, XXXVIII, 2, pp. 45-68.

COLÓN, Isabel (1991-92) "*Ars* e *Ingenium* en las Novelas de María de Zayas", *Dicenda*, 10, pp. 63-72.

—— (2001) *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid:, Ediciones del Laberinto.

COPELLO, Fernando (1994) "La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle aux xvie et xviie siècles" en Augustin Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux xvie et xviie siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne -Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-379.

Edad de Oro, (2014), vol.33 [https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2014.33

ESCOBAR BONILLA, María del Prado (2002) "El erotismo en las novelas de Doña María de Zayas" en G. Santana Henríquez (ed.), *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica,* Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, pp. 107-116

FERNÁNDEZ MELGAREJO, Patricia (2016*) Historias de amor y celos en la novela corta del barroco.* Tesis Doctoral Universidad de Córdoba, [enlace] (Consulta: 25/03/2017).

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929) *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de los Archivos.

—— (ed.) (1948) *María de Zayas y Sotomayor. Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española.

GOYTISOLO, Juan (1977) "El mundo erótico de María de Zayas" en Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, pp. 63-115.

HAMON, Philippe (1996) *L'ironie litteraire Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette.

LAMA, Víctor de (2011) "Engañar con la verdad *Arte Nuevo* v. 319", *Revista de Filología Española*, XCI, 1, pp. 113-128. (Consulta 20/03/2017)

LASPÉRAS, Jean Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Edition du Castillet.

ISSN: 1594-378X

LEOPOLD, Stephan (2009) "El aplazamiento de la mujer: la escritura femenina de María de Zayas" en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 137-156.

MARTÍN, Adrienne L. (2006) "La burla erótica y el arte de engañar en el siglo de oro" en J. Ignacio Díez y L. A. Martín (eds.), *Venus venerada: Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 57-71.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1973) "Estudio preliminar" en M. de Zayas y Sotomayor, *Novelas completas*, Barcelona, Bruguera, pp. 9-31.

MIZZAU, Marina (1989) *La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.

MUECKE, D.C. (1978) "Analyses de l'ironie", *Poétique*, 36, pp. 479-494.

OLIVARES, Julián (ed.) (2000) María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra.

PALOMO, María del Pilar (1976) *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta.

PAVEL, Thomas (1986) *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.

PEDROSA, José Manuel (2013) "Los zapatos rotos de Lazarillo", *Analecta Malacitana*, 36, 1-2, pp. 71-100.

PFANDL, Ludwig (1933) *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, G.Gili.

PRAZ, Mario (1989) *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.

REY HAZAS, Antonio (1990) "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de oro*, 9, pp. 271-288.

RICO, Francisco (1970) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.

RODRÍGUEZ, Evangelina (1979) *Novela corta marginada del siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1986) "Introducción" a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid:, Castalia, pp. 9-81.

Novelas y cuentos en verso del Licenciado Tamariz (1956) "Introducción" de A. Rodríguez-Moñino, Valencia.

RUBIERA MATA, María Jesús (1999) "La narrativa de origen árabe en la literatura del Siglo de oro. El caso de María de Zayas" en Mónica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, pp. 335-349.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2014) "La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 125-149.

SEBASTIÁN, Santiago (2001) *La mejor emblemática amorosa del Barroco: Heinsius, Vaenius y Hooft*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán-Colección SIELAE.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013) "Artes discursivas femeninas contra la cultura literaria patriarcal", *Tono digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 24.

SCHWARTZ, Lía (2001) "Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos" en E. Sánchez García, Anna Cerbo, Clara Borrelli (eds.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 475-500.

ISSN: 1594-378X

TILLY, Eva (2010) "Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé", *Pandora*, 10, pp. 279-293.

VILLALBA PÉREZ, Enrique (1995) "Entre la ignorancia y la 'bachillería': imagen de la mujer y la cultura en el siglo de Oro" en María del Mar Graña Cid (ed.), *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI) Homenaje a Lola Luna*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 201-215.

YLLERA, Alicia (1999) "María de Zayas ¿una novela de rupturas? Su concepción de la escritura novelesca" en Mónica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, pp. 221-238.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1637) *Novelas amorosas y exemplares*, Zaragoza, Pedro Esquer. [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf]

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

"Soy turco firme, roca incontrastable": sobre la conversión del protagonista musulmán en la comedia *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega[1]

BENEDETTA BELLONI
Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)

Resumen
En este trabajo se intentará examinar el procedimiento de la conversión del protagonista moro en la obra lopesca *El Santo Negro Rosambuco*. La metamorfosis religiosa del esclavo musulmán está representada al terminar el acto primero y se revela como una circunstancia fundamental para la evolución de los hechos dramáticos: la acción de la cristianización se constituye como un momento clave por significar el preludio de una trasformación positiva que llevará al converso hasta el reconocimiento público de su estado de santidad. Iré analizando también la significación que la escena implica puesto que el autor parece disponer el suceso dramático en su comedia con la clara intención de entregar a la audiencia la percepción de un orden restaurado y transmitir, a la vez, la sensación de la fuerza arrolladora de la religión cristiana triunfante sobre la "herejía" islámica. Además, se insistirá también en la observación de la ideología religiosa que supuestamente reside detrás de la obra dramática y que se percibe del énfasis con el que Lope describe al protagonista, representado como modelo de virtud franciscana.

Riassunto
In questo lavoro si cercherà di esaminare il procedimento della conversione del protagonista moro nell'opera lopesca *El Santo Negro Rosambuco*. La metamorfosi religiosa dello schiavo musulmano viene rappresentata alla fine del primo atto e si rivela come un episodio fondamentale per l'evoluzione delle azioni drammatiche successive: la cristianizzazione si costituisce infatti come un momento chiave della *pièce* poiché diventa preludio di una trasformazione positiva che porterà il converso verso il riconoscimento pubblico del suo stato di santità. Si analizzerà, inoltre, il significato che la scena implica, già che l'autore sembrerebbe aver disposto la circostanza della conversione per poter offrire al pubblico la percezione di un ordine ristabilito e per trasmettere, allo stesso tempo, la sensazione della travolgente forza della religione cristiana che trionfa sull'"eresia" islamica. Ci si soffermerà anche sull'osservazione dell'ideologia religiosa che permea l'opera drammatica, percepita dall'enfasi con cui Lope descrive il protagonista, rappresentato come modello di virtù francescana.

[1] Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación posdoctoral realizada en el departamento de filología hispánica de la Universitat de Barcelona. Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Rosa Navarro Durán por sus valiosas sugerencias, su constante apoyo y su generosidad.

Benedetta BELLONI, "«Soy turco firme roca incontrastable»: sobre la conversión del protagonista musulmán en la comedia *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 181-199.
Recibido el 22/07/2017 · Publicado el 19/10/2017

1. SOBRE LA INFORMACIÓN RECABADA PARA LA ESCRITURA DE LA COMEDIA

La Comedia Famosa del Sancto Negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo aparece en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores* que fue editada en Sevilla en 1612 por Miguel Ramos Bejarano[2]. Acerca de la época de redacción de la obra, Morley y Bruerton sugieren una fecha anterior a 1607, posiblemente 1604[3]. La comedia es una pieza hagiográfica cuyo protagonista es la figura de Benedetto Manasseri, hermano lego del convento franciscano de Santa Maria del Gesú de Palermo, fallecido en 1589 en olor de santidad en la misma ciudad[4]. En la obra, Lope de Vega representa el itinerario vital del santo negro combinándolo con la representación de sucesos de ficción relacionados con el ambiente cortesano del virreinato de Sicilia de finales del siglo XVI. En la parte prologal de la edición italiana de la obra, Alessandro Dell'Aira presume que posiblemente la fuente principal del autor fue un capítulo dedicado al santo negro incluido en la *Cuarta parte de la crónica general de nuestro padre San Francisco y su apostólica orden* redactada por fray Antonio Daza y publicada en Valladolid en 1611. El estudioso afirma que "tra Lope e il Daza, tuttavia, non c'è piena rispondenza"(Dell'Aira, 1995: 6) y añade que tal vez el Fénix y el historiador franciscano tuvieran contactos y que Lope alcanzó más información sobre la vida del santo gracias a los documentos de un proceso que estaban al alcance del mismo Daza[5]. Opinión distinta la de Luigi Giuliani que, en el preámbulo de su edición, considera que la suposición realizada por Dell'Aira sobre la influencia de la *Crónica* del Daza en el texto lopesco no puede confirmarse puesto que la fecha de composición de la comedia no encajaría con el momento de la publicación de la obra del cronista eclesiástico (Giuliani, 2002: 402).

En fin, ¿de dónde sacó Lope la información sobre el santo negro siciliano para la escritura de su texto teatral? "El culto a Benito llegó muy pronto a España", afirma Giuliani, "en 1606 y 1607 el mercader siciliano Giandomenico Rubiano envió reliquias del santo a la Duquesa de Modica. En 1608 el mismo Felipe III concedió una limosna de mil doscientos ducados para un ataúd de plata para el santo" (Giuliani, 2002: 401). Respalda la misma idea el historiador francés Bernard Vincent al afirmar que "muchos factores se habían pues reunido para que la fama de Benito de Palermo tuviera un eco casi inmediato en España"(Vincent, 2016: 27). Sea como fuere, las noticias sobre la venerable vida del humilde fraile siciliano lograron entrar en la Península Ibérica y llegaron a oídos del Fénix. Apunta Giuliani que "tal vez Lope se limitó a elaborar para el teatro algunas de ellas, añadiendo por su cuenta otros episodios" (Giuliani,

---

[2] Además de la obra analizada en este estudio, la Parte III acoge solo otras dos comedias de Lope de Vega: *La noche toledana* y *Las mudanzas de Fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*. Las demás son comedias de Luis de Guevara, Mejía de la Cerda, Salucio del Poyo, Mira de Amescua y Juan Grajal. Parece entonces que la Tercera Parte se construyó en forma de antología, una fórmula inédita alrededor de la cual la crítica ha debatido. Mucha atención se le concedió también al relato editorial de la misma parte publicada en Sevilla, tratándose, según las reflexiones de Jaime Moll, de una edición falsificada que se reeditó de forma legal el año siguiente, en 1613, en Madrid. Sobre el tema, véase Moll, 1974: 619-626 y Giuliani, 2002: 11-49.

[3] La obra está citada en la segunda lista del *Peregrino* (Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1618). Sobre la fecha de composición, se remite a Morley y Bruerton, 1968: 393 y también Giuliani, 2002: 402.

[4] Benedetto fue canonizado por la Iglesia en 1807. Sobre la biografía del santo negro se remite en particular al valioso trabajo de la especialista de historia moderna Giovanna Fiume, profesora de la Università di Palermo, que orientó gran parte de su investigación hacia el estudio de la figura de San Benedetto y de su culto. Para más información sobre las hagiografías, los procesos de beatificación y canonización y también sobre otras figuras de la santidad negra siciliana, véase, entre otras, las siguientes referencias bibliográficas: Fiume, 2002; Fiume, 2005: 67-100; Fiume, 2006: 165-208; Fiume, 2009a; Fiume 2009b: 639-671.

[5] Afirma Dell'Aira (1995: 6) que "si può anche supporre che abbia frequentato il Daza e che abbia bruciato sul tempo la *Crónaca* consultando il voluminoso processo di cui lo spagnolo certamente disponeva". Creemos que el proceso a que Dell'Aira hace referencia y cuyos papeles, según su punto de vista, fueron al alcance del Daza (véase nota n. 8 Dell'Aira, 1995: 6) debería ser el *Inquisitio super Virtutibus et Miraculis* que tuvo lugar en Palermo en 1594. No podría ser de otra manera dado que el segundo proceso fue instituido en 1620 cuando ya la *Crónica* del Daza se había publicado.

ISSN: 1594-378X

2002: 402). En efecto, es preciso subrayar que la comedia lopesca se desenvuelve siguiendo la semblanza biográfica del futuro santo de forma adulterada. La desviación operada por el Fénix en relación a la reconstrucción de unos episodios de la vida de Benito es indudable, puesto que se han sumado suficientes elementos que anuncian una falta de correspondencia entre los hechos dramáticos y las circunstancias reales referidas por las crónicas y las hagiografías[6].

Por lo que corresponde a las consideraciones que competen a este estudio, la primera incongruencia que hay que señalar está relacionada con el nombre del protagonista, Rosambuco, y con su inicial retrato cuyo reflejo remite a la imagen de un corsario islámico al servicio del Turco que, derrotado por los españoles en una batalla naval en el Mar Mediterráneo, es apresado y llevado a Palermo. El segundo "error" se enlaza con la representación de la conversión al Cristianismo del prisionero musulmán a raíz del testimonio de una acción milagrosa de San Benito de Nursia, al final de la primera jornada. Ahora bien, ningún texto hagiográfico refiere la actividad corsaria del siciliano antes de que entrara en la orden franciscana, ni tampoco se hace referencia a su pertenencia religiosa mahometana. Según las crónicas, de hecho, el futuro santo era hijo de dos esclavos negros cristianos que le bautizaron con el nombre de Benedetto. El joven, de talante humilde y virtuoso, se unió, después de unos cuantos sucesos, a la comunidad franciscana del convento de Santa Maria del Gesú[7]. Por tanto, está claro que el nombre "Rosambuco" es puro invento de Lope que, además, inmediatamente después del acto de conversión, le modifica el apelativo, homenajeando, con el nombre de religión elegido, al santo que cumplió el prodigio y que indujo entonces el cambio de la fe religiosa. De las supuestas motivaciones de la recreación literaria de estas precisas ocurrencias dramáticas y principalmente acerca de la deliberada decisión del autor de entregar a la audiencia un protagonista musulmán que llegara a ser, al final de su vida literaria, un modelo de santidad, se hablará más tarde. Antes, creemos que es menester examinar la modalidad con la que el autor madrileño construyó la escena de la conversión y comentar además la analogía hallada entre esta concreta acción dramática y las circunstancias de la conversión al Cristianismo protagonizadas por unos personajes musulmanes dentro de otras piezas del Fénix.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA DE LA CONVERSIÓN DEL MUSULMÁN ROSAMBUCO

Es evidente que Lope diseñó la estructura de la primera jornada de su comedia con la nítida intención de llegar a configurar la escena de la conversión del islámico como el momento climático que cierra majestuosamente el primer acto. En efecto, todos los elementos están debidamente dispuestos para que se realice el desenlace de la trasformación religiosa del protagonista: para empezar, se apresta una espectacular apertura de la jornada (resolución de la batalla / derrota del musulmán Rosambuco / visita celestial del niño), pasando luego por unos momentos de transición (escenas en la marina de Palermo con varios personajes cortesanos), hasta llegar a la arquitectura del punto culminante (esclavitud de Rosambuco /

[6] Afirma Garasa (1960: 31) que "las comedias de santos tenían virtud de presentar en vivo el admirable ejemplo de sus vidas, de evocar con mayor fuerza sus vicisitudes, de robustecer la confianza en la misericordia divina. Además, mostraba ángeles y demonios, exhibía apariciones y milagros, exaltaba virtudes y prevenía acechanzas. En cuanto a sus posibilidades artísticas, a pesar de que la inventiva se veía frenada por el relato hagiográfico, no siempre fijo ni conocido, había muchas zonas en blanco que quedaban libradas a la fantasía del poeta".

[7] Hay una vasta producción bibliográfica sobre la vida de San Benito de Palermo: véase la nota 4 de la introducción de Dell'Aira (1995: 4-5). Aquí se señalan únicamente las tres bibliografías italianas más representativas (Pietro Tognoletto, padre Giovanni Capistrano e padre Ludovico Maria Mariani) y la más reciente escrita en lengua española por Antonio E. Vaquero Rojo (1985).

ISSN: 1594-378X

prodigio de la efigie de San Benito de Nursia / epifanía / declaración de voluntad de conversión al Cristianismo).

Se señala que la estructura del primer acto de la comedia muestra el manejo de un esquema dramático que, como se explicará a continuación, parece haber encontrado aplicación también en otras piezas del Fénix. En efecto, se trataría de una estructura narrativa fija que se ha hallado ajustada también en las comedias *La divina vencedora*, *El bautismo del Príncipe de Marruecos* y *San Diego de Alcalá* y que parece estar formada por unas cuantas unidades que podríamos definir de esta forma (Belloni, en prensa): situación inicial (fase en la que el personaje manifiesta su condición religiosa musulmana), complicación (intervención poderosa de lo Divino), (re)acción (turbación del personaje islámico después de experimentar la intervención sobrenatural), resolución (decisión de convertirse al Cristianismo), situación final (bautismo, representado o únicamente anunciado).

Lope abre la escena presentando a la audiencia una figura que posee una fuerte carga dramática: desde la popa de su galera (un altillo en el tablado, según las acotaciones textuales) y con el alfanje en la mano, Rosambuco anima a sus compañeros a la guerra contra los españoles, mostrando mediante sus palabras su valentía y fuerza:

> SANTO
> ¡Ea, turcos valerosos
> de las hazañas crisoles!
> ¡Mueran esos españoles,
> del mundo los más famosos,
> que este alfanje y brazo fuerte
> en tan furiosos ensayos
> es cielo que arroja rayos,
> furor, rabia, pena y muerte!
> (Vega Carpio, 2002: 413)

El contexto de la escena es una batalla naval en el Mediterráneo cuya conclusión se vislumbra de inmediato: los otomanos se rinden frente a la potencia de los españoles, que finalmente decretan la victoria. En los primeros 50 versos se desarrolla entonces un apresurado combate que delinea fácilmente los bandos contrapuestos: por una parte, los turcos capitaneados por Rosambuco, y por otra los españoles encabezados por el ilustre Don Pedro Portocarrero ("honra de España y asombro / del sarraceno enemigo"(Vega Carpio, 2002: 415). Para expiar la culpa de la derrota o, tal vez, para esquivar la deshonra, el capitán pretende arrojarse al mar, sin embargo la intervención milagrosa de un niño (¿Jesucristo?[8]) impide que Rosambuco se suicide anunciándole que Dios tiene planes para él ("Yo soy, no te desesperes / que Dios del cielo te aguarda / para que asombres el mundo", Vega Carpio, 2002: 414). A partir de este breve pero relevante episodio donde se hace manifiesta la primera intervención divina (que anticipa los sucesos dramáticos subsiguientes y que también advierte al público que algo importante va a pasar), el negro capitán se entrega en manos de sus enemigos y se convierte en esclavo. Durante la entrevista que realiza con Portocarrero, Rosambuco explica con toda calma quién es y habla también del cargo desempeñado para los turcos. Lope construye un impecable autorretrato y lo pone a disposición de su personaje que así declama:

> SANTO
> Soy cosario
> del turco sultán Celín
> y el sol de su imperio, en fin,

[8] En relación a este elemento milagroso de la comedia, véase Garasa, 1960: 125.

ISSN: 1594-378X

aunque negro temerario.
Nací en la adusta Etïopia,
cautiváronme pequeño
los turcos, y en este leño
anduve de años gran copia.
Fue mi valor de manera
que, tras que me libertó,
el gran señor me entregó
con otras esta galera,
donde, con aquestas manos
temida como divinas,
las mazmorras constantinas
he llenado de cristianos.
Y en fin, desde el mameluco
hasta el alemán remoto
sabe los vasos que ha roto
el brazo de Rosambuco […]
(Vega Carpio, 2002: 415)

De la pintura que Rosambuco realiza de sí mismo se extraen detalles significativos que contribuyen a una caracterización más precisa de su figura: cautivado por los turcos, se convierte en corsario del imperio del sultán Selim, viene de Etiopia, es negro, valiente y muy temible. La presentación del personaje prosigue después de unos cuantos versos, al entregar Pedro Portocarrero el prisionero al virrey, el conde de Alba de Liste, que, antes de concederlo definitivamente a Lesbio, el alguacil mayor de la ciudad de Palermo, le pregunta otros datos sobre su persona y su vida:

DON PEDRO
Este turco moreno el cosario era
que en las costas de Italia y de Cicilia
tantas veces causó miserias, llantos,
y tantas sus galeotas de despojos
llenó, dejando solas las orillas
del ciciliano mar […]
valiente es por extremo, valor tiene;
sírvase dél Vuestra Excelencia ilustre,
que un cautivo tan fuerte nadie es dino,
sino es el conde, en fin, de Alba de Liste,
que en su servicio y casa le posea.
VIRREY
Por ser vuestro, Don Pedro, le recibo.
¿Cómo te llamas, turco?
SANTO
Rosambuco.
VIRREY
¿Tu patria?
SANTO
Es Etiopia.
VIRREY
¿Tu linaje?
SANTO
Reyes fueron, señores, mis abuelos
de aquella gran provincia tiempos muchos.

ISSN: 1594-378X

VIRREY
Valor muestras tener.
SANTO
Tus plantas beso.
VIRREY
Este cautivo, Lesbio, daros quiero
en rescate del manto que dejastes
a aquella dama hoy en la marina […]
Vos, don Pedro, tomad esa cadena.

Quítasela del cuello y dásela

Y no os pese que tenga ajeno dueño
este turco valiente, que por serlo
le quise dar a Lesbio, que es persona
digna de un tal esclavo.
(Vega Carpio, 2002: 424-425)

Lope añade pormenores sobre el negro derrotado: se sabe, por ejemplo, que es hombre de elevada alcurnia por haber sido sus abuelos los reyes de Etiopia. Sin embargo, lo que más sorprende del diálogo es la percepción de un gran sentido de respeto hacia el esclavo que emerge desde las palabras del virrey. No le trata, en efecto, como si fuera un simple cautivo otomano, sino insiste mucho en su valor, apartando de él esa dimensión de ferocidad y maldad que se les atribuye normalmente a los enemigos. No solo Portocarrero y el virrey reconocen audacia y mérito del negro en más de una ocasión, sino también lo hace Lesbio reafirmando el mismo concepto:

LESBIO
Rosambuco, en estremo estoy contento
de que hayas hoy a mi poder venido,
que mucho ser y mucho valor siento
en ese pecho, aunque del sol vestido.
SANTO
Servirte desde hoy será mi intento
pues a servir mi suerte me ha traído,
que pues fui capitán el más altivo,
también me he de esmerar en ser cautivo.
(Vega Carpio, 2002: 426)

Precisamente en esta misma circunstancia, tal vez se pueda empezar a vislumbrar el propósito autoral que procura ensalzar a la figura de Rosambuco cuando todavía está en condiciones de esclavitud. Por lo tanto, la respuesta que el negro cautivo proporciona a su amo no parece casual: en la breve réplica del prisionero, ya se pueden ver crecer las semillas de esa retórica de la humildad que mucho va a caracterizar los parlamentos del personaje cuando será fraile converso en las dos jornadas restantes.

Hasta este momento ni una sola referencia a la religiosidad del cautivo. Aunque para el público sea incuestionable pensar en él como en un enemigo cuya ley es la islámica, ya que los otros personajes lo tachan muchas veces de "turco"[9], Rosambuco todavía no ha testimoniado su fe religiosa en la comedia. De hecho, habrá que esperar hasta la mitad del acto primero para

[9] Recordamos que en los textos del Siglo de Oro el término "turco" tiene significado de "musulmán".

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

encontrar su primera "declaración oficial". Frente a una propuesta de conversión proporcionada por su nueva ama Laura, el esclavo rechaza resentido y atestigua con firmeza y orgullo su afiliación al credo musulmán:

> LAURA
> Álzate. ¡Ay, Jesús, qué negro turco!
> Si quieres ser cristiano no habrá en casa
> quien como a hijo no te estime y quiera.
> SANTO
> Dejemos eso agora, que, aunque negro,
> soy turco firme, roca incontrastable,
> que la ley que tomé en mi tierna infancia
> sabré conservar siempre; si pretendes
> que te sirva con gusto, no me trates
> jamás de aquesas cosas.
> (Vega Carpio, 2002: 433)

La primera unidad del esquema dramático reconocido en las otras comedias citadas aquí también empieza a delinearse: la situación inicial, fase en la que el personaje manifiesta su condición de islámico, está perfectamente configurada por el autor. Ahora bien, para comprobar si la fórmula avanza en los pasos siguientes, hay que considerar la etapa de la complicación. Lope construye una escena ejemplar: Rosambuco se encuentra en un oratorio junto a su ama Laura. La mujer había ido a rezar a la capilla para recibir ayuda de San Benito de Nursia, ya que su marido la había condenado a muerte, injustamente, por pensar que le había sido infiel. La intervención sobrenatural se lleva a cabo a favor de ella y las dudas se aclaran. Al testimoniar el milagro de la estatua de San Benito que mueve la mano para bendecir a la inocente dama, Rosambuco queda hondamente admirado y declara de inmediato querer convertirse en cristiano:

> *Alce el santo la mano y échele la bendición*
>
> LESBIO
> ¡Oh milagro soberano!
> SANTO
> ¡Oh suceso nunca oído!
> LAURA
> Por vos hoy la vida gano.
> SANTO
> Luz clara vio mi sentido;
> señor, ¿no viste la mano
> que este santo venerable
> levantó?
> LESBIO
> Y también vi
> que es mi enojo detestable.
> Pues vuelve un santo por ti,
> no estás, mi Laura, culpable.
> Dáme esos brazos, perdona,
> que hoy quererte solicito.
> Tu lealtad mi pecho abona.
> SANTO
> ¡Oh soberano Benito,
> digno de inmortal corona!

ISSN: 1594-378X

Por vos nueva vida gano.
Mahoma es ya bien me asombre.
Muera su Alcorán tirano.
Benito ha de ser mi nombre.
Señor, yo he de ser cristiano. […]

Cubran a San Benito y el oratorio

LESBIO
¿Qué en Cristo queréis creer?
SANTO
Ya desprecio el paganismo.
LAURA
Ya se aumenta mi placer.
SANTO
Mandad que el santo bautismo
me den.
LESBIO
Ya lo quiero hacer.
Venid, esposa, a quien ama
mi pecho ya nuevamente.
SANTO
De Dios me abrasa la llama.
¡Oh gran Benito excelente,
ensalce el mundo tu fama.
(Vega Carpio, 2002: 440-441)

La intervención poderosa de Dios a través de la efigie de San Benito (complicación) lleva entonces a las siguientes etapas del módulo dramático observado (fases de reacción y de resolución) que se realizan casi de forma contemporánea. La turbación de Rosambuco frente al milagro del santo le lleva hacia el momento de la epifanía y, luego, hacia la subitánea decisión de conversión. Y más: el negro cautivo abjura de su propia fe, rechazando a Mahoma y el Alcorán. Es éste el momento en el que, por primera vez en la comedia, se condena de forma directa la ley islámica hasta llegar a configurar la asociación entre religión musulmana y paganismo, uno de los puntos descollantes de la visión hispana antiislámica que empezó a perfilarse a partir de la Edad Media. El desenlace final, con el cumplimiento de la conversión, tendrá que esperar todavía unos versos, ya que el Fénix guarda para el personaje de Rosambuco una sorpresa de carácter divino aún más decisiva. Para que el negro etíope despeje cualquier duda que pueda tener sobre su conversión, Lope hace intervenir a inicios del segundo acto la figura de San Francisco, que, apareciéndole en sueño al cautivo, le empuja con firmeza a dejar el mahometismo para abrazar su fe:

SANTO
Ya dentro del pecho siento
nuevos gustos que me dan
valor, ánimo y aliento.
¡Ah, pervertido Alcorán,
dejar tu fábula intento!
Ya mi gloria solicito,
ya a ser cristiano me incito,
ya con esta ley me alegro.
Blanca el alma, el cuerpo negro,
por vos aguardo, Benito.
Mientras que en la ley me enseño,

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

me dilata bautizarme
– y con gran razón – mi dueño.
Mas ¿qué es esto? Quiero echarme,
que me ha dado un dulce sueño.

Recuéstese a dormir, y aparezca San Francisco con un cordón en la mano

S. FRANCISCO
[…]
En mi pobre religión
quiero que hagas profesión.
No te espante su aspereza,
si quieres de la riqueza
gozar de la alta región.
A bautizarte disponte
y deja al falso Mahoma,
y luego en Jesús del Monte,
que es mi monasterio, toma
la cuerda, el hábito ponte.

Habla como en sueños

SANTO
¿Cómo os llamáis, santo hermoso,
que allá en el eterno aprisco
tenéis asiento glorioso?
S. FRANCISCO
Mi nombre, amigo, es Francisco.
SANTO
Pues, Francisco, estoy dudoso
en vuestra ley verdadera,
y ya sabella quisiera
para recibir el agua
donde la gracia se fragua
contra la culpa primera.
S. FRANCISCO
Aguarda, pues, y verás
cómo tendrás ciencia y luz
de nuestra fe desde hoy más.
En tu boca haga la cruz:
ya docto en mi luz estás.
Quédate con Dios, amigo,
que ya infinito me alegro
de que he de llevar conmigo
un fraile santo, aunque negro.
Haz lo que te mando y digo.
(Vega Carpio, 2002: 443-444)

Del momento de la aparición de Francisco sobresalen dos aspectos: primero, en el parlamento del santo se revalida el concepto de falsedad de la ley islámica que había sido anticipado antes y, en segundo lugar, en el mismo se asienta la posibilidad para el negro cautivo de empezar un camino de santidad. Francisco, de hecho, le prescribe entrar en su orden, mencionando los dos emblemas franciscanos del cordón y del hábito, signos exteriores de penitencia, conversión y renovación de la vida en Cristo. Le ordena también ingresar al monasterio de Jesús del Monte en Palermo. Además, para librar al cautivo de sus últimas dudas,

ISSN: 1594-378X

San Francisco insufla en su mente todas las oraciones y los preceptos cristianos. El milagro deja a Rosambuco aún más persuadido en su voluntad de conversión. Al despertar del sueño, declara querer ser bautizado:

SANTO
Mas si son encantamentos
éstos de mis pensamientos…
Mas no: el paternóster sé,
el avemaria diré,
el credo y los mandamientos.
Todo lo sé por milagro
y a ser cristiano me arrisco;
pues es fácil lo más agro,
a vuestro nombre, Francisco,
mi alma y mi vida consagro.
A que me bauticen voy,
pues instituido estoy
en la ley santa que gano;
hoy tengo que ser cristiano,
mi dicha empieza desde hoy.
(Vega Carpio, 2002: 444)

La fase final de la fórmula dramática antes expuesta está a punto de cumplirse. El bautismo del esclavo no se va a poner en escena, quizás porque su representación quitaría tiempo al desarrollo de la acción dramática sucesiva. Más importante es en este momento exhibir el cambio de identidad religiosa del cautivo. La audiencia descubre entonces que el bautizo ya tuvo lugar: Rosambuco ya no es Rosambuco, ahora es Benito, negro en olor de santidad. Certifican el punto culminante un coro de ángeles y la música. Es en este instante de la comedia que se nota cómo la noción del adoctrinamiento va acompañada del aliciente de la sorpresa y de la diversión para la audiencia. En efecto, después de la entrada del negro converso en escena, hechos extraordinarios van sucediendo: la levitación del personaje en un momento de éxtasis durante la oración a la Virgen y la salida en el escenario de "una cabeza de sierpe con un cohete en la boca echando fuego" (Vega Carpio, 2002: 449). Pues bien, Lope dispone a la perfección todos los elementos para mostrar, a raíz de la conversión, la potencia divina en Benito:

SANTO
Ya que de la gracia cierta
recibí el agua divina
que mi fe viva despierta
y ya que el cielo encamina
mi dicha hasta ahora incierta;
ya que el bautismo bendito
de la culpa me ha librado
y del corazón maldito,
y el primer nombre he trocado
de Rosambuco a Benito;
aunque a labrar esta güerta
mi señor y amo me envía,
a la Virgen, que es la puerta
de Cristo, el avemaría
rezalle mi fe concierta.

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

Híncase de rodillas el santo y dice:

Dios te salve, María, en quien se espacia
el Verbo Eterno, como en selva amena
de gracias, bendición y gloria llena […].

Suena dentro, música y cantan

SANTO
¡Oh dulzura soberana!
¡Qué presto, Señor, pagáis
a quien os sirve! Hoy mostráis
que os agrada mi fe llana […].

Quédese elevado el Santo, y salga la Negra con una cesta de merienda en mano

Como consecuencia de los fenómenos prodigiosos acontecidos (levitación, sierpe con cohetes, coro, música) ahora es tiempo de que el alguacil mayor, y junto a él el público todo, se dé cuenta del halo de santidad que se desprende de la figura de Benito:

LESBIO
Dame aquesos pies, Benito,
que pues el cielo sagrado
te hace bien tan infinito,
razón es que esté postrado
a tus pies, santo bendito.
Ya de conocerte acabo,
ya tu sanctidad alabo,
ya te estimo y tengo amor;
de mi casa eres señor,
no te llames más esclavo.
Pídeme toda mi hacienda,
de mí y mi casa dispón,
que quiero que el mundo entienda
que tengo un santo varón
en mi casa.
(Vega Carpio, 2002: 451)

Hasta aquí la explicación del funcionamiento de los principios organizadores del esquema que ha convertido a Rosambuco en el santo Benito. Es posible entonces pensar que, en función de sus necesidades, Lope de Vega se aprovechara de la secuencia narrativa codificada: la fórmula se volvió bastante exitosa, ya que el poeta adaptó el molde a distintos argumentos, optando por ella, según lo visto, en cuatro ocasiones. Tomando en consideración las propuestas de Morley y Bruerton acerca de la fecha de redacción de las comedias, tal vez Lope compuso primero la escena de la conversión en *La divina vencedora* (1599-1603), a continuación el autor montó la misma acción en *El príncipe de Marruecos* (1595-1603; Gonzalo Pontón [2012: 793-821] sin embargo apunta a una fecha de composición más avanzada, entre 1602-1603) y luego fue precisamente el turno de *El Santo Negro Rosambuco* (1604). La cuarta comedia donde Lope se sirvió del mismo módulo es *San Diego de Alcalá* (1613)[10].

En relación a este peculiar esquema, parece interesante apuntar cuáles son los aspectos que las piezas tienen en común, ya que crean continuidad en la práctica de la fórmula. A la

[10] Sobre las fechas de composición de las comedias citadas, véase Morley y Bruerton, 1968: 90, 233, 241, 393.

ISSN: 1594-378X

vez, es provechoso indicar también las diferencias en la utilización del módulo. En *La divina vencedora* los personajes islámicos que se convierten son dos esclavos, Fátima y Zulema, encargados de transportar una caja de madera a un castillo. En *San Diego de Alcalá* el protagonista de la escena es un morillo que trabaja como mozo en un horno de cristianos. En ambas piezas, los personajes que experimentan la circunstancia de la conversión son marginales, es decir se trata de figuras que no tienen ninguna relevancia para el autor a la hora de desarrollar la acción principal de las comedias. En efecto, su cambio de fe se produce en un abrir y cerrar de ojos y no causa ninguna repercusión en la historia. Una vez esbozado el breve cuadro de su trasformación religiosa, Lope les hace desaparecer completamente del texto. Por el contrario, en *El príncipe de Marruecos* y *El Santo Negro Rosambuco* los personajes que sufren el cambio religioso son los protagonistas. Su conversión puede considerarse un acontecimiento fundamental de la trama (el punto álgido) que produce una desviación importante en la acción dramática principal. En la primera comedia citada, Muley Jeque, heredero al trono de la dinastía saadí de Marruecos, se convierte al Cristianismo tras asistir a la romería de la Virgen de la Cabeza en Andújar. A partir de allí, la historia va en dirección diferente, hasta llegar a la representación de la fastuosa ceremonia del bautismo del príncipe moro en el Escorial, delante de Felipe II y de la corte. También el nombre cambia radicalmente: de Muley Jeque a Don Felipe de África (en honor al rey católico que avaló su conversión)[11]. Lo mismo pasa en *El Santo Negro Rosambuco* donde el protagonista, como se infiere del título, es el corsario turco Rosambuco que, tras sufrir el cambio de fe, se convierte en el venerable Benito. La conversión cambia el destino del personaje central que, desde su condición de esclavo, llega a ser fraile devoto y, luego, nada menos que santo. En cuanto al valor religioso que el autor concede a la escena de la conversión en las cuatro comedias se divisa un significado distinto. En *La divina vencedora* y en *San Diego de Alcalá* no está presente ese énfasis religioso que un acto de conversión indiscutiblemente tendría que abarcar: las dos escenas son muy rápidas y poco significativas. En cambio, en *El príncipe de Marruecos* y *El Santo Negro Rosambuco*, la intensidad del cambio de fe religiosa de los protagonistas está potentemente marcada y eso depende, desde luego, de la importancia que el hecho implica para el despliegue de los dos itinerarios biográficos.

En cuanto al estilo elegido por Lope para la arquitectura del momento de la epifanía de los islámicos, dos de las cuatros escenas muestran incluso la aplicación de la misma expresión –"cobrar afición"- que corroboraría la tesis de la reduplicación de la misma estructura narrativa por parte del Fénix. En *El bautismo del Príncipe de Marruecos*, al observar a la bella efigie de la Virgen María desfilando en la marcha devocional, el príncipe moro afirma: "A burlarme aquí venía, / y hele cobrado afición" (Vega Carpio, 2012, 912-913). Asimismo Zulema, cuando descubre la escultura de la Virgen en el cajón de madera que tiene que transportar hacia el castillo, pronuncia: "Parece en estar merando / me la he cobrado afición" (Vega Carpio, 1994: 828-829).

Por último, analizamos similitudes y diferencias en relación a la fase de la complicación, o sea, el momento de la comedia donde se lleva a cabo la intervención poderosa de Dios. En todas las comedias, el diseño que el autor adopta se presenta de forma análoga, sin embargo en *La divina vencedora*, *San Diego de Alcalá* y *El príncipe de Marruecos* la presencia divina se manifiesta a través de la figura de la Virgen, mientras que en *El Santo Negro Rosambuco* es San Benito de Nursia quien transmite la intervención de lo sobrenatural. María interviene cumpliendo con su función de corredentora: en dos casos (*El bautismo del Príncipe de Marruecos* y *La divina vencedora*) el simple gesto de contemplación de su sagrada efigie lleva al fenómeno de la conversión de los moros, mientras que en el otro (*San Diego de Alcalá*) es una oración dirigida a la Santísima Madre la que engendra el milagro que persuade al musulmán a

[11] Sobre la escena de la conversión del personaje del príncipe Muley Xeque, véase Belloni, 2014: 89-100.

ISSN: 1594-378X

cristianarse. En *El Santo Negro Rosambuco*, en cambio, la conversión del corsario turco se realiza después del milagro de la escultura del santo que se mueve.

3. EL ESPÍRITU FRANCISCANO DE LA OBRA LOPESCA

Luigi Giuliani afirma que tal vez con la comedia *El Santo Negro Rosambuco* Lope de Vega pudo cumplir un encargo de la familia de los condes de Alba de Liste, ya que la figura de uno de sus miembros, Diego Enríquez de Guzmán, virrey de Sicilia entre los años 1585 y 1592, emerge en la pieza como un personaje que "aparece representado en términos muy positivos"(2002: 402). Nada raro para el Fénix: es bien sabido que el escritor compuso muchas obras que respaldaban los sectores de mando del tiempo, demostrando así que el afán por conseguir mecenazgo en las órbitas del poder fue un capítulo substancial de su larga vida literaria[12]. Por ser Lope el dramaturgo que más éxito obtenía en los tablados de la época, es evidente que no pudo escaparse del aquel importante fenómeno que se define en nuestros días como 'teatro por encargo'.

Ahora bien, recordamos que, tal como ha apuntado la crítica, la obra en análisis pertenece al género de la "comedia de santos", una categoría taxonómica cuyo propósito reside connaturalmente en una intención edificante y adoctrinadora[13]. "Con frecuencia, las comedias de santos, como las genealógicas", afirma Germán Vega García-Luengos (2008: 23), "obedecían a estímulos de escritura y difusión bien concretos y nada desinteresados en los que participaban las instituciones religiosas o las casas aristocráticas"[14]. Por lo que respecta a la pieza de *El Santo Negro Rosambuco,* no se han recabado elementos que puedan defender la creíble hipótesis de Giuliani, pero tampoco han sobrevenido nuevos datos que puedan descartar un cometido por parte de alguna institución religiosa. Aunque no haya ninguna evidencia de esta última suposición, es imposible no constatar que la comedia en análisis queda imbuida por un evidente proyecto ideológico relacionado con el franciscanismo. Hay otras producciones dramáticas que atestiguan la realización de la propaganda franciscana a través del teatro del Fénix: *El rústico del cielo* (1604-1605), cuyo protagonista es el humilde hermano Francisco, *El serafín humano* (1610-1612) sobre el itinerario espiritual del fundador de la orden, y *San Diego*

---

[12] En la sociedad cortesana española del siglo XVII, el mecanismo que patrocinaba a los artistas poseía unas dinámicas propias, fundadas, según Teresa Ferrer (2008: 113-134), en una doble vertiente: "una, más evidente, la del encargo concreto de piezas teatrales para circunstancias concretas", explica la estudiosa, "otra, menos visible, que tiene que ver con el anhelo de obtención de la protección nobiliaria por parte del artista, aspiración que podía conducir al dramaturgo a entender sus propias obras como un objeto cultural con un valor de trueque en el mercado social cortesano, un medio útil para conseguir el apetecido status de protegido de un señor, pero también para conseguir beneficios en especie, puestos en la corte, capellanías, cargos, rentas y obtención de regalos".

[13] Para más información sobre el género en la producción dramática de Lope de Vega, véase en particular Aragone Terni, 1971; Sirera, 1991; Garasa, 1960, Morrison, 2000; Borrego Gutiérrez, 2015.

[14] Zugasti (2013: 26-27) afirma que "muchas comedias de tema sacro o hagiográfico también obedecen al mecanismo del encargo: en la dedicatoria de *La buena guarda* (1610) confiesa Lope haberla compuesto a petición de cierta señora que puso en sus manos un libro devoto. *La limpieza no manchada* (1618) se redactó a instancias de la Universidad de Salamanca, con expresa indicación de secundar la tesis de la inmaculada concepción de la Virgen, que aún no se había con vertido en dogma y que daba lugar a apasionados debates. En 1620 el Conde de Lemos encarga a Lope otra comedia sacra para celebrar las fiestas del Rosario en su retiro de Monforte, aconsejándole incluso la conveniencia de no adjuntar bailes y entremeses, dada su temática devota: podría tratarse de *La devoción del Rosario*, aunque es obra solo atribuida y quizás algo anterior. En 1622 escribe dos comedias sobre el patrono de Madrid, *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*, ambas publicadas ese mismo año en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, donde el Fénix declara que «quiso la villa que fuesen mías [las comedias]: representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño». Más adelante, en abril de 1629, empezaron los festejos por la canonización de S. Pedro Nolasco (uno de los fundadores de la Orden de la Merced), dirigidos por el P. Alonso Remón, quien encargó a Lope una comedia *ad hoc*: se trata de *La vida de san Pedro Nolasco*". Sobre el relevante tema del mecenazgo en Lope de Vega, véase Oleza Simó y Ferrer Valls, 1991: 145-154.

ISSN: 1594-378X

de Alcalá (1613) donde el personaje central es el venerado misionero franciscano conocido por su vida dedicada a la caridad y a la tarea evangelizadora. Al mismo tiempo, es necesario recordar también la pieza de atribución dudosa *Los terceros de San Francisco* (1628), escrita quizás en colaboración con Juan Pérez de Montalbán[15], sobre las figuras de San Luis de Francia y Santa Isabel de Hungría, miembros destacados de la Orden Tercera. Además, se apunta que, al reflexionar sobre la presencia de la retórica de la sencillez, de la pobreza y de la humildad en la obra poética *Isidro* (1599), Antonio Sánchez Jiménez afirma que "Lope era muy adepto al pensamiento franciscano, como muchos otros personajes de su época. No olvidemos que el poeta perteneció a la Orden Tercera de San Francisco y que se hizo enterrar en hábito franciscano" (Sánchez Jiménez, 2006: 98).

Pues bien, la voluntad de enaltecer el ideario de los frailes seráficos parece estar muy presente en la comedia de *El Santo Negro Rosambuco*, sobre todo al subrayar Lope en algunos puntos específicos las virtudes de la modestia y de la humildad que caracterizan a Rosambuco/Benito en la segunda parte de su vida, después de cumplir conversión. A modo de ejemplo, cuando el esclavo negro pide permiso a su amo Lesbio para poder entrar al convento de Jesús del Monte, acentúa su intenso deseo de hacer parte de la familia franciscana, afirmando que "jamás tendré sosiego / hasta verme donde crece / la religión, el cuidado / la virtud, la sanctidad, / el pobre y sencillo estado, / la obediencia y castidad" (Vega Carpio, 2002: 454). Lesbio, admirado delante de su fervor religioso, le contesta: "Vamos, santo negro / que Dios honra al que se humilla" (Vega Carpio, 2002: 453), enfatizando la aspiración del cautivo hacia el sendero de San Francisco. El Fénix pretende marcar la actitud de humildad de Benito aún más, enseñando a la audiencia su bondadosa conducta hacia Pedrisco, envidioso y rencoroso hermano del convento de Jesús del Monte que desprecia profundamente al fraile negro. Frente a las muchas humillaciones que Pedrisco le inflige, Benito siempre ciega las fuentes de su odio y le abre los brazos con amor porque el afecto de Dios infunde en el corazón de Benito la práctica de la cristiana caridad. El santo se humilla delante de su compañero, pidiéndole perdón: "Si algún enojo le he dado, / perdóneme, hermano amado" (Vega Carpio, 2002: 457). Con menosprecio el pérfido fraile le contesta: "Levante, cara de higo […]" (Vega Carpio, 2002: 457). Sin embargo, Benito nunca reacciona frente a los actos de maldad del hostil hermano.

En el desarrollo de la historia siguen numerosas manifestaciones de las virtudes de Benito, pruebas de su ejemplar espiritualidad. Cuando se le da noticia de que los frailes de Jesús del Monte han decidido convertirle en hermano lego y también en nuevo guardián del convento, Benito responde de esta forma: "No soy digno de barrer / la tierra de aquesas plantas;/ ¿para qué mercedes tantas / me quiere el convento hacer? / ¿Yo capilla? No, que es mucho; / basta ser donado, y sobra". El guardián se conmueve y exclama: "Nuevo gozo el alma cobra / cuando su humildad escucho". Benito insiste: "Soy un pecador injusto. /[…] / Señor, ¿con qué pagaré / tanta merced? ¿Yo capilla? / ¿Una humilde criaturilla? ¡Oh, gran sanctidad y fe!" (Vega Carpio, 2002: 458-459). Más tarde, en el convento, el santo negro encuentra al virrey, a don Pedro Portocarrero, a Lesbio y a otros personajes que se ponen a sus pies para homenajearlo. Él, al verlos postrados, les comenta: "¡Jesús! ¿Qué hacéis? ¿Quién se humilla / a un gusano como yo?" (Vega Carpio, 2002: 459). También frente al conde de Alba de Liste que quiere besarles los pies, Benito retrocede diciendo: "Jesús, yo debo besallos / a Vueselencia y limpiallos / con la boca" (Vega Carpio, 2002: 470). La misma conducta asume ante Lesbio. Su antiguo y generoso amo le habla al fraile con profundo respeto, diciéndole: "Con veros vida recibo"(Vega Carpio, 2002: 470). Al oír sus palabras, Benito, conmovido, contesta: "Yo a vos, mi señor y amo/ pues que soy vuestro cautivo" (Vega Carpio, 2002: 470), asegurándole su lealtad y respeto. Sentimientos que el santo pretende conservar hasta el

[15] El interés de Juan Pérez Montalbán por los temas franciscanos se refleja en las siguientes obras: *El divino portugués Antonio de Padua*, *El hijo del Serafín*, *San Pedro de Alcántara*.

ISSN: 1594-378X

momento de su definitiva partida cuando, en el lecho de muerte, cumple el milagro y resucita al fallecido Lesbio a cambio de su vida: "Yo siento mi vida pobre / que ya quiere perecer; / pues que yo la he de perder, / haz, Señor, que éste la cobre […] / Ya dentro de mí he sentido / que entre las demás mercedes / ésta, Señor, me concedes. / Mi humilde ruego has oído" (Vega Carpio, 2002: 485).

La escena de la conversión al Cristianismo de Rosambuco también posee un valor fundamental a la hora de considerar el mensaje franciscano que toda la obra intenta transmitir. En ella, se divisan dos significados subyacentes que interactúan el uno con el otro. El primer macro-concepto que la escena transfiere está directamente enlazado con la idea de la conversión vista como acto que simboliza la victoria del Cristianismo sobre el Islam: Lope exalta el sentimiento religioso nacional, remarcando la exigencia de una animosa e incansable defensa de la fe católica frente al peligro de las herejías. Para conseguir eso, de acuerdo con los principios postridentinos, el Fénix intenta acrecentar la devoción a los santos entre los feligreses del público del corral, aprovechándose primero de la representación de la obra milagrosa de San Benito de Nursia y luego también de la poderosa figura de San Francisco. Ensalzando los prodigios de los dos santos que empujan al protagonista musulmán a la conversión, el Fénix consigue mostrar la fragilidad de la ley del Islam que finalmente se rinde frente a la potencia de la religión católica. El cambio de fe se configura como la acción que pone fin al error del turco que, después de su conversión, como afirma el Pobrecillo en la comedia, podrá al final "gozar de la alta región" (Vega Carpio, 2002: 443).

El segundo concepto se relaciona con el papel que San Francisco de Asís desempeña en ella: cuando el santo aparece en sueño a Rosambuco, el negro esclavo todavía duda del camino religioso que está a punto de emprender. Francisco interviene precisamente para ejercer una animosa misión evangelizadora: es él, en efecto, quien le incita a dejar a Mahoma para abrazar la religión cristiana. El prodigio que realiza, y que asombra al turco cautivo, pone el sello final a su labor evangelizadora, empujándole definitivamente al cambio de fe: "todo lo sé por milagro / y a ser cristiano me arrisco; / pues es fácil lo más agro / a vuestro nombre, Francisco, / mi alma y vida consagro" (Vega Carpio, 2002: 444). Como ya se ha explicado anteriormente, en su comedia Lope "falseó" la trama biográfica de San Benito, añadiendo elementos que no emergen en las crónicas franciscanas. El "error" más relevante es precisamente la representación de Rosambuco como islámico, ya que Benedetto nunca fue musulmán. El Fénix, entonces, construye la circunstancia de la conversión *ad hoc*, no solo para remarcar la idea del triunfo del Cristianismo sobre la "herejía" islámica, sino también para realzar la importantísima misión evangelizadora que realizó el franciscanismo, en particular la que se intentó llevar a cabo en las tierras del Islam.

En efecto, el pobrecito de Asís fue el primero de los fundadores de una orden que incluyó explícitamente en su programa las misiones entre infieles y a ellas dedicó un capítulo especial de su Regla, destinado a los "hermanos que van entre los sarracenos y otros infieles"[16]. En las instrucciones, el santo indica que los misioneros "anuncien la palabra de Dios para que crean en Dios omnipotente, Padre e Hijo y Espíritu Santo, creador de todas las cosas, y en el Hijo, redentor y salvador, y para que se bauticen y hagan cristianos" (Lázaro Pulido, 2009: 128). No hay que olvidar que el afán de evangelización hacia los infieles musulmanes por parte del Seráfico se manifestó en tres ocasiones específicas: las primeras dos empresas fueron realizadas, con escaso provecho, en Dalmacia (1211-1212) y Marruecos (1213-1214) y la tercera en Damieta (Egipto) en 1219, durante el periodo de la quinta cruzada, cuando el santo italiano se enfrentó al sultán Malik Al-Kamil. Fue una expedición que desde luego fracasó, pero resultó

[16] "De los que van entre los sarracenos y otros infieles", Capítulo XII, *Regla bulada de San Francisco*, 1223.

ISSN: 1594-378X

significativa porque testimonió la voluntad de Francisco de intentar un diálogo interreligioso con los musulmanes[17].

El concepto de apostolado fue una constante en la historia de la orden franciscana[18]: de forma particular, al empezar el siglo XVI, en el territorio peninsular la acción evangelizadora se dirigió hacia los infieles del reino conquistado de Granada. Los Reyes Católicos pusieron grande interés en el trabajo de evangelización de los musulmanes vencidos, una labor cuya solución final extrema fue puesta en las manos del Arzobispo franciscano Cisneros[19]. En cuanto al "problema morisco" de los años sucesivos, la tarea catequética continuó con ímpetu su camino. En 1526, Carlos V rigió en Granada una junta donde se discutió el problema de la instrucción al Cristianismo de los habitantes del reino que, aunque conversos, seguían con su creencia en el islamismo. Sobre las medidas emprendidas en la Congregación de la Capilla Real, Rafael Benítez Sánchez-Blanco apunta que "como complemento de la acción del clero secular, se introducirán varias comunidades de regulares, dominicos y franciscanos, que ayuden en la tarea de evangelización. La predicación debe ser sencilla explicando la doctrina cristiana y refutando la mahometana; para facilitar la tarea se publicará un catecismo" (Benítez Sánchez-Blanco, 2001: 418). También Míkel de Epalza recalca el relevante papel franciscano en la labor apostólica en el reino de Granada, afirmando (1992: 91) que "hay que señalar la labor educadora que emprendieron dos importantes colectivos religiosos: los franciscanos, en la primera mitad del siglo XVI, y los jesuitas, en la segunda. Se les puede atribuir, como a algunos otros eclesiásticos, la dedicación de valiosos individuos a ese difícil apostolado y la fundación de centros educativos"[20]. El adoctrinamiento de las comunidades moriscas implantadas en el espinoso contexto del reino de Valencia también se llevó a cabo a obra de franciscanos. Bernard Vincent evoca, por ejemplo, el significativo rol que fray Bartolomé de los Ángeles ejerció en la misión de catequesis dentro del territorio valenciano (Vincent, 2006: 145-154). En fin, cuando Lope compuso la comedia *El Santo Negro Rosambuco* supuestamente era el año 1604. En ese momento, la cuestión morisca se configuraba como un asunto de política interna todavía muy debatido. La etapa del gobierno de Felipe III durante la cual el Fénix escribió la pieza podría definirse como "fase pre-expulsión", ya que, al cabo de unos años, el rey iba a determinar la solución final del problema morisco con la firma del decreto de expulsión de 1609. Es verosímil

[17] Sobre el encuentro entre San Francisco de Asís y el Sultán Malik Al-Kamil y sus significados, véase Lázaro Pulido, 2009: 81-139 y también Lehmann, 1992: 239-242. Uno de los resultados del encuentro entre Francisco y el Sultán fue la decisión acerca de la presencia de los franciscanos en los Santos Lugares. Afirma Antonio Bueno García (2011: 151) que "la actividad franciscana en Tierra Santa, que con diversas vicisitudes se mantiene hasta hoy, fue en paralelo con el viaje de san Francisco y adquirió estabilidad y carácter oficial por parte de la Iglesia en 1342, año en que el papa Clemente VI promulgó dos bulas: la *Gratias agimus* y la *Nuper carissimae* en las que encomendó a la Orden Franciscana la custodia de los Santos Lugares. Esta presencia, extendida por las regiones actuales de Jordania, Líbano, Siria, Egipto, Chipre y Grecia y también por el norte de África (Marruecos y Ceuta), ha representado un reto en las relaciones, no solo religiosas, sino también políticas y culturales de tres mundos originariamente enfrentados".

[18] La misión evangelizadora franciscana se trasladó también hacia el Nuevo Mundo donde el trabajo de educación al Cristianismo del indígena se realizó mediante múltiples iniciativas, a partir de la fundación de un alto número de conventos en el territorio novohispano. El proyecto de evangelización franciscana se inició en 1523 con la llegada a México de fray Juan de Tecto, fray Juan de Aora y el hermano lego Pedro de Gante. Acerca de la labor catequética de los franciscanos en Nueva España, véase Kobayashi, 1996. Cabe recordar también el proyecto de proselitismo intentado por los franciscanos a través del estudio del idioma árabe: uno de los más destacados sostenedores del manejo de la lengua árabe como medio para alcanzar y convertir a nuevos feligreses fue Raimundo Llull. En efecto, en 1276, el teólogo fundó la Escuela de Lenguas Orientales en el Monasterio de Miramar en Palma de Mallorca, una institución constituida para que los frailes pudieran aprender árabe y luego promover el Cristianismo en sus misiones evangelizadoras por medio de la misma lengua con la que se realizó la revelación coránica.

[19] Sobre la actividad de proselitismo del Arzobispo de Toledo y sobre los bautismos forzosos de los musulmanes granadinos realizados a principios del siglo XVI, véase Ladero Quesada, 2002: 481-542.

[20] Sobre la actuación de los franciscanos en Granada, véase también Calero Palacios, 1994: 300-304.

ISSN: 1594-378X

imaginar al turco Rosambuco como a una víctima de la misma medida: para que la figura del musulmán desapareciera de las tablas, Lope confió en la acción milagrosa de Francisco gracias a la cual se consiguió acabar definitivamente con la amenaza islámica en el escenario.

Bibliografía

ARAGONE TERNI, Elisa (1971) *Studio sulle Comedias de Santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D'Anna.

BELLONI, Benedetta (2013) "«Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz»: la construcción de la imagen esterotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, pp. 80-113.

—— (2014)"Lope de Vega y el encargo aprovechado: Algunas reflexiones sobre *El bautismo del Príncipe de Marruecos*, pieza de corte histórico-político", en Alejandro García Reidy, Luis M. Romeu Guallart, Eva Soler Sasera, Luz Celestina Souto, eds., *Páginas que no callan: Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, València, Universitat de València, pp. 89-100.

—— (en prensa) *La figura del Morisco nella drammaturgia spagnola tra i secoli XVI e XVII. Tra storia ed elaborazione letteraria*, Milano, LED Edizioni.

BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael (2001) "La política de Carlos V hacia los moriscos granadinos", en José Martínez Millán, coord., *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558): [Congreso internacional, Madrid 3-6 de julio de 2000]*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, vol. 1, pp. 415-446.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2015) "Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)", *Tintas. Quaderni di letterature ibericheе iberoamericane*, n. 5, pp. 31-46.

BUENO GARCÍA, Antonio (2011) "Traducción y propagación de la fe. La labor de los franciscanos españoles entre moros y judíos", *Iberoamericana Pragensia, Supplementum* n. 27, pp. 151-159.

CALERO PALACIOS, María del Carmen (1994) "Nuevos datos sobre el adoctrinamiento de los moriscos. Actuación de Fray Jorge de Benavides en las Alpujarras", en *L'expulsió dels moriscos: consequències en el mónd islàmique i el mónd cristià*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, pp. 300-304.

CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio (2005) "La figura del negro santo y su contrapunto burlesco en *El santo negro Rosambuco* de Lope de Vega", en Françoise Cazal, Amaia Arizaleta y Claude Chauchadis, coords., *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or,* vol. 1, pp. 301-314.

DELL'AIRA, Alessandro (1995) "Introduzione", en Alessandro Dell'Aira, ed., Lope de Vega Carpio, *Commedia famosa del santo Nero Rosambuco della città di Palermo*, Palermo, Palumbo, pp. 3-41.

EPALZA, Míkel de (1992) *Los moriscos antes y después su expulsión*, Madrid, Mapfre.

FERRER VALLS, Teresa (2008) "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa", en Aurora Egido Martínez y José Enrique Laplana Gil, eds., *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 113-34.

FRA MOLINERO, Baltasar (1995) *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI.

GARASA, Delfín Leocadio (1960) *Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.

GIULIANI, Luigi (2002) "Prólogo", en Luigi Giuliani, ed., Lope de Vega Carpio, *El Santo Negro Rosambuco*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lleida, Editorial Milenio-Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 399-410.

FIUME, Giovanna (2002) *Il Santo Moro. I processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)*, Milano, Franco Angeli.

—— (2005) "Antonio Etiope e Benedetto il Moro: il Santo scavuzzo e il Nigro eremita", en Diego Ciccarelli y Simona Sarzana, eds., *Francescanesimo e cultura a Noto*, Palermo, Biblioteca Francescana, pp. 67-100.

—— (2006) "Lo schiavo, il re e il cardinale. L'iconografia seicentesca di Benedetto il Moro", *Quaderni storici*, n. 121, pp. 165-208.

—— (2009a) *Schiavitù mediterranea. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Milano, Bruno Mondadori.

—— (2009b) "Il Santo schiavo. Devozioni e culti a Benedetto nelle Americhe", en Bruno Pellegrino, ed., *Ordini religiosi, santi e culti tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo (secoli XV-XVII)*, Lecce, Congedo, vol. II, pp. 639-671.

KOBAYASHI, José María (1996) *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*, México, El Colegio de México.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2002) "Los bautismos de los musulmanes granadinos en 1500" en *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada. Actas del VIII Simposio internacional de mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 481-542.

LÁZARO PULIDO, Manuel (2009) "Cristianismo e Islam en el pensamiento medieval. Encuentros y desencuentros", en José Moreno Losada y Pedro María Grijalbo Pérez, eds., *Cristianismo e Islam. Génesis y actualidad*, Cáceres, Instituto Teológico "San Pedro de Alcántara" de Cáceres, pp. 81-139.

LEHMANN, Leonard (1992) "Francisco, el santo del encuentro", *Selecciones de Franciscanismo*, vol. XXI, n. 62, pp. 239-242.

MOLL, Jaime (1974) "La «Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros autores», falsificación sevillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII, pp. 619-626.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.

MORRISON, Robert R. (2000) *Lope de Vega and the "Comedia de Santos"*, New York, Peter Lang, 2000.

ISSN: 1594-378X

OLEZA SIMÓ, Joan y Teresa FERRER VALLS (1991) "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo", en Charles Davis y Alan Deyermond, eds., *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Queen Mary and Westfield College, pp. 145-154.

PONTÓN, Gonzalo (2012) "Prólogo", en Gonzalo Pontón, ed., Lope de Vega Carpio, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, pp. 793-821.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006) "Poeta del pueblo. *Stultitia et charitas*: el franciscanismo del *Isidro*", en Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por si mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, pp. 96-107.

SIRERA, Josep Lluis (1991) "Los santos en su comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en Teresa Ferrer Valls y Nel Diago, coords., *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, València, Universitat de València, pp. 55-78.

VAQUERO ROJO, Antonio E. (1985) *San Benito de Palermo, el primer negro canonizado*, Madrid, Atenas.

VEGA CARPIO, Lope de (1994) *La divina vencedora*, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, *Obras completas, Comedias, X*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.

—— (1995) *Commedia famosa del santo Nero Rosambuco della città di Palermo*, ed. de Alessandro Dell'Aira, Palermo, Palumbo.

—— (2002) *El Santo Negro Rosambuco*, ed. de Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lleida, Editorial Milenio-Universitat Autónoma de Barcelona.

—— (2012) *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. de Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2008) "Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos", en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La comedia de santos. Actas del encuentro organizado por la Casa de Velázquez y la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1 al 3 de diciembre de 2006,* Ciudad Real, Instituto Almagro de Teatro Clásico-Universidad Castilla-La Mancha, pp. 21-37.

VINCENT, Bernard (2006) "La evangelización de los moriscos: las misiones de Bartolomé de los Ángeles", en Bernard Vincent, *El río morisco*, València, Universidades de València, Granada, Zaragoza, pp. 145-154.

—— (2016) "San Benito de Palermo en España", *Studia Histórica. Historia moderna*, vol. 38, n. 1, pp. 23-38.

WEBER DE KURLAT, Frida (1970) "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n. 19, pp. 337-359.

ZUGASTI, Miguel (2013) "Lope de Vega y la comedia genealógica", *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 3, pp. 23-44.

Un mar de tinta:
el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro[1]

FELICE GAMBIN
Università di Verona

Resumen
El texto analiza el tema de la mano en la mejilla en la obra de Cervantes y presta especial atención a cómo el autor lo utiliza y va reelaborando narrativamente en sus obras, no sólo en el Quijote. Cervantes juega y adapta un motivo que ya se había difundido en la cultura española. El gesto, que ya está presente en algunas obras medievales, se hace recurrente, casi obsesivo, en el curso de los siglos XVI y XVII. No hay género literario que no utilice el motivo de la mano en la mejilla. Se puede, en fin, revisar mucha literatura española a la luz de ese tema, de sus múltiples funciones narrativas, de sus articulaciones, de sus complejos cambios. La mano en la mejilla casi parece un paradigma y una metáfora que en su entrelazarse y modificarse de continuo en los autores se hace emblema de la búsqueda de la identidad individual y colectiva de los españoles.

Keywords
La mano en la mejilla. Cervantes. Antecedentes medievales. Romances. Libros de caballerías. Novela pastoril. Literatura picaresca. Rastreo del motivo después de Cervantes.

Abstract
The text analyses the topic of the "The Palm-on-Cheek Pose" in Cervantes' works and it reflects on the narratively ways in which the author employs it, a part from Don Quixote. Cervantes plays with a traditional topic in Spanish culture. The pose can be found in medieval works, but it's only during XVI and XVII c. when it becomes recurrent, nearly obsessive. Spanish literature could be re-read focusing on this topic, with its narrative functions, its expressions and its complex transformations. The "The Palm-on-Cheek Pose" seems like a paradigm and a metaphor that, through its changes, becomes the symbol of the search for the individual and collective identity.

Keywords
The Palm-on-Cheek Pose. Cervantes. Medieval tradition. Romances. Chivalry novels. Pastoral novels. Picaresque. Post-Cervantes tradition.

[1] El presente trabajo se inscribe en un proyecto mucho más amplio sobre el mito de la melancolía en las culturas hispánicas y su rico repertorio de motivos, y aspira a exponer de qué modo este nudo cultural cristalizó en la península con un rostro propio y temas bien reconocibles a lo largo de los siglos.

Felice GAMBIN, "Un mar de tinta: el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 201-229.
Recibido el 07/07/2017 · Publicado el 25/11/2017

Ahi sventurato! Se forse Rainaldo
Trova nel bosco la vergine bella,
Ché ben cognosco io come l'è ribaldo,
Giamai di man non gli uscirà polcella.
Forse gli è mo ben presso il viso saldo!
Ed io, come dolente feminella,
Tengo la guancia posata alla mano,
E sol me aiuto lacrimando in vano.
(Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*)

La tarde se va haciendo sombría. El enlutado,
la mano en la mejilla, medita ensimismado.
(Antonio Machado, *Campos de Castilla*)

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

EL BUFETE DE CERVANTES

En un hermoso ensayo escrito hace más de diez años, Corrado Bologna se acerca al gesto de la mano en la mejilla en el *Quijote* de Cervantes. El gran escritor recurre en algunos episodios de su obra a lo que es una postura, la de la mano en la mejilla, de amplia y compleja tradición textual e iconográfica (Bologna, 2003: 79-96). Una posición típica del melancólico, de antiquísima tradición y bien presente en Durero, como han mostrado Klibansky, Panofsky y Saxl, a la hora de representar a Saturno y a la melancolía:

> Una proporción considerable de los retratos de los melancólicos […] tienen otro motivo en común con *Melencolía* de Durero; […] el propio dibujo preliminar de Durero para el grabado, que difiere precisamente en este detalle, demuestra que no debe simplemente su origen a la observación de la actitud del melancólico, sino que nace de una tradición pictórica, en este caso milenaria. Nos referimos al motivo de la mejilla apoyada en la mano. La significación primaria de este gesto antiquísimo, que aparecía incluso en los personajes de duelo de los relieves de sarcófagos egipcios, es el dolor, pero también puede significar fatiga o pensamiento creador. (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991: 281)

Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514)
Grabado, 24 x 18,8 cm

Aquel gesto, signo alusivo y distintivo del melancólico, que Alberto Durero incidió en *Melencolia I* (1514), irrumpe en el Prólogo del *Quijote* de 1605. En este extraordinario producto intertextual, el autor se presenta al desocupado lector hablando de sus propias inhibiciones ante la página en blanco, incapaz de escribir el prólogo según las pedantes costumbres del género:

> Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y, estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la

ISSN: 1594-378X

> oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero. (Cervantes, 1998: 10-11)

Gracias a las sugerencias del gracioso y discreto amigo, que le aligera las dudas, lo anima a abandonar reticencias frente a las manidas situaciones de los prólogos y lo invita a publicar la obra, el lector se encuentra entre las manos un libro que además de los objetivos declarados de derribar la máquina de los libros de caballerías, tiene el de hacer que "leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla" (18).

La imagen, recurrente, abarca por completo al personaje principal, no en balde el hidalgo está connotado por la mandíbula, la quijada en punta, como si le hubieran puesto el nombre para anunciar al lector una parodia o una reelaboración de la melancolía (Bologna, 2003: 84). Así pues, desde el narrador hasta el personaje de don Quijote están tocados por la melancolía[2]. Pero otros personajes también están marcados por el mismo ademán, así don Fernando, enamorado de la bella Lucinda, a quien se describe en el acto de leer un mensaje a la luz de una de las hachas, sentado en una silla, poniéndose "*la mano en la mejilla*, con muestras de *hombre muy pensativo*" (Cervantes, 1998: I, XXVII, 313, todas las cursivas de este trabajo son mías).

El gesto volvemos a encontrarlo en la novela del *Curioso impertinente*, es decir, en el manuscrito que un huésped se dejó en la venta y leyó el cura mientras don Quijote dormía. Ambientada en la Florencia del siglo XVI, la novela se desarrolla en torno a la curiosa impertinencia de Anselmo, que se sirve de un amigo para obtener pruebas de la fidelidad de su esposa, Camila. Entre los planes arbitrados por Anselmo está el de invitar a Lotario a casa y dejarlo solo con la esposa después de la cena, aduciendo una imprevista tarea. El gesto irrumpe. Para librarse del embarazoso lío en el que se ha visto atrapado, el pensativo y preocupado Lotario, que ante la belleza de la mujer habría podido vencer a un escuadrón de caballeros armados, no hace sino colocar el codo en el brazo del sillón, apoyar la mano abierta en la mejilla y, tras excusarse con Camila por la poca cortesía, decir que quería reposar un poco hasta que volviese Anselmo (cfs. I, XXXIII, 390).

Mucho más paródica es la "pirueta semántica" vislumbrada por Corrado Bologna en la figura de Sancho Panza. Éste, de forma inadvertida ejecuta el ademán de la mano en la mejilla, mostrando "una vía alegórica para identificarse, mediante la gestualidad oportuna, de noble tradición icónica, con su Modelo admirado e imitado, pero en un mar de perplejidad" (Bologna, 2003: 88, traducción mía). Un mismo, idéntico, gesto connota al caballero y a su escudero, transformando así a Sancho en una suerte de "*avatar* camuflado" (82).

Por otra parte, Sancho imita el gesto del dolor y de la concentración de Don Quijote en la famosa aventura del encuentro con dos grandes rebaños de ovejas y carneros envueltos en densas nubes de polvo, que el caballero tomó por dos ejércitos a punto de entrar en combate.

[2] Inmensa es la bibliografía sobre la melancolía. Me limito a reseñar: Starobinski (1962; 2012); Wittkower (1982); Jackson (1986); Pigeaud (1987; 1989), Scott Soufas (1990); Schleiner (1991); Agamben (1995); Orobitg (1996) ; García Gibert (1997); Bartra (1998; 2001); Dandrey (2003) ; Hersant (2005) ; Ferri Coll (2006); Rodríguez de la Flor (2007); Gambin (2008); Gigliucci (2009); Atienza (2009); Peset (2010); Carrera (2010); Bertozzi e Pinotti (2016). A estos libros, que remiten a una copiosa bibliografía, hay que añadir, por lo menos, los catálogos de tres exposiciones sobre el tema de la melancolía que se celebraron en Paris y Berlín (AAVV. 2005), en Verona (Cortenova 2007) y la última entre Valladolid, Valencia y Palma de Mallorca (Bolaños 2015).

ISSN: 1594-378X

El desenlace no pudo ser más aciago: maltrecho y sin varios dientes quedó su amo por las pedradas de los pastores:

> Levantóse en esto don Quijote y, *puesta la mano izquierda en la boca, porque no se le acabasen de salir los dientes*, asió con la otra las riendas de Rocinante, que nunca se había movido de junto a su amo —tal era de leal y bien acondicionado—, y fuese adonde su escudero estaba, de pechos sobre su asno, *con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo además*. (Cervantes, 1998: I, XVIII, 196)

La imitación del gesto melancólico por parte de Sancho, que remodela la actitud de quien, meditabundo, explora las cosas en su esencia, lo muestra concentrado, pensando en las dificultades de la vida cotidiana, preocupado y taciturno, abatido como puede estarlo quien ha decidido seguir a don Quijote en la creencia de que obtendrá beneficios económicos, soñando con gobernar una ínsula, pero que hasta el momento no ha visto realizarse ninguno de sus deseos.

A la investigación se ofrecen, creo, territorios no hollados todavía. La elaboración literaria de "la mano en la mejilla" ha enriquecido, completado y hecho más penetrante el análisis de elementos y situaciones ya empleados antes por Cervantes. Con este fin querría mostrar, ante todo, otras recurrencias en la obra de nuestro autor. Pongamos en primer término *La Galatea*, su primer libro, impreso en 1585, obra de género pastoril, prestigioso por sus ascendientes clásicos alimentados por Sannazaro y por la renovada fortuna debida a la edición de *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor. Allí nos topamos con Mireno, el amante desdeñado por Silveria, que prefiere a Daranio, más rico. En una suerte de contrapunto a la desenfrenada alegría del grupo de pastores por la inminente boda, Mireno canta sus penas de amor. Con suma tristeza se alejó del poblado,

> se subió en una costezuela que junto al aldea estaba, y allí, sentándose al pie de un antiguo fresno, *puesta la mano en la mejilla* y la caperuza encajada hasta los ojos, que en el suelo tenía clavados, comenzó a imaginar el desdichado punto en que se hallaba y cuán sin poderlo estorbar, ante sus ojos, había de ver coger el fruto de sus deseos. (Cervantes, 2014: III, 163)

Cesare Ripa, *Iconologia*

El episodio evoca un *topos* de la tradición iconográfica de la melancolía al que también se refiere Cesare Ripa en su *Iconología* (cfr. Ripa, 1992: 262). Los pastores lo ven desde lejos y uno de ellos, su amigo más querido, se le acerca, y lo encuentra tan fuera de sí y tan preso de su dolor que no es reconocido. Llegan los amigos, lo ven "con los ojos tan fijos en el suelo, y tan sin hacer movimiento alguno, que una estatua semejaba, pues con la llegada de Elicio, ni con la de Tirsi, Damón y Erastro, no volvió de su extraño embelesamiento" (III, 163). Después empezó a confundir a los presentes, a lamentar sus penas de amor, y más tarde, ya reconocidos los amigos, alzados los ojos, echados los brazos al cuello del pastor Elicio, pronunció un lúcido discurso sobre el conflicto entre la libertad del amor y la sujeción familiar.

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

A cuyo término y después de entregarles un texto en verso para la pastora, decide abandonar para siempre aquellas tierras.

De nuevo la mano en la mejilla, pero esta vez en las *Novelas ejemplares*, obra de la que destacaremos *El amante liberal*, un cuento impregnado de los más tópicos elementos del género bizantino. Ahora es Leonisa, la bella cristiana que vive prisionera en Chipre junto a otros cristianos y renegados, quien es sorprendida por el lector, vestida y enjoyada como cuando accedió a la tienda del pachá, "sentada al pie de una escalera grande de mármol", con "la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas, los ojos a la parte contraria de la puerta por donde entró Mario, de manera que, aunque él iba hacia la parte donde ella estaba, ella no le veía" (Cervantes, 2001: 141). Y la muchacha, tan embebida está en sus pensamientos que no se percata de que Ricardo la observa, al cual

> Le sobrevinieron tantos pensamientos, que le suspendieron y alegraron, considerándose veinte pasos, a su parecer, o poco más, desviado de su felicidad y contento; considerábase cautivo, y a su gloria en poder ajeno. Estas cosas revolviendo entre sí mismo, se movía poco a poco, y, con temor y sobresalto, alegre y triste, temeroso y esforzado, se iba llegando al centro donde estaba el de su alegría, cuando a deshora volvió el rostro Leonisa, y puso los ojos en los de Mario, que atentamente la miraba. (141)

La versión femenina de la imagen melancólica retorna en la novela de *La señora Cornelia*. El enredo transcurre entre Bolonia y Ferrara, en una atmósfera que recuerda las tensiones teatrales de la comedia de capa y espada. La bellísima protagonista Cornelia Bentivoglio se nos describe "sentada en la cama, con la mano en la mejilla, derramando tiernas lágrimas" (489). En otros momentos de la misma obra Cervantes usa motivos que remiten a la melancolía: Cornelia simula caer en la melancolía cuando se da cuenta de que ha quedado encinta del Duque de Ferrara con quien mantiene encuentros furtivos. Fingirse afectada por el humor negro le permite alejarse de la casa familiar, llevar adelante su embarazo y dar a luz un hijo (cfr. 494).

También el Duque de Ferrara confiesa su melancolía al sacerdote que deshará el complicado enredo y por fin lo unirá en matrimonio a Cornelia. Pero no acaba aquí la cosa, la mano en la mejilla vuelve a aparecer, esta vez en la persona de don Antonio de Isunza, uno de los dos jóvenes españoles implicados varias veces en la acción. Isunza le dice al Duque que en su casa podrá encontrar a Cornelia con el niño, pero cuál no es su sorpresa cuando descubre que no están allí porque han huido con el ama; pura imagen de la desolación, queda "sentado en una silla, con la mano en la mejilla y con una color de muerto" (511).

Tampoco evita la imagen el *Persiles*, última fatiga literaria de Cervantes. El príncipe heredero de Dinamarca, Arnaldo, se dirige a la catolicísima Roma a bordo de su navío, llevando bajo nombre supuesto a Periandro y Auristela, falsos hermanos. Su alteza escucha las palabras de Sinibaldo, que informa a los pasajeros sobre la muerte de Carlos V y otros acontecimientos europeos, pasados y recientes. Arnaldo se abandona a la melancolía cuando conoce las graves dificultades en que se encuentra el viejo rey de Dinamarca debido a su ausencia, que muchos atribuyen con razón a su amor por Segismunda. La mano en la mejilla es empleada aquí para subrayar una discontinuidad narrativa: Arnaldo baja la mirada apoyando la mano sobre la mejilla y, tras permanecer un tiempo en esa posición, alza la cabeza y, con los ojos dirigidos al cielo, decide en voz alta abandonar de todo punto el deseo largo tiempo acariciado de servir a Segismunda; determina mantenerlo de momento en suspenso, porque su sentido del honor y sus obligaciones de príncipe lo llaman a la patria:

ISSN: 1594-378X

> desde el punto que oyó la opresión de su padre, *puso los ojos en el suelo y la mano en la mejilla*, y, al cabo de un buen espacio que así estuvo, quitó los ojos de la tierra, y, poniéndolos en el cielo, exclamando en voz alta, dijo:
> -¡Oh amor, oh honra, oh compasión paterna, y cómo me apretáis el alma! Perdóname, amor, que no porque me aparto te dejo; espérame, ¡oh honra!, que no porque tenga amor dejaré de seguirte; consuélate, ¡oh padre!, que ya vuelvo; esperadme, vasallos, que el amor nunca hizo ninguno cobarde, ni lo he de ser yo en defenderos, pues soy el mejor y el más bien enamorado del mundo. Para la sin par Auristela quiero ir a ganar lo que es mío, y para poder merecer, por ser rey, lo que no merezco por ser amante: que el amante pobre, si la ventura a manos llenas no le favorece, casi no es posible que llegue a felice fin su deseo. Rey la quiero pretender, rey la he de servir, amante la he de adorar y si, con todo esto, no la pudiere merecer, culparé más a mi suerte que a su conocimiento. (Cervantes, 1997: II, 420-421)

Tan recurrente imagen en la obra de Cervantes no tiene sólo un significado metafórico, por importante que éste sea: se trata de un extraordinario expediente narrativo y evoca, por así decir, una melancolía inspirada. El gesto de la mano en la mejilla anuncia en el caso de Arnaldo un acto de voluntad, le recuerda sus deberes en la corte de Dinamarca como príncipe heredero. La reconstrucción de la identidad de Arnaldo pasa por ese gesto. Si Klibansky, Panofsky y Saxl entreveían en las alas del ángel de Durero —potentes pero plegadas e inútiles— una melancolía circundada por los instrumentos abandonados en el suelo y que no usa (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991: 279-390), aquí el gesto no expresa inadecuación, fracaso o indecisión, por el contrario, la mano en la mejilla de Arnaldo, su melancolía, anuncia la necesidad de una transformación, pasa a través de un discurso lúcido y de la consiguiente decisión; aquí la melancolía genera alteridad.

ANTECEDENTES CERVANTINOS

Cervantes, al reelaborar, aprovechar y adaptar a la narración el ademán, con logros distintos en cada caso, se está remitiendo a un motivo muy presente y difundido en la cultura española. En la literatura medieval lo encontramos en el *Libro de açedrez, dados y tablas* de Alfonso X "el Sabio", escrito en la segunda mitad del siglo XIII. La figura de Saturno es allí descrita con "la mano ala mexiella como omne cuyerdadoso" (Alfonso X, 1996: 162; véase también Klibansky, Panofsky y Saxl, 1983: 282).

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, incluso atestigua en ciertos versos del *Libro del buen amor* el carácter tradicional, proverbial, del gesto como imagen del hombre melancólico y por eso pasivo. En una entretenida historieta que narra el fallido cortejo a una dama, el protagonista entra en el recinto de lo que parece ser un monasterio e intenta amansar con algo de comida al mastín allí de guardia, que amenaza con despedazarle. Amplifica hiperbólicamente la poquedad de los dones que va a ofrecer para obtener los favores de la dama con estas palabras:

> Fueron dares valdíos, de que ove manzilla;
> dixe: "Uno coida el vayo e otro el que lo ensilla".
> Redréme de la dueña e creí la fablilla
> que diz: "Por lo perdido *no estés mano en mexilla*".
> (Ruiz, 1995: 52)

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

Un siglo después podemos registrar de nuevo el gesto en el Marqués de Santillana en su *Dezir contra los aragoneses* (1429), versos satíricos compuestos cuando el poeta, joven todavía, estaba al servicio de Juan II, y que remiten a los de Juan Ruiz:

> Uno piensa'l vayo
> e otro el que lo'nsilla:
> non será grand maravilla,
> pues tan cerca viene mayo,
> que se vistan negro sayo
> navarros y aragoneses
> e que pierdan los arneses
> en las faldas de Moncayo.
>
> Los que son desta cuadrilla
> suenan siempre e van sonando,
> e quedarse a[n] santigua[n]do
> *con la mano en la maxilla.*
> (López de Mendoza, 1999: vv. 9-16, 323-324)

De especial importancia es un episodio del *Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo (1438), obra más conocida como el *Corbacho*, por sus evidentes asonancias con los temas misóginos de la homónima obra de Boccaccio. Es bien sabido que en el texto la complexión melancólica es considerada la más abyecta, y son infinitos los defectos y las depravaciones del melancólico. En el *Arcipreste de Talavera*, para desaprobar el amor loco y los vicios de las mujeres, el autor enfrenta al lector con las maliciosas costumbres de la vida femenina, y allí, entre los artificios empleados por la mujer para seducir al hombre, además de las zalamerías y falsas promesas está la mano en la mejilla:

> En esto alça las çejas; asyéntase en tierra; *pone la mano en mexilla*; comiença de pensar e aun a llorar de malenconía, bermeja como grana; suda como trabajada; sáltale el coraçón como a leona; muérdese los beços; mírale con ojos bravos; sy la llama, non rresponde; sy della trava, rreuélvese con grand saña: "Quitáos allá; dexadme. Bien sé quánto me querés; en este punto lo vi; toda vía lo sentí". Luego faze que sospira, aunque lo non ha gana. (Martínez de Toledo, 1990: 194-195)

Podemos también seguir su rastro en el *Scholástico* de Cristóbal de Villalón, o sea en las conversaciones ficticias mantenidas en 1528 en Alba de Tormes entre doce personajes ligados a la universidad de Salamanca. Estamos, pues, hablando de un género como el diálogo, que se había impuesto en la tradición española y europea de la época y cuyo objetivo era formar con las palabras un perfecto discípulo y un perfecto maestro. Lo encontramos en el capítulo donde se reseñan los libros y lecturas que se debe proponer a los discípulos:

> Estaba el Maestrescuela oyendo con mucha atençion al Maestro Oliua*, puesta la mexilla sobre la mano y el cobdo puesto sobre el alberca de la fuente*: y quando oyó proponer esta ley al Maestro açerca de los libros que en su república se habían de leer dixo… (Villalón, 1997: 212)

Y también en la gran metáfora de la transmisión del saber, del mismo Cristóbal de Villalón, es decir *El Crótalon*. El gallo (reencarnación del sabio Pitágoras) cuenta al zapatero Miçilo que ha

ISSN: 1594-378X

bajado a los infiernos y lo primero que ha encontrado allí es un inquietante personaje sentado en un rincón, a saber,

> una muy rota y desarrapada muger. Ésta era el lloro y tristeza miserable, *estaba sentada en el suelo puesto el cobdo sobre sus rodillas, la mano debajo de la barba y mexilla*. Vímosla muy pensativa y miserable por gran pieza sin se menear, y como al meneo de nuestros pies miró, alcançé a la ver un rostro amarillo, flaco y desgraçiado: los ojos hundidos y mexillas que hazían más larga la nariz, y de rato en rato daba un sospiro de lo hondo del coraçón, con tanta fuerça y afliçión que pareçía ser hecho artificial para sólo atormentar almas con las entristeçer. Es este gemido de tanta efficaçia que traspasa y hiere el alma entrando allí, y con tanta fuerça que le trae cada momento a punto de desesperación; y ésta es la primera miseria que atormenta y hiere las almas de los condenados y es tan gran mal que sin otro alguno bastaba vengar la justiçia de Dios. (Villalón, 1990: 342)

Idéntico gesto encontramos en los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada (1553), un libro que participa del proyecto erasmista de una literatura útil, capaz de desengañar al lector, de educarlo. En el último diálogo, titulado *Coloquio pastoril*, Torcato es sorprendido por sus amigos, Filonio y Grisaldo, mientras se lamenta del desvío de Belisia en un verde prado

> recostado sobre el braço derecho, *la mano puesta en su mexilla*, mostrando en el semblante la tristeza de que continuamente anda acompañado. Y a lo que parece, hablando está entre sí. Por ventura antes que nos vea podremos oýr alguna cosa por donde podamos entender la causa de su mal. (Torquemada, 1994: 410)

Y aún más significativa, imponente, es la recurrencia en el sueño narrado por Torcato: la Muerte, el Tiempo y la Crueldad, con sus respectivos cortejos simbólicos, se presentan al pastor; Belisia, cumpliendo las órdenes de la crueldad, lo hiere con la espada, bebe la sangre que mana de la herida y le arranca el corazón burlándose de su dolor. Sobre el carro del que desciende Belisia

> Venían en la delantera del carro tres mujeres vestidas de la mesma manera que la Crueldad, pero con los ojos tristes y dolorosos, vertiendo lágrimas en abundancia, *sus manos puestas en la mexill*a mostrando en su tristeza venir forçadas y contra su voluntad. Sus nombres, que escritos traýan, heran: Tribulación, Angustia, Desesperación. Delante de éstas estava un hombre sentado, amarillo y flaco, y tan pensativo que yo le juzgué más por muerto que bibo. Su nombre era Cuydado. Con esta compañía llegó a mí la mi Belisia reyéndose de verme qual estaba. (478)

Por muchos aspectos merece la pena tomar nota de la postura en la *Floresta española de apotegmas y sentencias* (1574) de Melchor de Santa Cruz. El volumen recoge una impresionante cosecha de anécdotas, sentencias, dichos agudos e ingeniosos, cuentos populares y material folclórico. Tuvo la obra gran influencia en la literatura y en la cultura españolas. Entre las anécdotas, clasificadas según la categoría social de los personajes y la tipología de los argumentos tratados, hay una relativa a un farmacéutico que, con la mano en la mejilla, está pensando en cómo transformar el agua de la fuente que está observando en una medicina curalotodo y así enriquecerse con el timo:

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

> A un boticario que tenía una fuente frontero de su casa, y la estaba mirando *puesta la mano en la mejilla*, dijo un escudero:
> -¿Estáis pensando que haréis la malilla? (Santa Cruz, 1997: 145)

ENTRE CABALLEROS, PASTORES Y CONQUISTADORES

El gesto es de gran vitalidad, sobre todo en los libros de caballería, tan apreciados por Don Quijote, de los que me limitaré a recordar sólo algunos, pues un recorrido exhaustivo sería imposible: ya estaba presente en una de las ilustraciones que acompañan un manuscrito de París del *Libro del caballero Zifar*, llamado códice P, obra redactada en la primera mitad del siglo XIV (Rico, 1996).

Libro del caballero Zifar, códice P

Son variados los personajes de los libros de caballería, tan caros a don Quijote, en actitud melancólica, con la mano en la mejilla, tanto es así que podríamos afirmar que se trata de un estereotipo literario bien establecido. Lo encontramos en *El libro del famoso y muy esforçado caballero Palmerín de Olivia* (1511) en un episodio extraordinario que remite a una iconografía codificada: la figura de Demócrito, filósofo hipocondríaco de Abdera, sentado bajo un árbol[3]. Palmerín de Olivia, que se ha dejado guiar por el instinto de su caballo, está en mitad de un bosque y allí ve un enano

> E como vino el alva, subió en su cavallo e començó de caminar; e como no sabía la tierra, yva por onde el cavallo lo quería guiar, el qual se metió en lo más espesso de la floresta. Palmerín fue muy enojado quando en tal lugar se vido; e, mirando a unas partes e a otras, vido un enano *sentado al pie de un árbol, la mano en la mexiella*, mostrando gran tristeza. (*El libro del famoso y muy esforçado caballero Palmerín de Olivia*, 1966, 220)

Encontramos la misma actitud en la menos conocida *Historia del invencible caballero don Polindo* (1526), de nuevo en un significativo momento de la narración, cuando Andarco le cuenta a su sabia tía sus penas de amor por la princesa Dartenisa, que lo rechaza una y otra vez:

> Pues como Andarco las dulces razones de su tía oyesse, començó de sospirar tan cruelmente que bivas lágrimas por sus ojos sentía. E ya que algún espacio de tiempo sus lágrimas dieron lugar a que su lengua se desatase, después de le aver dicho muchas quexas de su mala fortuna, el caso de su tristeza le dixo. A lo cual la sabia muy atenta estuvo.
> Pues como notasse el caso de su sobrino muy pensativa, teniendo siempre a Andarco de la mano, debaxo de un plátano se assentaron; donde *puesta su mexilla sobre su palma*, començó de considerar en el hecho de su sobrino

[3] A este propósito recuerdo que en las figuras del frontispicio que circundan el título de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton entre los emblemas del humor negro pone el de Demócrito de Abdera y el del hipocondríaco con la mano en la mejilla (Burton, 1997-2003).

ISSN: 1594-378X

> Andarco. E ya que el tiempo fue algún tanto intervenido, le dixo así… (*Historia del invencible caballero don Polindo*, 2003: 304b-305a)

El plan de la tía, concebido bajo un árbol y con la mano en la mejilla, consiste en encantar a Dartenisa y encerrarla en una cabaña rodeada de un alto muro, perdida en el bosque. Polindo la liberará e informará al rey de Hungría de que Andarco es un traidor, por lo cual éste morirá ahorcado.

En *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, obra publicada en 1547 o tal vez en 1545, comparece, siempre majestuoso, el gesto. Este libro de caballería era uno de los preferidos por Don Quijote, a pesar de que no lo convencían demasiado las muchas heridas sufridas por el protagonista en el curso de infinitas batallas; el caballero de la Mancha estaba tan fascinado, que ya en el primer capítulo se dice que tuvo la tentación de tomar la pluma y dar continuidad a sus empresas (Cervantes, 1998: I, 1, 38). Libro que, por otra parte, las manos del barbero salvaron de arder en la hoguera junto a otros, aunque no le hubiera venido mal una purga de su exceso de bilis y de ciertas irreverentes descripciones (I, VI, 82).

Dos recurrencias son significativas. Belianís está prisionero en una torre y logra escapar de ella siguiendo las instrucciones de Floriana, que al verlo tan hermoso le muestra una imagen de Florisbella, su señora, de la cual el caballero se enamora en el acto. Disfrazado de mujer encuentra en el bosque a Contumeliano de Fenicia, el cual, también atraído por la belleza de Belianís, y a petición de éste, le regala sus armas. Estas armas con las que Belianís derrotará a Fierastón, príncipe de Chipre y a los gigantes, son espléndidas, con franjas de un amarillo encendido, y presentan

> en el escudo pintado vn espesso monte y vn cauallero tendido debaxo de vn roble, *la mano puesta en la mexilla* y recodado sobre el su escudo y estaua mirando como descuydado al dios de Amor, que encima se mostraua con su arco y flechas, todo estaua tan natural que a quienquiera mouiera a pensar que estuuiesse biuo, y dixo contra don Belianís…. (Jerónimo Fernández, 1997: I, 134-135)

Un hilo sutil une esta recurrencia con otra presente también en el libro. Belianís está durmiendo y, mientras sueña con que Sofisbella le dice que ninguna otra mujer lo ama tanto como ella, Imperia, hija del Gran Tártaro, en una escena de grande y fascinante sensualidad, entra en su estancia y se deja llevar por sus deseos ante un Belianís durmiente:

> Y con esto, abrió las puertas y entrando muy passo vio que dormía y muy quedo por no lo despertar, se llegó tan junto a él que pudo juntar su muy hermoso rostro con el del príncipe, quedando tan fuera de su sentido de plazer que dello recibió que por poco se le cayera la vela que en las manos lleuaua, mas quitándose afuera ella y su donzella, en la misma cuadra breuemente adereçaron otra cama, que asaz auía dentro de qué, y encendiendo vna antorcha por gozar de su vista y contemplación, la princesa se acostó en ella mandando a su donzella que en la cama que para la princesa estaua y en que ella solía dormir, se acostase. Ella se quedó en aquella cama que entonces se hiziera y no se acostando de todo punto, antes sentada sobre la cama, arrimando las espaldas a las almoadas, *su mano puesta en la mexilla*, derramando algunas gruessas y ralas lágrimas quel plazer de lo que vía le causauan, se paró a contenplar en la hermosa y más que graciosa vista del príncipe don Belianís contemplando su hermosa figura en la lindeza de sus ojos y hermosura y rubicunda color de sus mexillas, las agraciadas sombras de sus pestañas, los tan polidos y perfetos arcos de sus cejas y finalmente la delgadeza

ISSN: 1594-378X

> y color de sus labios, de los quales parecía correr sangre. Miráuale cómo estaua tendido en aquella cama con vna hermosa y gruessa red de oro poblada de mucha perlería que la donzella sobre los paños le tocara, pareciéndole que no hera menos sino que alguno de sus dioses fuesse, contemplaua en las estrañezas de armas que aquel día le viera hazer, representáuansele al natural las que oyera dezir que en tierras estrañas auía acabado. (II, 141)

Las citas y las referencias proliferan también en otro ciclo de libros de caballería algo menos conocido que los de Amadís o de Palmerín. Me refiero al ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*, llamado *El caballero del Febo*. Este ciclo tuvo un amplio recorrido, pues atraviesa varios decenios de la literatura española y fue capaz de adaptarse a los cambiantes gustos del público a lo largo de las cinco obras que lo componen, la primera de 1555 y la última, manuscrita, de 1623. Ochenta años por lo tanto. El gesto de la mano en la mejilla asoma en la primera parte, escrita por Diego Ortúñez de Calahorra y publicada por vez primera en Zaragoza en 1555, y también en la segunda parte, continuada por Pedro de la Sierra e impresa en Alcalá de Henares en 1580. Son obras de mucho éxito y varias veces reeditadas.

Podemos definir las referencias como de potente impacto, cargadas de una fortísima simbología. La primera la encontramos en las páginas iniciales del libro. El protagonista entra en un bosque, se adormece y ve en sueños a su amada Briana que le pide ayuda, prisionera de dos gigantes. Unos ruidos despiertan a Trebacio y, cuando trata de saber de dónde proceden, ve

> un grande y entoldado carro, que quatro cavallos le traían. Y en lo alto dél venían dos grandes hachas ardiendo, puestas en dos candeleros de plata, a la luz de las quales vio sentada sobre el carro una donzella vestida de muy ricas e preciadas ropas, y tan parecida a la princesa Briana que verdaderamente creyó ser ella; la qual, *puesta la mano en la mexilla e los ojos baxos*, iva muy triste e sospirando, como quien alguna cuita o fuerça padescía. (Ortúñez de Calahorra, 1975: I, 65)

Esta escena constituye un momento crucial de la narración. Los gigantes pierden las armas en el combate con Trebacio, saltan sobre el carro guiado por un enano, que huye volando hacia una embarcación a la vuelta de una isla del Danubio. En definitiva, una divisoria de aguas entre el antes y el después de los avatares narrados. En aquella isla Trebacio se enamorará de una doncella, Lindaraxa, de la que tendrá una hija, y olvidará por un tiempo el amor que debía a Briana.

La segunda recurrencia tiene como protagonista a Rosicler, hijo de Trebacio y de Briana. Algunos pastores le cuentan la triste historia de amor de la reina Artidea y del caballero y mago Artidón, y cómo, rechazado por ella, desesperado, se arranca el corazón para entregárselo palpitante a Artimea, dejándola encantada en la gruta que lleva su nombre. Rosicler decide entrar en la caverna, supera varias pruebas, accede a una estancia luminosa en la que se halla un trono de jaspe:

> Y encima del trono estava assentada en una silla la reina Artidea, muy hermosa y ricamente vestida, *la qual tenía la cabeça algo inclinada sobre el braço, y la mano puesta en la mexilla*, y estava mirando a un cavallero de buen rostro y bien dispuesto que estava puesto de inojos delante della, armado de unas armas doradas y orladas de muchas piedras, con su espada en la cinta, el qual tenía abiertos y rompidos los pechos por delante, mostrando el coraçón todo sangriento a la reina. Y aunque se vía en él que estava muerto, estava tan fresca la sangre y la herida como si en aquel punto fuera hecha. Y este cavallero era

ISSN: 1594-378X

> el sabio Artidón, el qual de su propia voluntad y con sus propias manos se avía rompido el pecho luego que truxo a la reina. (Ortúñez de Calahorra, 1975: III, 60)

La expresión "la mano en la mejilla" para referirse a una actitud melancólica parece abarcarlos a todos, sin distinción de religión, y explayarse de Occidente a Oriente. Y así el autor, Diego Ortúñez de Calahorra, tras haber subrayado las grandes diferencias entre la religión cristiana y la china, entre aquella sociedad y la occidental, muestra al lector al mismísimo Gran Khan en la actitud propia de la melancolía:

> Estando, pues, este grande emperador en su gran ciudad de Neptaya, que es en el gran Catayo, muy triste y pensativo por no saber nueva alguna de sus hijos el príncipe Meridián y la infanta Lindabrides, y pesándole ya mucho por averlos assí embiado por el mundo, un día que estavan con él todos los reyes y grandes señores sus súbditos, tanta pena le causó la memoria de sus hijos que vino a llorar, *y puesta la una mano en la mexilla, recostado sobre la silla*, despedía gruessas y apressuradas lágrimas por su blanca cara. Lo qual, como de aquellos reyes sus súbditos fuesse visto, todos fueron maravillados, no sabiendo la causa porque el emperador llorasse. (Ortúñez de Calahorra, 1975: IV, 27)

El entramado de los materiales propios de la tradición melancólica prosigue en la segunda parte, escrita, como hemos dicho, por Pedro de la Sierra, como si el gesto de la mano en la mejilla fuese una suerte de estereotipo de los libros de caballería, junto a otros estereotipos propios del género caballeresco, al modo de un tema musical que puede ser retomado y reelaborado a continuación.

Eso es lo que ocurre al inicio de la obra. Rosicler va en busca de su hermano, el Caballero del Febo. A lo largo del camino encuentra un suntuoso carro tirado por cuatro caballos, guiado por dos enanos y protegido por treinta caballeros. Es un cortejo triste, negro el carro, negras las armaduras y los paramentos de los animales. Rosicler quiere conocer la razón de tanta pesadumbre. Como recibe una respuesta destemplada, se lanza contra los caballeros para acercarse después al carro; levanta la cubierta y encuentra el cadáver embalsamado de un hombre con su corona, sentado en una silla y con la cabeza cortada por la mitad:

> A los pies del muerto rey yazía una dueña de mediana edad, sentada en un estrado, cubierta de xerga negra, *puesta la mano en la mexilla* y los ojos cerrados, bañados los pechos y vestidos de lágrimas que sus ojos destilavan. Más abaxo venía una donzella, que en su edad parecía de diez años, vestida de negro, tan hermosa que más divina que humana parecía. Con grande atención estava el príncipe mirando el espectáculo, cuando la dueña abrió los ojos y vio al cavallero y conosció no ser de los suyos. (Sierra, 2003: 10a)

El desafortunado encuentro se salda con una seca invitación de la dama a Rosicler para que se quite de en medio y la deje en paz.

También el desesperado amor de Lidia por Breño de Lusitania nos llega impregnado de melancolía. Él la abandona en plena noche mientras duerme. Al despertarse, ella lo busca inútilmente por la isla, llorando a la orilla del mar. El narrador nos traslada tanta desesperación en una imagen casi cinematográfica: ella sentada sobre una roca a la orilla del mar, con la mano en la mejilla, inmóvil. La representación parece reclamar la atención del lector antes del comienzo de su lamento amoroso:

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

> Ya ronca de los gritos apresurados que dava, se puso sobre una peña pequeña que allí orilla del mar estava, de do pudo alcançar a ver la fusta a do su desamorado Breño iva huyendo, en lo cual conosció claramente el engaño en que vivía, aunque otras vezes no podía creer que tan gran traición cupiesse en su coraçón. Tantas eran las lástimas que la olvidada señora hazía que a compassión moviera las piedras. Cansada del apassionado dolor, se sentó sobre la montañuela. *Y poniendo su blanca mano en la mexilla*, se quedó amortescida, de suerte que en gran rato no meneó pie ni mano. Buelta en su acuerdo, fue grande el llanto que hazía, publicando su pena a grandes vozes, diziendo:
> —Ya fuera ahogada en el fondo mar y mi cuerpo despedaçado de los pescados marinos o entregado en poder de tiranos, y no sintiera mi coraçón ni vieran mis ojos pena tan dura. ¡Ó, cruel caso! ¡Ó, fortuna acerva!, hiziérasme sentir vida amarga en mi niñez, tal que bastara a consumirme. ¿Para qué permitieron los dioses darme vida tanta? Mejor me fuera acabar en la cuna y no que me vea yo en tanta fatiga y sin remedio. ¡Ó, montes y mar fondo, fieras alimañas!, no seréis parte para estorvar no se publique deslealtad tan grande de aquel traidor, causa de mi daño. ¡Ó, cruel fortuna!, ingrata, con público pregón me das la muerte y siendo la culpa agena, me aplicas el dolor por mío. (Sierra, 2003: 64b-65a)

Minuciosa e interesante desde el punto de vista narrativo es otra referencia en la que reaparece la misma mujer muchas aventuras después. El príncipe Eleno desembarca en una isla y sobre la arena observa las huellas de un pequeño pie, las sigue, llega a lo alto de un relieve, encuentra cabellos rubios esparcidos alrededor, algunos de ellos sucios de sangre, los recoge, oye una voz y escucha cómo se lamenta. Después un suspiro, y ve a una bellísima y desesperada muchacha que

> Tenía los cabellos mal compuestos, haziendo mil laborintios por su cabeça, *la blanca y delicada mano puesta en la mexilla*, el rostro teñido con alguna sangre por muchas partes, que con sus crueles uñas, con rabia, d'él avía sacado. Estos matizes fueron parte para deshazer la passión que el prícipe por su Floridama sentía, pintando en su coraçón la figura d'esta apassionada señora. (Sierra, 2003: 84b-85a)

Es Lidia, que le entregará una carta para Breño de Lusitania antes de dejarse morir de amor.

La difusión de este ademán es tan amplia que impregna todo el espacio narrativo: el mismísimo emperador Trebacio de Grecia da audiencia poniéndose la mano en la mejilla:

> El emperador *estava puesta la mano en la mexilla muy pensativo*, mientras la hermosa señora estava diziendo sus quexas, no tan falto de piedad que mucha compassión no le moviesse, aunque no con determinación de cumplir su desordenado apetito, sino con palabras darla alguna buena confiança de su remedio. Y queriéndola responder, atajola una voz que una dueña dio a la reina, llamándola. La reina, dissimulando su tristeza lo mejor que pudo, salió por ver lo que quería; la dueña le dixo… (Sierra, 2003: 96)

Hasta se podría postular una poética amorosa de la muchacha con la mano en la mejilla, capaz de romper y superar cualquier obstáculo, incluido el de los más duros corazones. Es el caso del rey pagano Brufaldoro de Mauritania a quien nos describen maldiciendo a las mujeres, cuando de las aguas tranquilas de un arroyo surge una ninfa que le anuncia que va a caer en las redes del amor. Guiado por su caballo, en un verde llano se topa poco después con

ISSN: 1594-378X

cuatro gigantes que llevan prisionera a una bellísima doncella: "la *cual estava congoxada, puesta la mano en la mexilla, muy pensativ*a, como era razón lo estuviesse". (Sierra, 2003: 177b)

Ademán en el que insiste el narrador pocas líneas más abajo. Sin temor a los gigantes, el pagano rey de Mauritania se acercó, y se enamoró apenas vio el rostro de la mujer

> los sus dorados cabellos tendidos por las espaldas; *su blanca mano, que en la mexilla tenía*; demostrando los ojos cerrados y sus largas pestañas distilando muchas lágrimas que orientales perlas en su blanco rostro parecían sembradas; estava dando de rato en rato un doloroso sospiro, que muestras de su gran pena daban. (Sierra, 2003: 177b)

La mano en la mejilla es tan intrínseca a este género que no nos sorprende encontrarlo también en los libros de caballerías "a lo divino", como *El caballero del sol* (1552) de Pedro Hernández de Villaumbrales.

Obviamente encontramos el gesto en el romancero. Tal es el caso de un romance que canta los avatares del sitio de Rodas en 1522, momento decisivo en la historia del Mediterráneo del siglo XVI del que dan fe numerosos cronistas. La armada otomana logró expulsar de este escenario a las órdenes militares nacidas al calor de las cruzadas y permitió a Solimán el Magnífico controlar el Mediterráneo oriental. Tras una dramática alternancia de asaltos enemigos y contraataques cristianos, los Caballeros entregaron la ciudad y la isla a cambio de poder abandonar el campo libremente. El romance 1147 describe al Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, el noble francés Philippe Villiers de L'Isle-Adam, con la mano en la mejilla:

> Llorando está el gran Maestre,
> sin poderse conhortar,
> *la mano en la su mejilla*,
> en San Juan cabe el altar,
> lágrimas tintas en sangre.
> Qu'es lástima de mirar.
> Todos los comendadores
> lloran con él a la par
> la gran pérdida de Rodas,
> que a todos hace llorar.
> (*Romancero general*, 1851: 147b)

El gesto salta por encima de las fronteras religiosas e ignora los choques de culturas, como atestigua el *Romance de Mohacen*. La mano en la mejilla no es ademán privativo de las clases altas cristianas, como podría ejemplificar el Gran Maestre; también las moras y moros, los moriscos y moriscas lo tienen por suyo:

> Va tan lozano y gallardo
> Que apénas toca la tierra;
> Lleva los ojos á todos,
> Y á todos el alma lleva,
> Y á quien le rinde la suya
> Baja el moro la cabeza,
> Y vióla más bella y clara.
> Que la aurora clara y bella
> Diferenciándose á todas,
> Como la flor á las yerbas.
> Mohacen la miró alegre,

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

Y ella le miró risueña;
Habláronse con los ojos,
Que son de las almas lenguas.
En esto se pasó el moro,
Y ella traspasada queda,
Con la mano en la mejilla,
Contemplativa y suspensa;
Y dijo, considerando
Del moro la gentileza:
— Alá, Mohacen, te guarde,
Mohama te favorezca…4
(*Romancero general*, 1854: 98b)

No faltan indicios del gesto de la mano en la mejilla ni siquiera en el género bucólico, desde la somera alusión presente en la *Arcadia* de Lope de Vega (1975: 313) hasta la que encontramos en *El pastor de Fílida* (1582), obra considerada "joya preciosa" en el donoso escrutinio del *Quijote* (Cervantes, 1998: I, VI, 86), compuesta por Luis Galvéz de Montalvo, amigo de Cervantes, autor de uno de los tres sonetos preliminares a *La Galatea* y elogiado como poeta en el *Canto de Calíope* (Cervantes, 2014: 17 y 371). Una vez más el gesto se encuadra en un momento narrativo extremadamente importante, cuando el pastor Siralvo entra en el bosque y compara la belleza de Andria con la de su enamorada Fílida, es decir, cuando la hermosura de la pastora encuentra –caso único en toda la obra– una posible rival:

> y por pensar mejor en su suceso, [Siralvo] entró por lo más espeso del bosque, entre temor y esperanza, lleno de turbación, y sentándose en aquella soledad sombría oyó un suspiro tan tierno que le juzgó por proprio, suyo.
> ¡Oh, suspiros míos —dixo Siralvo—, si será posible que algún día lleguéis a las orejas de Fílida, y vosotros, tristes ojos, veáis en los suyos vuestra lumbre verdadera. Resuma el cielo en este solo bien cuantos pensare hacerme.
> Aquí Siralvo quedó suspenso consigo, y a poco rato oyó otro suspiro muy más tierno, y volviendo los ojos a la parte donde había salido, por entre la espesura de sus ramas vio un bulto que no determinó si de pastor o de pastora fuese, y levantándose en pie, lo más quedo que pudo se fue acercando hasta llegar donde vio, *el cuerpo en la tierra y en la mano la mejilla*, una pastora, en tanto extremo hermosa, que si no hubiera visto la hermosura de Fílida, aquella estimara por la primera del mundo. Su vestidura humilde era y el apero humilde, pero su suerte tan extraordinaria que Siralvo quedó admirado; sus cabellos, cogidos en ellos mismos, despreciaban al sol y al oro; el color de su rostro, vestido de leche y sangre, con una ternura que representaba el alba cuando nace; sus ojos eran negros, rasgados, con las pestañas y cejas del color mismo; la boca y dientes excedían al rubí y a las finas perlas orientales. Tan nueva cosa le pareció a Siralvo, que sacó el retrato de la sin par Fílida; mas en viéndole, arrepentido de haberle opuesto a beldad humana, le tornó a cubrir, y representándose a la pastora le dijo… (Gálvez de Montalvo, 2006: 376)

Son muchas las recurrencias, pero hay una imposible de olvidar, la del exordio de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, traducida al español ya en 1554, en Amberes, por un autor anónimo que se basa en la francesa de Amyot, y por Juan de Mena en 1587. Como bien se sabe, la novela empieza de manera cautivadora: al amanecer, una

[4] El gesto se encuentra también en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, impreso por vez primera en Alcalá en 1582 (cfr. Rodríguez, 1967: 231).

ISSN: 1594-378X

"cuadrilla de hombres armados que vivían de andar salteando" (Mena, 1954: 12), vigila desde lo alto de un promontorio las bocas del Nilo y ve un barco sin tripulación, cargado de valiosas mercancías, y a una muchacha que cuida de un joven herido. Son Cariclea y Teágenes, los dos enamorados del cuento. Pues bien, también en este caso se pone el énfasis en la mano de Clariclea en la mejilla y en el fuerte impacto visual de la escena:

> Vieron una doncella sentada sobre una peña, de tan rara y extremada hermosura, que en sola su vista daba muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaba, la hacía estar triste y llorosa, no dejaba por eso de parecerse en ella el valor y grandeza de ánimo de que era dotada. En la cabeza tenía una corona de verde laurel, y de sus espaldas le colgaba una aljaba de saetas. Debajo del brazo izquierdo tenía arrimado su arco, dejando descuidadamente caer la mano. El cobdo del otro brazo tenía sobre el muslo derecho, *y la mano, puesta en la mejilla*, con que sustentaba la hermosa cabeza. Los ojos, hincados en tierra, mirando un hermoso mancebo que en el arena estaba tendido, lleno de muchas heridas, el cual parecía que se iba meneando y estirando, como quien despierta de un profundo sueño, de los más cercanos a la muerte. Con todo eso, se descubría en él una varonil hermosura, porque la blancura de su rostro, acompañada con la sangre que por él estaba esparcida, resplandecía en mucho mayor grado. Sus ojos, el dolor de las heridas y el desmayo y debilidad que tenía, se los hacía cerrar y tener como amortiguados, mas la hermosura de la doncella se los hacía abrir y tiraba para sí, pudiendo más el afición con que la miraba y el consuelo que tomaba dello, que el dolor que le constreñía a tenellos cerrados y caídos. Y así, recogiendo su espíritu y fuerzas lo más que pudo, porque dificultosamente podía echar la habla, le dijo con voz flaca y piadosa… (Mena, 1954: 14-15)

Ya lo hemos visto: sobre la imagen de la mano en la mejilla se construye una cautivadora e intrigante identidad, tanto de las sociedades de los reinos europeos como de los orientales, y ahora veremos cómo también de las del Nuevo mundo. Es como si el gesto fuese tan íntimo, que, por encima de la heterogeneidad de las implicaciones, presidiese la formación de estructuras imaginarias con valor de arquetipo.

Vale la pena recordar a este propósito la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo. Tras la derrota de la Noche triste en 1521, la preocupación de Hernán Cortés se expresa por medio de los que tal vez sean algunos de los primeros versos escritos en español en tierra azteca, con los metros de la poesía popular, los del romance, y con la imagen del célebre conquistador con *la mano en la mejilla*, embebido en la contemplación del paisaje mejicano, capturado por la belleza de los templos destruidos y sumido en una profunda tristeza. Versos que según el autor sus soldados repitieron de continuo a partir de entonces:

> Dejemos de otras muchas pláticas que allí pasaron, y cómo consolaba el fraile a Cortés por la pérdida de sus mozos de espuelas, que estaba muy triste por ellos; y digamos cómo Cortés y todos nosotros estábamos mirando desde Tacuba el gran cu del ídolo Huichilobos y el Tatelulco y los aposentos donde solíamos estar, y mirábamos toda la ciudad y las puentes y calzadas por donde salimos huyendo; y en este instante suspiró Cortés con una muy gran tristeza, muy mayor que la que antes traía, por los hombres que le mataron antes que en el alto cu subiese; y desde entonces dijeron un cantar o romance:
>
> En Tacuba está Cortés
> con su escuadrón esforzado,

ISSN: 1594-378X

triste estaba y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en el costado, etc.
(Díaz del Castillo, 1984: 38-39)

El pasaje es de lo más sugestivo. El autor entrelaza en el gesto de la mano en la mejilla, paisaje, templos y la muerte de los compañeros de aventura en aquella noche triste, la soledad de los lugares y los infinitos horizontes. Así pues, la mano en la mejilla acompañó a aquellos hombres en la conquista de un mundo nuevo.

Podría decirse que no hay motivo para la sorpresa si también hallamos el ademán en las octavas reales de Pedro de Oña, primer poeta nacido en tierra chilena, que en 1596 publicó el *Arauco domado*, una epopeya sobre la derrota de la población araucana:

Alegre, pues, la bella pastorcilla,
-al fin como mujer interesada-,
después de estar la gente sossegada,
atenta oyó la extraña maravilla,
y luego, *con la mano en la mexilla*,
como en profundo sueño sepultada,
y alguna vez moviendo la cabeça,
se estuvo trasportada grande pieça.
(Oña, 2014: 492)

Y de nuevo aparece en la *Florida del Inca*, obra de Garcilaso de la Vega publicada en Lisboa en 1605: al narrar la expedición de Hernando de Soto, cuenta con gran dramatismo que un guía indígena, sentado en medio de los españoles a la sombra de unos árboles, de improviso "empezó a entristecerse y ponerse imaginativo *con la mano en la mejilla*" (Garcilaso de la Vega, el Inca, 1986: 312).

En una lentísima narración, primero el guía indígena suspira profundamente, después empieza a sacar del carcaj y a mirar con profunda atención, una a una, las espléndidas flechas,

> casi en las últimas sacó una que tenía una casquilla de pedernal hecho como punta y cuchilla de daga de una sexma en largo, con la cual, viendo que los castellanos estaban descuidados y embebidos con mirar sus flechas, se hirió en la garganta de tal suerte que se degolló y cayo luego muerto. (313)

Es también interesante la recurrencia que encontramos en *La Cristíada*, obra escrita en octavas reales por Diego de Hojeda –un dominico que vivió casi siempre en Perú– para cantar la Pasión de Cristo desde la última cena hasta la crucifixión. En éste que es uno de los pocos casos de la épica religiosa hispanoamericana, encontramos un Cristo sufriente que lleva la cruz, cae, vuelve a ponerse en pie y llegado a lo alto del monte y que parece remitir a la xilografia de Durero que abre la serie de la *Passio Christi* de 1511, con la imagen de Cristo con la mano en la mejilla:

Era elevado el monte y pedregoso;
iba sin fuerza Cristo y sin aliento;
con la gran carga y el subir penoso
derribaba la cruz cada momento;
y ardiendo el escuadrón facineroso
en ira, le aumentaba su tormento

ISSN: 1594-378X

con nuevas furias, con horribles voces,
golpes, afrentas, bofetadas, coces.

Pero subió a la cumbre, y puso en tierra
el tremolado altísimo estandarte,
y en un peñasco de la inculta sierra
se asentó solo y acezando aparte;
Allí el fin esperaba de la guerra
el que victorias ya en la cruz reparte;
mas ¿de qué suerte, ¡oh corazón! estaba
tu Dios, que guerra tal allí esperaba?

Estaba con la mano en la mejilla
y con los ojos en la tierra puestos,
y con el diestro codo en la rodilla,
y los pies ordenados y compuestos:
de solo verle así, daba mancilla;
mas los fieros con fieros mil denuestos
de nuevo le afligían desde fuera,
la muerte amenazándole severa.

Uno los duros clavos le mostraba,
otro el martillo fuerte sacudía,
otro el grueso madero barrenaba,
otro la soga y el cordel crujía;
y Cristo aquello y esto contemplaba,
y esto y aquello humilde y manso vía;
mas llegaron en tanto dos sayones,
y dos le dieron crudos bofetones5.
(Diego de Hojeda, 1935: XI, pp. 451-452)

EL ADEMÁN MELANCÓLICO EN OTROS GÉNEROS LITERARIOS

El gesto vuelve en un género literario diferente, el picaresco. Lo encontramos en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, uno de esos libros por los que Cervantes declara sus preferencias. Allí encontramos incorporada la novela morisca de los enamorados Ozmín y Daraja:

> Turbóse [Ozmín] en verla de hablarle y, tanto vergonzoso como empachado, al tiempo que pasaba bajó la cabeza, labrando la tierra con un almocafre que en la mano tenía. Volvió a mirar Daraja el nuevo jardinero y, por un lado del rostro, aquello que cómodamente pudo descubrir, se le representó a la imaginación el lugar donde siempre la tenía, por la mucha semejanza de su esposo. De donde le vino una tan súbita tristeza, que dejándose caer en el suelo, arrimada al encañado del jardín, despidió un ansioso suspiro acompañado de infinitas lágrimas; *y puesta la mano en la rosada mejilla*, estuvo trayendo a la memoria muchas que, si en cualquiera perseverara, pudiera ser verdugo de su vida. (Alemán, 1987: I, 222)

5 El gesto de la mano en la mejilla lo encontramos también en el *Desierto prodigioso y el prodigio del desierto*, considerada la primera novela latinoamericana, escrita a mediados del siglo XVII por el colombiano Pedro de Solís y Valenzuela (cfr. 1977: I, 46; 1985: II, 539; II, 662).

ISSN: 1594-378X

También Guzmanillo se describe con la mano en la mejilla en un momento narrativo de gran relevancia. Sentado en una plaza de Sevilla con la mano en la mejilla decide, no obstante el buen nivel de vida alcanzado como criado, cortar con el presente, volver a su anterior vida de timador y de ratero; en definitiva, que para satisfacer su deseo de ir a Italia se determina a seguir siendo un pícaro y retoma su carrera delictiva estafando a un boticario:

> Parecióme buena ocasión para la ejecución de mis deseos, que con crueles ansias me espoleaban a hacer este viaje por conocer mi sangre y saber quiénes y de qué calidad eran mis deudos. Mas estaba tan roto y despedazado, que el freno de la razón me hacía parar a la raya, pareciéndome imposible efetuarse; pero nunca me desvelaba en otra cosa.
> En ésta iba y venía, sin poder apartarla de mí. De día cavaba en ello y de noche lo soñaba. Y, si tiene lugar el proverbio del romano, "si quieres ser Papa estámpalo en la testa", en mí se verificó, que andando en este cuidado solícito, dándole mil trasiegas, me senté a un lado de la plaza junto a una tendera, donde solía ser mi puesto y de mi teniente, *y estando con la mano en la mejilla*, determinando de pasar, aunque fuera por mochilero si más no pudiera, y aun según estaba me sobraba, oí decir:
> —¡Guzmán, Guzmanillo!
> Volví el rostro a la voz y sentí que un especiero debajo de los portales de junto a la carnicería me llamaba. (I, 335-336)

También uno de los amos del pícaro es descrito en la segunda parte de la obra adoptando la misma posición:

> Pasóse aquesto y quedóse mi amo pensativo, *la mano en la mejilla y el cobdo sobre la mesa*, con el palillo de dientes en la boca, malcontento de que mis cosas corriesen de manera que le obligasen a lo que no pensaba hacer; aunque le convenía para evitar mayores daños, empeñándose tanto, que diese notable nota contra su reputación, por mi defensa. Que real y verdaderamente la muestra del paño del amo son sus criados. Mandóme bajar a comer y nunca de allí en adelante yo ni otro alguno de mis compañeros por muchos días le vimos el rostro alegre ni tan afable como tenía de costumbre. (II, 130)

La imagen tiene largo recorrido en el género picaresco, tanto es así que justos veinte años después del Guzmán de Alfarache, en 1620, Juan de Luna, español de confesión protestante afincado en París, escribió una segunda parte del Lazarillo de Tormes. La mano en la mejilla sirve de auténtico *incipit* para el libro. Lázaro decide abandonar una vida de gran felicidad, gozada en familia como un patriarca, para partir con rumbo a Argel y combatir contra los moros. Antes de marchar se despide de su amada consorte y de su hijita y pide licencia al arcipreste, sin olvidarse de rogarle que cuide de la esposa; el clérigo le promete tratarla como si fuese suya, en una irónica evocación de la gran solicitud con que ya antes lo había hecho otro arcipreste, al decir del cornudo Lazarillo en la homónima primera parte del siglo XVI. Alegre y despreocupado deja Toledo y cuando llega a Murcia se encuentra en una venta con aquel escudero al que había servido años atrás. Éste lleva en la cabeza un sombrerucho encasquetado hasta los ojos, el jubón hecho trizas, el calzado en las últimas, tanto que parecía más un cabrón que un hombre, por los jirones que le colgaban del traje:

> Fue, pues, el caso que llegando a la posada vi un semihombre, que más parecía cabrón, según las vedijas e hilachas de sus vestidos: tenía un sombrero encasquetado, de manera que no se le podía ver la cara; *la mano puesta en la mejilla y la pierna sobre la espada*, que en una media vaina de cimojes traía, el sombrero

ISSN: 1594-378X

> a lo picaresco, sin coronilla, para evaporar el humo de la cabeza; la ropilla era a la francesa, tan acuchillada de rota, que no había en donde poder atar una blanca de cominos. Su camisa era de carne, la cual se veía por la celosía de sus vestidos; las calzas al equipolente; las medias, una colorada y la otra verde, que no le pasaban de los tobillos; los zapatos eran a lo descalzo, tan traídos como llevados. En una pluma que cosida en el sombrero llevaba, sospeché ser soldado. (Luna, 1988: 275-276)

Tendrá consecuencias el encuentro con este canalla que se presenta ante Lázaro desastrado, con la mano en la mejilla y una pierna sobre su espada envainada en harapos: con el hurto de un traje por parte del caballero vuelven las aventuras del pícaro más famoso de la literatura española y europea, casi setenta años después de su inicio.

En este caso, como en el de Guzmán de Alfarache que estafa al boticario, o en el del especiero de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, la imitación del gesto melancólico pone de manifiesto el fervor y la genialidad del hombre en su actividad creativa, y un intelecto poseído por *furor* inspirado: el de quien concentra la mente en los problemas de la vida cotidiana, en el ansia desaforada de ganancia fácil, en el sueño de encontrar mejores condiciones de vida allá donde sea. Es más o menos lo que pasaba en la imagen de la mujer con la mano en la mejilla del *Arcipreste de Talavera*, que recurría al gesto como estratagema para engañar a los hombres, transformándolo así en chivato de la astucia femenina.

La imagen de la melancolía atraviesa otros géneros literarios de la península ibérica, el hagiográfico[6] y el teatro, por ejemplo el de Tirso de Molina, autor en el que abundan las referencias a la melancolía y a la mano en la mejilla, como en *El bandolero*, *El vergonzoso en palacio* y en *La Venganza de Tamar* (Pallares, 1988; Pallares, 2001; Pallares, 2005; Pallares, 2010).

El gesto asoma también en los tanteos de nuevos géneros literarios o en la puesta al día de géneros pretéritos, como es el caso de los *Comentarios del desengaño de sí mismo* de Diego Duque de Estrada, obra que sabe combinar la novela con la autobiografía, la ficción autobiográfica con la parodia del género autobiográfico. (Duque de Estrada, 1983: 114-115 y 301-302).

Entre las múltiples transformaciones merece un recuerdo el *León prodigioso*; *apología moral*, *entretenida y provechosa a las buenas costumbres*, *trato virtuoso y política* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes publicado en Madrid en 1636. En el texto, que imbrica con habilidad varios géneros literarios, los personajes de esta peregrinación alegórica mezclada con elementos del cuento bizantino, entran en Atenas y visitan las cuatro famosas escuelas filosóficas: socrática, epicúrea, académica y peripatética. Apenas entran en la ciudad

> Vimos pasadas algunas calles sentado al umbral de una puerta cerrada un hombrecillo filósofo en el traje pensativo, *la mano en la mejilla, los ojos en el suelo*, romo, calvo, zambo, y velloso. (Cosme Gómez Tejada de los Reyes, 1636: 166r)

[6] La mano en la mejilla es también la postura propia del hombre de iglesia que reza. Emblemático es el caso del padre Cipriano como lo recuerda en 1605 fray José de Sigüenza en su *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo*: "Vna mañana despues de auerse confessado y dicho Missa, con la deuocion y espiritu que siempre, vinosa a la celda a cumplir sus santas tareas. Hincose de rodillas, y deuia de querer rezar Sexta, a la memoria y amor entrañable que tenia de la sexta que rezó por nosotros en la Cruz el Señor del cielo, la hizo tanta fuerça que dio el espiritu, ó por decirlo como ello deuio de ser, *Emissit spiritum*. Entraron en su celda, y hallaronle con la postura acostumbrada de la oracion, de rodillas como si estuuiera viuo, la vna mano en la mexilla, en que recostaua la cabeça, y la derecha puesta encima del breuiario, señalando con el indice el primer Verso de la Sexta, que dize: Defecit in salutare tuum anima mea & in verbum tuum semper sperauit. Ansi nos enseñó con el dedo la razon y principal causa de su muerte, que fue de amores de Iesus, y que su alma no pudiendo sufrir la tardança del gozarle, salio del cuerpo por juntarse con la salud de Dios, propio nombre de Iesu Christo" (Sigüenza, 1909: 357a).

ISSN: 1594-378X

Se trata de Sócrates, el mayor sabio de todos los tiempos, melancólico en extremo. La postura melancólica remite al Heráclito lloroso y al Demócrito risueño del grabado que ilustra el volumen. Pero Sócrates evoca también mucha de la pintura de la época, que representaba, vestidos con harapos, a Menipo o a Esopo, como en los célebres cuadros de Velázquez. El aspecto miserable de Sócrates le hace parecerse, a un tiempo, a un pensador abstraído de la realidad y a un pobre diablo preocupado por las dificultades cotidianas y cargado de paciencia para sufrir la prepotencia de Jantipa.

Párrafo aparte merecerían algunas presencias del gesto en las novelas de María de Zayas y Sotomayor, la más famosa novelista del siglo XVII. Sus colecciones lograron un éxito grande, tanto las *Novelas amorosas y ejemplares o Decamerón español* (1637), como los *Desengaños amorosos* (1647). En ambas colecciones muchos de los personajes son pintados como melancólicos. En el primer *Desengaño*, *La esclava de su amante*, en un argumento constelado de agniciones, entre sorpresas y paisajes que van desde España hasta las costas africanas y Sicilia, no sólo el protagonista, don Manuel, cae en una profunda melancolía de amor, también Isabel Fajardo, narradora de sus propias andanzas, se describe en un importante momento narrativo del cuento "ya cerrada la noche, *sentada en una silla, la mano en la mejilla, bien suspensa y triste*" (Zayas, 1993: 150).

Otra voz femenina cuenta en el séptimo *Desengaño*, titulado *Mal presagio casar lejos*, la historia de cuatro bellísimas hermanas que mueren a manos de sus maridos. En tan siniestra atmósfera cargada de muerte, de cuerpos femeninos violentados por la desaforada conducta masculina, la cuarta muchacha, la más bella de las hermanas, Blanca, se convertirá en esposa de un príncipe de Flandes después de haber caído en una profunda melancolía. Los años de matrimonio van transcurriendo entre la incomprensión y la violencia gratuita, física incluso, hasta que un día Blanca descubre a su marido en el lecho… pero no con una mujer sino con un muchacho de dieciséis años, dedicados a los placeres más torpes y abominables, de los cuales está prohibido hablar:

> Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que sin darme a entender me entendiérades, por ser cosa tan enorme y fea lo que halló. Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza no sólo decirlo, mas pensarlo. Quedó doña Blanca, a la vista de tan horrendo y sucio espectáculo, más difunta que cuando vio el cadáver de la señora Marieta, mas con más valor, pues apenas lo vio, cuando más apriesa que había ido se volvió a salir, quedando ellos, no vergonzosos ni pesarosos de que los hubiese visto, sino más descompuestos de alegría, pues con gran risa dijeron:
> —¡Mosca lleva la española! (360)

El destino que la espera es morir desangrada a manos de su esposo, el suegro y el joven amante del marido. Después de ver a los dos hombres en su abrazo, la muerte se anuncia por medio de la imagen de esta muchacha española que se recluye en su estancia y se sienta en un sillón con la mano en la mejilla, como si hubiese visto fantasmas. Llama a su lado a los criados españoles que la habían acompañado a Flandes, y ordena quemar el lecho sobre el que se había consumado el nefasto crimen, casi en un rito purificador. Blanca afirma que ha visto en aquella estancia un presagio de su ahora segura muerte:

> Llegó doña Blanca a su cuarto, y sentándose en su estrado, puesta *la mano en la mejilla* se estuvo gran espacio de tiempo, tan embelesada como si hubiera visto visiones de la otra vida. Llegó, viéndola así, su amada doña María, y puesta ante ella de rodillas, le dijo:
> —¿Qué hallaste, señora mía, que tan cuidadosa te veo?

ISSN: 1594-378X

> —Mi muerte hallé, doña María —respondió doña Blanca—, y si hasta aquí la vía en sombras, la veo ya clara y sin ellas. Bien sé que lo que he visto me ha de costar la vida. Y supuesto que ya no se me escusa el morir, ya que esto ha de ser, será con alguna causa, o dejaré de ser quien soy. (360)

La imagen de la mano en la mejilla, entretejida de elementos premonitorios igual que *La esclava de su amante*, está colocada allí para crear una discontinuidad entre la descripción de un amor homosexual masculino narrado por una mujer y escrito por una mujer en la España del siglo XVII, y una evidente alegoría política que al final transforma a Blanca en una mártir (Greer, 2000).

CONCLUSIONES

Creo que se podría repensar mucha literatura española a la luz del gesto de la mano en la mejilla: sus múltiples funciones narrativas, sus declinaciones espectaculares, sus recorridos y sus complejas mutaciones. Es un paradigma y una metáfora que va enhebrándose y transmutándose de continuo en los autores.

No solo vertebra la literatura, sino también la pintura de aquellos siglos. En realidad, el motivo tiene profundas raíces, se remonta al mundo clásico, que ya representaba a Áyax, héroe melancólico, en esculturas y ánforas. Pero es que ahora, en los siglos que nos ocupan, puede fagocitar a cualquiera: hombres, mujeres, santos, e incluso a la Virgen, como en *La casa de Nazaret* de Zurbarán (Fig. 1, pág. siguiente), y llega al extremo cuando inviste al propio Cristo, representado como *varón de dolores* por Durero (Fig.2, pág. siguiente), Jan Gossaert alias Mabuse (Fig. 3, pág. siguiente) y Luis de Morales alias "el divino" (Fig. 4, pág. siguiente). En efecto, junto a la afortunada circulación de *Melancolía I* de Durero recordemos otra xilografía suya que abre la serie de la *Passio Christi* (1511), con la imagen de Cristo con la mano en la mejilla, y la figura con la mano en la mejilla identificada con Eráclito-Miguel Ángel mientras escribe uno de sus sonetos, pintada por Rafael entre 1509 y 1511 en ese gran manifiesto del hombre renacentista titulado *La escuela de Atenas*. El paradigma vuelve una y otra vez asociado a la representación de la melancolía, partiendo de la ya citada del *Libro del caballero Zifar* hasta el *San Jerónimo en su estudio* de Durero (Fig. 5, pág. siguiente), desde el *San Juan Bautista en el desierto* de Jeronimus Bosch(Fig. 6, pág. siguiente) hasta el *Doble retrato* de Giorgione (Fig. 7, pág. siguiente), desde la *Melancolía* de Domenico Fetti (Fig. 8, pág. siguiente) hasta el *Sueño del caballero o desengaño del mundo* de Antonio de Pereda.

Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas* (detalle) fresco, 500 x 700 cm, Museos Vaticanos

Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*, 1650, 152 x 217 cm, Academia de S. Fernando

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

Fig. 1. Francisco de Zurbarán, *La casa de Nazaret*, 1630 (óleo, 165 x 230 cm,The Cleveland Museum of Art, dominio público; https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46835632)

Fig. 2, Albrecht Dürer, *Ecce homo; Cristo, varón de dolores*, 1493. (óleo, 30 x 19 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)

Fig. 3, Jan Gossaert 'Mabuse', *Cristo, varón de dolores*, 1530, Museo del Patriarca, Valencia, óleo sobre tabla, 112 x 84 cm
Foto: Luis Fernández García - Trabajo propio, Dominio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43691031

Fig. 4, Luis de Morales, *Cristo, varón de dolores*, 1560 ca., The Minneapolis Institute of Art, óleo sobre tabla 64,5 x 46,4 cm

ISSN: 1594-378X

Fig. 5, Albrecht Dürer, *San Jerónimo en su estudio* (1521) Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, óleo sobre lienzo, 60 x 48 cm https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5498495

Fig. 6, Hieronymus Bosch, *San Juan Bautista en el desierto*, ca. 1489, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, óleo sobre tabla, 48,5 x 40 cm https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23590649

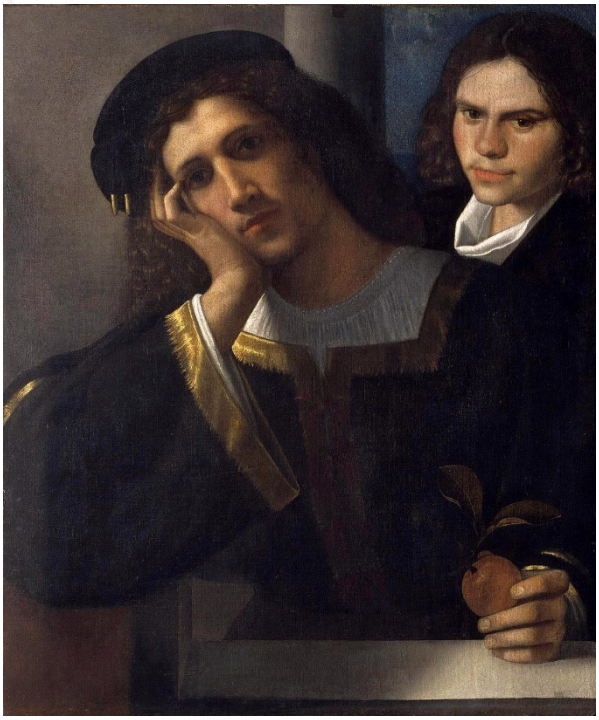


Fig. 7, Giorgio Barbarelli da Castelfranco 'Giorgione', *Doble retrato*, (ca. 1502) Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Giorgione_100.jpg

Fig. 8, Domenico Fetti, *La melancolía* (*Maria Maddalea in meditazione*, ca. 1616-1623) 168 x 128 cm, Museo del Louvre,

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

En el gremio de los grabadores también es larga la nómina de los que nos han dejado personajes con la mano en la mejilla: Hans Sebald Benham, Virgil Solis, Matthias Gerung, Jost Amman, Jacob II de Glein, Cesare Ripa, Salvatore Rosa. Quizá uno de los más elegantes sea el grabado de un esqueleto con la mano en la mejilla que se puede contemplar en *De humani corporis fabrica* de Andrea Vesalio (1543).

Es difícil establecer con certeza si tanta insistencia es un rasgo proprio de la península ibérica o si el motivo goza de la misma insistencia y riqueza de funciones en la cultura italiana (como en el caso del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo), francesa, alemana o inglesa. Sin duda, como han demostrado muchos estudios en los últimos años y como abunda una reciente exposición titulada *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España de los Siglos de Oro*, el humor negro y las metáforas ligadas a él se insinúan en giros decisivos de su ordenamiento cultural. Cada vez parece más evidente que durante siglos Europa ha hecho de la melancolía un factor identitario de su proprio ser, pero también es cierto que en España, como recordaban algunos viajeros italianos de los siglos XVI y XVII consumió y corroyó más que en otros lugares (Farinelli, 1929: I, 163-164).

Mi intento de seguirle el rastro al efervescente desorden del motivo de la mano en la mejilla en una multiplicidad de géneros literarios, con sus múltiples declinaciones y funciones, con las distintas maneras que tiene de combinarse y entrecruzarse en los autores, parece confirmar la importancia de la melancolía en tierras españolas. A la variedad de los síntomas de la melancolía, polimórficos y contradictorios, hace eco su símbolo por excelencia, la mano en la mejilla, cuyo desorbitado corpus de referencias literarias, filosóficas, médicas, reelabora sus significados sin tregua. El escrutinio de la mano en la mejilla en la cultura española de los siglos que examinamos parece infinito, la serie de sus apariciones es de nunca acabar, como demuestran las recurrencias en el *Corde* (Corpus diacrónico del español) de la Real Academia Española.

Así es. La melancolía ha dado lugar y se ha transformado ella misma en un mar de tinta. El mismo mar que surcaron, rumbo a la Isla de la Inmortalidad, Critilo y Andrenio al final de *El Criticón* (Gracián, 2016: 805-834). Un mar de tinta que evoca la bilis negra y donde los escritores mojan sus plumas para hacer inmortales a los hombres. Tal vez no asombre encontrar tantas recurrencias en los siglos XVI y XVII, pero sí sorprende el vigor de este gesto cuando lo vemos plasmado por Goya en el retrato de Jovellanos o cuando sentimos que nuestra labor de rastreo habría de proseguir en los siglos XVIII, XIX y XX para encontrarlo en Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Valera, Benito Pérez Galdós y toparnos incluso con Antonio Machado (2010: 356-361 y 740-743) cuando considera la *Castilla* de Antonio Azorín (1991) un libro de gran melancolía. Los versos del poeta sevillano transforman aquel gesto en una especie de rastro que la cultura española ha ido dejando tras de sí, en un emblema de la exploración de la identidad propia, individual y colectiva, en un símbolo que condensa y delinea con acierto la búsqueda de la identidad de un país entero.

ISSN: 1594-378X

Bibliografía

AA. VV. (2007) *Il Settimo Splendore. La modernità della malinconia*, a cura di Giorgio Cortenova, Padova, Marsilio.

AA.VV. (2005) *Mélancolie génie et folie en Occident*, sSous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard-Réunion des Musées nationaux-Staatliche Museeen zu Berlin.

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

ALEMÁN, Mateo (1987) *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra (2 vols).

ALFONSO X "EL SABIO" (1996) Il *libro dei giochi.* (*Il libro dei dadi*, *delle tavole, del* grant acedrex *e del gioco di scacchi con dieci caselle, degli scacchi delle quattro stagioni*, *del filetto, degli scacchi e delle tavole che si giocano con l'astrologia*), edizione critica a cura di Paolo Canettieri, Roma, Cosmopoli.

ATIENZA, Belén (2009) *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam, Rodopi.

AZORÍN (1991) *Castilla*, ed. de Imman Fox, Madrid, Espasa-Calpe.

BARTRA, Roger (1998) *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, México, Universidad Iberoamericana.

—— (2001) *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.

BERTOZZI, Marco; PINOTTI, Andrea (2016) "La *melencolia* di Albrecht Dürer cinquecento anni dopo (1514-2014)", *Schifanoia*, 48-49.

BOLAÑOS, María (ed.) (2015) *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Turner/Obra social "la Caixa"

BOLOGNA, Corrado (2003) "La mano en la mejilla", *Estaba el jardín en flor… Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87-88-89, pp. 79-96.

BURTON, Robert (1997-2003) *Anatomía de la melancolía*, prefacio de Jean Starobinski, traducción española de Ana Sáez Hidalgo, Raquel Álvarez Peláez, Cristina Corredor, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría (3 vols).

CARRERA, Elena (ed.) (2010) "Madness and Melancholy in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain", *Bulletin of Spanish Studies*, 8 (número monográfico).

CERVANTES, Miguel de (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra.

—— (2001) *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica.

—— (2014) *La Galatea*, ed. de Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española.

DANDREY, Patrick (2003) *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1984) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Miguel León-Portilla, Madrid, Historia 16.

ISSN: 1594-378X

DUQUE DE ESTRADA, Diego (1983) *Comentarios del desengaño de sí mismo: vida del mismo autor*, ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia.

El libro del famoso y muy esforçado caballero Palmerín de Olivia (1966) testo critico a cura di Giuseppe Di Stefano, Pisa, Università di Pisa.

FARINELLI, Arturo (1929) *Italia e Spagna*, Torino, Bocca (2 vols).

FERNÁNDEZ, Jerónimo (1997) *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, introducción, texto crítico y notas de Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger (2 vols).

FERRI COLL, José María (2006) *Los tumultos del alma. De la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, Valencia, Editions Alfons el Magnànim-Diputació de València.

GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis (2006) *El pastor de Fílida*, ed. de Miguel Ángel Martínez San Juan, Málaga, Universidad de Málaga.

GAMBIN, Felice (2008) *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, presentación de Aurora Egido, prólogo de Giulia Poggi, Madrid, Biblioteca Nueva.

GARCIA GIBERT, Javier (1997) *Cervantes y la melancolía. Ensayo sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia, Editions Alfons el Magnànim.

GARCILASO DE LA VEGA, el Inca (1986) *La Florida del Inca*, ed. de Sylvia L. Hilton, Madrid, Historia 16.

GIGLIUCCI, Roberto (ed.) (2009) *La melancolía*, Milano, Bur.

GÓMEZ DE TEJADA DE LOS REYES, Cosme (1636) *León prodigioso: apología moral entretenida y prouechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*, Madrid, Francisco Martínez.

GRACIÁN, Baltasar (2016) *El Criticón*, ed. crítica de Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana, anotación de María Pilar Cuartero, José Enrique Laplana y Luis Sánchez Laílla, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/Diputación provincial de Zaragoza (2 vols).

GREER, Margaret Rich (2000) *María de Zayas tells baroques tales of love and the cruelty of men*, The Pennsylvania State, University Press.

HERSANT, Yves (2005) *Mélancolies. De l'antiquité au XXe siècle*, Paris,Laffond.

Historia del invencible caballero don Polindo (2003), ed. de Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

HOJEDA, Diego de (1935) *La Cristiada*, edit by Sister Mary Helen Patricia Corcoran, Washington, The Catholic University of America.

JACKSON, Stanley W. (1986) *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz (1991) *Saturno y la melancolía. Estudio de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza.

Libro del caballero Zífar: códice de París [Libro de Estudio], estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid, Moleiro.

LÓPEZ DE MENDOZA, Iñigo, marqués de Santillana (1999) *Poesía lírica*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra.

ISSN: 1594-378X

LUNA, Juan de (1988) *Segunda parte del Lazarillo*, ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra.

MACHADO, Antonio (2010) *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di Giovanni Caravaggi, Milano, Mondadori.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1990) *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, ed. de Marcella Ciceri, Madrid, Espasa-Calpe.

MENA, Juan de (1954) *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Real Academia Española.

OÑA, Pedro de (2014) *Arauco Domado*, edizione critica di Ornella Gianesin, Pavia, Ibis.

OROBITG, Christine (1996) *L'humeur noire. Mélancolie, écriture et pensée en Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Bethesda, International Scholars Publication.

ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego (1975) *Espejo de príncipes y cavalleros [El caballero del Febo*], ed. de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe (5 vols).

PALLARES, Berta (1988) "Melancolía, alegría y congoja (contribución al estudio de la melancolía en la obra de Tirso de Molina)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, III, pp. 265-287.

—— (2001) "La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina (contribución a su estudio)", en Laura Dolfi y Eva Galar, eds., *Tirso de Molina: textos e intertextos*, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 125-178.

—— (2005) "Melancolía que puede llevar a la locura (Contribución al estudio del tema 'Melancolía y locura' en la obra dramática de Tirso de Molina", en Ignacio Arellano, ed., *Ramillete de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 297-324.

—— (2010) *Acercamiento a Tirso de Molina: contribución al estudio de dos temas en su obra: matrimonio, melancolía*, Roma, Associazione dei Frati editori dell'Istituto storico dell'Ordine della Mercede.

PESET, José Luis (2010) *Las melancolías de Sancho. Humores y pasiones entre Huarte y Pinel*. Madrid, Asociación española de neuropsiquiatría.

PIGEAUD, Jean (1987) *Folie et cures de la folie chez les médicins de l'antiquité gréco-romaine. Le manie*, Paris, Les Belles Lettres.

—— (1989) *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres.

RIPA, Cesare (1992) *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, con Prefazione di Mario Praz, Milano, Editori Associati,

RODRÍGUEZ, Lucas (1967) *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007) *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Universitad de les Illes Balears-J. J. de Olañeta.

Romancero general (1851) Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán, Madrid, Rivadeneira.

Romancero general (1854) Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán, Madrid. Rivadeneira.

ISSN: 1594-378X

SANTA CRUZ, Melchor de (1997) *Floresta española*, ed. de María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.

SCHLEINER, Winfried (1991) *Melancholy, Genius, and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden, Harrassowitz.

SCOTT SOUFAS, Teresa (1990) *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia and London, University of Missouri.

SIERRA, Pedro de la (2003) *Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

SIGÜENZA, fray José (1909) *Historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, Bailly Baillière e Hijos.

SOLÍS Y VALENZUELA, Pedro de (1977, 1985) *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo (2 vols).

STAROBINSKI, Jean (1962) *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, Madrid, Sadad.

—— (2012) *L'inchiostro della malinconia*, postfazione di Fernando Vidal, Torino: Einaudi.

TORQUEMADA, Antonio de (1994) *Coloquios satíricos*, ed. de Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Turner.

VEGA CARPIO, Lope Félix de (1975) *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.

VILLALÓN, Cristóbal de (1990) *El Crótalon*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.

—— (1997) *El Scholástico*, ed. de José Manuel Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica.

WITTKOWER, Rudolf y Margot (1982) *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la coducta de los artistas: una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra.

ZAYAS, María de (1993) *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.

ISSN: 1594-378X

La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de *El Cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*)

ENRICO DI PASTENA
Università di Pisa

Resumen
El artículo aborda la presencia de la cartografía y su conceptualización en *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* de Juan Mayorga, sin olvidar que el motivo recurre, a veces de forma significativa, en otras piezas del dramaturgo. Configurar un mapa, en ningún caso un mero calco de la realidad, es construir un relato y ofrecer una interpretación del mundo. Se relaciona aquí el enfoque de *El cartógrafo* de forma más general con el *Spatial Turn* reconocible en la episteme contemporánea (que se ha usado también, por la exigencia de "*Spacing the Holocaust*", para intentar dar cuenta del genocidio judío) y de forma más específica con los trabajos de Karl Schlögel. Armonizando esta fuente significativa con otras, Mayorga convierte en su producción el mapa en una potente metáfora del discurso teatral y de la posibilidad, o necesidad, de la memoria, incluso en relación a aquello, como la Shoah, de lo que se ha dudado que pudiera transmitirse plenamente.

Riassunto
L'articolo affronta la presenza della cartografia e la sua concettualizzazione ne *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* di Juan Mayorga, senza dimenticare che il motivo ricorre, talvolta in modo significativo, in altre *pièces* del drammaturgo. Configurare una carta, in nessun caso un mero calco della realtà, è costruire una narrazione e offrire una interpretazione del mondo. L'impostazione de *El cartógrafo* viene qui collegata in modo generale allo *Spatial Turn* riconoscibile nella episteme contemporánea (utilizzato, per l'esigenza di "*Spacing the Holocaust*", anche per tentare di dar conto del genocidio ebreo) e in modo più specifico ai lavori di Karl Schlögel. Miscelando questa fonte significativa e diverse altre, Mayorga nella sua produzione trasforma la carta in una potente metafora del discorso teatrale e della possibilità, o necessità, della memoria, persino in relazione a ciò che, come la Shoah, si è dubitato potesse essere trasmesso pienamente.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.
A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias,
de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces,
de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas.
Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto
de líneas traza la imagen de su cara.
J.L. Borges, *El hacedor*

Es objetivo de este trabajo abordar la presencia de los mapas y su conceptualización en relación con el tema de la memoria histórica, en el marco del corpus teatral de Juan Mayorga. Nos centraremos especialmente en *El cartógrafo: Varsovia, 1: 400.000*, recordando que el tema informa también *581 mapas*, es relevante en *Los yugoslavos* (recientemente reelaborada) y aparece de

Enrico DI PASTENA, "La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 231-248.
Recibido el 13/07/2017 · Publicado el 20/12/2017

soslayo en otras piezas del dramaturgo[1], quien, además, lo trata desde la vertiente crítica en "Cartografía teatral de espacios de excepción"[2].

El propio Mayorga ha rememorado la génesis de *El cartógrafo*, obra escrita algún tiempo después de una visita a Varsovia realizada en enero de 2008. En aquella ocasión el autor vio una exposición de fotos sobre el gueto y percibió la invisibilidad, en la actual conformación de la ciudad, de una parte significativa de su pasado relacionado con la comunidad judía (experiencia que transmite a la coprotagonista de la pieza)[3]. No sería incorrecto por lo tanto decir que un importante estímulo inicial de *El cartógrafo* fue la captación de una "ausencia" por parte de un fino lector de Benjamin y de un autor propenso a recuperar para el ámbito teatral temas vinculados a la memoria histórica y a esa desgarradora inflexión suya que es la Shoah[4].

En la obra se cruzan varios planos temporales; entre ellos destacan el relativo a los pocos años de existencia del gueto judío establecido en Varsovia por la Alemania de Hitler (desde el otoño 1940 al 1943, año en el que tuvo lugar el único gran levantamiento en armas por parte de la población judía en la época nazi) y "la actualidad" (esta era la indicación que encabezaba la obra en su primera impresión, en 2010)[5]. A su vez, la trama supone principalmente el entrelazamiento de dos líneas argumentales: la búsqueda hoy en día de un mapa del gueto, presuntamente dibujado desde la observación directa por una niña que ayudó a su abuelo, un cartógrafo inválido, y cómo ese mapa fue elaborándose unas décadas antes. Se trata de una manera de relacionar dos crisis: la histórica de la Polonia invadida por las tropas nazis y la familiar de una mujer que, tras el suicidio de su hija, se siente lejos de su pareja e insatisfecha de la vida que ha vivido hasta el momento. Mi objetivo es reconstruir parte del sustrato de lecturas que subyacen a *El cartógrafo* –especialmente las relacionadas con el mundo de los mapas– y potenciar la comprensión de la obra, también por lo que respecta a la reflexión alrededor de la cartografía, de la memoria y de su trabajosa configuración y persistencia.

El mapa constituye la metáfora principal de *El cartógrafo*, y condiciona las vidas de las dos protagonistas, Deborah y Blanca. Quizás la relevancia de este tema pueda resultar obvia en el caso del primer personaje, quien, gracias a su fortaleza y longevidad, desempeña el cargo de cartógrafo a lo largo de diferentes y difíciles fases históricas, y algo menos evidente en el caso del segundo. De paso diré que ambas figuras vienen a confirmar cierta inconformidad de los personajes femeninos ante la injusticia, la fuerza de rebelarse ante ella y la voluntad de imprimir cambios en sus existencias, lo que supone un aspecto reiterado en la producción de Mayorga (Pérez-Rasilla, 2010) y presente además en la de otros dramaturgos activos en España en las últimas décadas. En realidad, también la vida de Blanca estará marcada por los mapas. Un mapa es ocasión para que la mujer se pierda al comienzo de la obra (esc. 1). La sinagoga de Varsovia, que accidentalmente se libró de la destrucción, es el lugar que, con la exposición de fotos que alberga, le permite abrir una ventana a otra época y a un mundo borrado, del que en el cuerpo de la capital polaca apenas quedan cicatrices. "No es solo la gente lo que falta" (esc. 1, 16), observa la mujer, que en una versión anterior del texto explicitaba: "Es como si todo se hubiese evaporado". La misma casa en que vive con el marido Raúl, funcionario de la

[1] Recuerda varias entre ellas Sucasas (2017) en un penetrante estudio.
[2] Al tema Mayorga también ha consagrado unas reflexiones en la conferencia "Teatro y cartografía", leída en la Fundación March de Madrid en abril de 2011, de la que existe grabación en línea. Deseo hacer constar mi profunda gratitud por Juan Mayorga, que suele dialogar generosamente con quien esto escribe.
[3] "Cartografía teatral de espacios de excepción", en Mayorga (2016a: 325-326).
[4] Véanse al respecto las consideraciones de García Barrientos (2011), de Floeck (2012) y la "Introduzione" de Di Pastena (2014) a *Teatro sulla Shoah*, con indicaciones bibliográficas.
[5] Posteriormente, *El cartógrafo* se imprimió en (2014a) junto a las demás obras extensas de Mayorga y, en el mismo año (2014b), acompañada de una traducción italiana. De aquí en adelante citaremos a partir de la última versión impresa del texto (2017), posterior al estreno español (cfr. abajo, n. 15) y que supone cambios de cierta envergadura con respecto a las anteriores.

ISSN: 1594-378X

embajada española en la capital polaca, se halla en el interior del antiguo gueto (esc. 1, 16), pero Blanca se percata de ello solo después de haber visto la reveladora exposición de fotos de los años Cuarenta (tomadas con toda probabilidad por un soldado alemán). En la parte final de *El cartógrafo* pone la apostilla a la experiencia con la que se abre la pieza Deborah, la interlocutora privilegiada, primero a distancia y luego *in presentia*, de la mujer española. Deborah, ya anciana, afirma: "Si quieres conocer un lugar, piérdete en él. Si quieres ver cómo funciona, quién manda y quién obedece, la frontera entre la ciudad de los señores y la de los que sólo tienen su cuerpo, tienes que perderte" (esc. 24, 101). Se trata de un eco del Benjamin de *Infancia en Berlín hacia 1900*, quien considera el perderse en una ciudad un arte[6]. Blanca, convertida en cartógrafa peculiar, compondrá un imaginado diario personal elaborando una serie de mapas, uno al día (esc. 12, 52). Y también transformará la silueta de su cuerpo en una imagen cartográfica de su identidad y de su dolor personal (esc. 22), motivado, como recordamos, por la pérdida de una hija, pérdida que es la raíz de su búsqueda –más allá de toda lógica– del mapa del gueto y de quien pudo dibujarlo.

Antes de relacionar estas y otras acciones con la memoria personal e histórica, veamos brevemente qué hemos de entender por "mapa", cuáles pueden ser sus funciones, alcances y significados[7]. Quizás los mapas más comunes en nuestro horizonte sean los físicos o políticos, estos últimos con los países dibujados de un mismo color, según una idea de unidad que pretende anular diferencias internas o que fija líneas de fronteras a menudo redefinidas con el ejercicio de la violencia o incluso sencillamente trazadas con tiralíneas. De hecho, el mapa topográfico o de propósito general (el que representa gráficamente los principales elementos que conforman la superficie terrestre) ha sido el objetivo primordial de la cartografía hasta mediados del siglo XVIII, centuria en la que de forma más sistemática se fueron plasmando en los mapas datos sociales y científicos, dando lugar a la difusión de los llamados mapas temáticos o de propósito particular, es decir aquellos cuyo objetivo es localizar características o fenómenos específicos, y cuyo contenido puede abarcar muy diversos aspectos (desde información histórica, política o económica, hasta fenómenos naturales como el clima, la vegetación o la geología: cfr. Robinson, 1982). Dicho de otra manera: aunque la función básica y primordial de los mapas fue orientar en el espacio y conservar la memoria de los lugares, lo cierto es que se pueden hacer mapas de incontables aspectos de la vida individual y social, así como de eventos naturales o manifestaciones del cosmos. Los mapas permiten cartografiar territorios físicos, ideológicos, mentales y emocionales. Y aunque siempre habrá implicaciones que no podrán verse reflejadas en ellos[8], son un sistema de representación que sigue vigente en una época de formulaciones cartográficas digitales o de ciberespacio, cuando se han transformado, quizás para siempre, las categorías tradicionales de tiempo y espacio, al igual que los métodos de representación del mundo y las formas del conocimiento. La metamorfosis del antiguo régimen espacial en Ciberia, el territorio virtual del ciberespacio, que no por casualidad sigue acudiendo a una metáfora topográfica para identificarse, podrá contribuir al surgimiento de una nueva geopolítica (cfr. Schlögel, 2007: 75). No olvidemos, finalmente, que la ciencia está dibujando mapas genéticos: si los antiguos navegantes dependían de los mapas y de las cartas para explorar lo desconocido, los investigadores de hoy los construyen para

[6] Cfr. Benjamin (ed. 1982: 15): "Perderse [...] en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje"; y recuérdese la figura del *flâneur* del *Libro de los pasajes* (sobre ella volveremos).

[7] Dan respuesta a algunas de estas preguntas los ensayos recogidos en Harley (2005). Un amplísimo recorrido por la historia de la cartografía proporcionan Harley y Woodward (1987; 1992; 1994), Woodward y Lewis (1997), Woodward (2007) y Monmonier (2015).

[8] Tal como se insinúa en las esc. 7, 36-37 de *El cartógrafo*: "Dos ejércitos a punto de entrar en combate: es fácil representar el número de soldados, su ubicación, su armamento... Pero ¿y las razones de unos y otros para morir?, ¿y el valor y el miedo de un soldado? Es fácil dibujar una calle, pero ¿y un instante de vida en esa calle?…".

ISSN: 1594-378X

explorar los territorios que el conocimiento de lo infinitamente pequeño ha contribuido a ensanchar (Haraway, 1998: 199).

El mapa, supersigno complejo, es un instrumento sesgado. El nacimiento del estado moderno no ha hecho sino potenciar la transmisión, por su mediación, de contenidos ideológicos y el control y la gestión del espacio, implicando una hegemonía de la función estratégica en su uso. Dibujar un mapa es estructurar un relato. El punto de vista de quien lo dibuja determinará presencias y omisiones, establecerá relaciones de poder entre los objetos representados, se adueñará de una parte del cosmos de forma intencionada. Transformará, en definitiva, el espacio en territorio.

Se entiende por lo tanto que, como manifestación privilegiada de poder, el mapa pueda ser impugnado artísticamente. Es lo que ilustra Estrella de Diego (2008) en *Contra el mapa*, una lectura oblicuamente aprovechada por Mayorga en *El cartógrafo* (y que él mismo me señaló en su día). De Diego arranca su recorrido en 1929 con la publicación en la revista *Variétés* de un provocador "Mapa del mundo en la época de los surrealistas", caracterizado por la toponimia dislocada y unas fronteras sorprendentes. Lo enfoca como un episodio clave en la historia de la utilización de los mapas entre los artistas actuales, quienes vuelven a plantear la alteración o el desvío con respecto al discurso cartográfico oficial como un arma contra las narraciones impuestas o preestablecidas[9]. En definitiva, transgredir el mapa equivale a llevar a cabo una revisión del mundo, puesto que, como hemos sugerido, las metáforas espaciales no suelen ser neutrales. Considero que Mayorga extrae una idea clave de la lectura de Estrella de Diego (o encuentra en ella la confirmación de esa idea): las cartografías pueden ser subversivas y combativas, y su análisis o cuestionamiento, resultar de lo más provechoso para decirnos quiénes somos y de qué lado nos situamos.

En *El Cartógrafo* toma forma la confianza en que el mapa se convierta, de prevalente medio de dominio, en instrumento de supervivencia o en resorte de la memoria (una memoria especialmente necesaria por incómoda y perturbadora). Ninguno de estos supuestos está muy lejos de la realidad. En cuanto al primero, es sabido que orientarse con tempestividad en tiempos de peligro puede marcar la diferencia entre la vida y la muerte: ahí está para probarlo el *Filoatlas*, un prontuario de la emigración judía aparecido en el Berlín de 1938 que ilustraba las vías de escape a los perseguidos por el nacionalsocialismo (Schlögel, 2007: 125-129); un mapamundi completado con un abanico de informaciones, entre ellas las distancias, expresadas en kilómetros, a las que se encontraban las principales ciudades de destino y con ellas la salvación. En segundo lugar, señalaré que se ha intentado figurar la Shoah en el espacio y a través de los mapas. Podemos recordar, para poner un ejemplo conocido, que Raul Hilberg (1981) estudió cuestiones logísticas y organizativas de los convoyes alemanes que llevaban a los deportados, logrando un nivel de concreción que más tarde se potenciaría con la exigencia de "*Spacing the Holocaust*", es decir representar de forma espacial el exterminio de los judíos de Europa, como en los más de 300 mapas recogidos en el *Atlas of the Holocaust* de Martin Gilbert (1993), también autor de una investigación sobre los lugares del genocidio judío (Gilbert, 1998), o como en las consideraciones de Doel y Clarke (1998: esp. 48-57) sobre la relevancia de la dimensión espacial para intentar aproximarse, con las limitaciones implícitas en el asunto, a la Shoah. Evidentemente, los lugares no son indiferentes para la conservación de la memoria histórica, incluso cuando han sido borrados de la realidad física o han sufrido alteraciones sustanciales. Es más que legítimo hablar de una hermenéutica topográfica.

Además de la referencia al Filoatlas –esc. 8, 40, aunque no se le llame explícitamente por su nombre–, en *El cartógrafo* se filtran varios ejemplos concretos de mapas, sobre todo en las

[9] El enfoque se puede ampliar a un sinnúmero de creaciones de otros artistas, desde el británico Simon Patterson, al israelí Joshua Glotman, a la argentina Teresa Pereda (Itinerario de Cuatro Tierras), sin olvidar manifestaciones del "Net Art".

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

conversaciones entre el Anciano y su Nieta: entre otros, se mencionan el de la Francia de los Cassini, el de la India de los colonizadores y también mapas tan peculiares como el del más allá o del Paraíso[10]. El mapa, como afirma uno de los personajes, no dice "nada sobre el mundo, pero lo dice todo sobre el mundo para el que fue dibujado" (esc. 4, 26). Y vuelve legítima la afirmación (en versiones anteriores se trataba de una duda) de que nos encontramos ante una manifestación que puede pertenecer tanto al mundo de la ciencia como al del arte ("Un mapa es arte tanto como es ciencia", esc. 4, 25). Es cierto que el recorrido histórico de los mapas *grosso modo* "parece llevar de cosmogonías míticas a cosmologías cada vez más susceptibles de prueba y verificación empírica" (Schlögel, 2007: 96) y que hoy, quitando los casos impregnados de patente intención artística[11], muchos considerarían esos instrumentos un producto científico. Sin embargo, no hemos de olvidar que con las manifestaciones artísticas los mapas comparten la dimensión histórica e ideológica, con todas sus repercusiones[12], ni que hubo siglos de profunda imbricación entre ciencia y arte[13], especialmente en la Edad Media.

Los casos concretos que he mencionado arriba, son abordados por el historiador alemán Karl Schlögel –experto en historia de la Europa oriental, en particular de Rusia, y muy atento a las implicaciones espaciales del discurso historiográfico– en un volumen publicado en original en 2003, que en castellano se titula *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica* (2007; de esta edición citamos). Se recogen en él más de cincuenta contribuciones del autor. En su aportación, Schlögel (2007: 14) se muestra muy sensible al despliegue de la *Spacing History*, que no es sino una de las manifestaciones de la aplicación del principio de espacialidad a las ciencias humanas, anticipada a finales de los Cincuenta por *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard (1992, original de 1957), alimentada en décadas posteriores por autores como Pierre Bourdieu (1977) en el ámbito antropológico-sociológico o Anthony Giddens en el sociológico (1984), con evidentes desarrollos en ámbito literario[14], y relanzada por la historiografía tras los acontecimientos de noviembre de 1989 y el 11 de septiembre de 2001. Por lo que yo sé, no había sido señalada antes la relación entre Schlögel y la escritura de Mayorga. *En el espacio leemos el tiempo* contiene referencias, a veces muy breves, a geógrafos, a mapas concretos y a conceptos clave para la edificación de *El cartógrafo* y de la visión cartográfica de su autor. Entre los nombres de geógrafos profesionales u ocasionales, aparecen Ibrahim al Mursí, el Servet o Servetus condenado a la hoguera (y restituido al texto de Mayorga en la versión posterior al estreno español), Abraham Ortelius de Amberes, Mercator de Rupelmundo, el Durero prestado a la cartografía durante el florecimiento renacentista de los mapas (en versiones anteriores de la obra, también aparecían Galileo con su mapa celeste, Edmond Halley con el de corrientes de aire, etc.). Entre los mapas específicos,

[10] Señalo de paso que desde noviembre de 2017 la Biblioteca Nacional de Madrid ha estrenado la exposición *Cartografía de lo desconocido. Mapas en la BNE*, cuyos comisarios son Sandra Sáenz-López y Juan Pimentel; entre las más de doscientas piezas, se exponen varias que ilustran cómo los mapas han gestionado la información novedosa, los lugares desconocidos o imaginarios y los fenómenos invisibles.

[11] Valga para ello remitir, entre numerosas otras opciones, a la citada De Diego (2008) o a algunos de los artistas ya mencionados en la nota 9. O piénsese, en términos también heurísticos, en el *Bilderatlas* de Aby Warburg, proceso de montaje de imágenes en el que arraiga la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, comisariada por Georges Didi-Huberman en el Museo Reina Sofía de Madrid entre noviembre de 2010 y marzo de 2011.

[12] Ha escrito Schlögel (2007: 94): "[...] los mapas tienen autor o autoría; están ligados a un lugar y un momento; presentan puntos de vista y ángulos de visión; no son valorativamente neutrales, están envueltos en problemas de objetividad, subjetividad y partidismo justamente como las ciencias históricas; son producciones científicas e ideológicas; los cartógrafos han de plantearse forzosamente importancia y pertinencia de su quehacer no menos que quienes cuentan o escriben una historia; la cartografía participa del complejo ideológico, del poder; en suma, es producto histórico que ha de rendir cuentas de su actividad, alcance y efectos no menos que cualquier otra disciplina de las ciencias humanas".

[13] Estas dos dimensiones se han cruzado a menudo: cfr. por ejemplo los ensayos recogidos por Woodward (1987).

[14] Sobre el *spatial turn* en la episteme contemporánea, cfr. entre otros Cecconi (2015), con bibliografía.

ISSN: 1594-378X

Schlögel dedica especial atención al Filoatlas y al que favoreció la supervivencia de los vecinos de Sarajevo durante el sitio de la ciudad, trata de los Portulanos y de los miembros de la familia Cassini, de la construcción cartográfica de la India, de los mapas de los estrategas en los conflictos, de Hitler, Stalin y el tratado de amistad entre ellos... (Schlögel, 2007: 250 ss.)

También se encuentran en Schlögel reflexiones cartográficas o relacionadas con la cartografía que asoman en la pieza de Mayorga o subyacen a ella; solo recordaré, a manera de ejemplo, nociones como las siguientes: "No hay guerra que empiece sin mapas, ni guerra que acabe sin ellos" (Schlögel, 2007: 88); "El final de los imperios es la gran hora de los atlas nacionales" (Schlögel, 2007: 89); los modernos estados soberanos configuran después de todo tratado una visión del mundo secundada por mapas ("Soberanía y plenos poderes se demuestran en las fronteras", Schlögel, 2007: 88); estos tienen la capacidad de hacer visible una parte de lo invisible (Schlögel, 2007: 96) y nos proporcionan claves para ver la orientación y los propósitos de quienes se hicieron una determinada imagen del mundo (Schlögel, 2007: 95); tiene menos sentido preguntarse qué representación cartográfica es la "real y verdadera" que cuál aporta más a la hora de hacer justicia a una realidad compleja (Schlögel, 2007: 98); nombrar el mundo es tomar su posesión (Schlögel, 2007: 223 ss.). También se nos recuerda que el cartógrafo está investido de una responsabilidad (Schlögel, 2007: 99); que existen mapas "comprometidos" (Schlögel, 2007: 102); que si se mira con atención el tejido de las ciudades, todo empieza a hablarnos, desde las aceras a los perfiles de los edificios (Schlögel, 2007: 17). La actitud del *flâneur* como forma de conocimiento (para Mayorga, la posibilidad de cerrar el círculo con respecto a un autor, Benjamin, para él imprescindible), la estrecha relación entre mapa y cuerpo (incluyendo, en el historiador de Allgäu, las huellas dactilares), las sistemáticas distorsiones cartográficas llevadas a cabo por la Unión Soviética son otras vertientes abordadas por Schlögel y presentes en *El cartógrafo*.

Finalmente, secciones como "Planta del gueto de Kovno" (o Kaunas), "Topografía del terror" y "La puerta de Birkenau", sobre todo la primera, revelan una específica contigüidad con *El cartógrafo* y quizás pudieron contribuir, junto a la experiencia directa que Mayorga tuvo de Varsovia y a la reelaboración de otros estímulos personales, a que germinara y se precisara en él la idea de la obra. En "Planta del gueto de Kovno", Schlögel se ocupa de la variada documentación preparada a lo largo de tres años, desde 1941 hasta 1943, por algunos habitantes del gueto de esa ciudad lituana y que incluía unos mapas del lugar. Enterrado en cajas bajo los edificios, el material recompone un cuadro de la vida de la comunidad judía, una vez que esta, nunca mejor dicho, fue borrada del mapa por los alemanes. Ordenanzas, crónicas, documentos y mapas conforman una descripción desde el interior de la ruina de la judería de Kovno y de la casi milagrosa salvación de unos pocos. Una situación que vuelve a plantearse en relación al gueto de Varsovia y mediante una ficción verosímil en *El cartógrafo*. Manifestar la deuda que la obra teatral del dramaturgo madrileño contrae con el libro de Schlögel evidentemente en nada empaña la calidad final de la pieza, en mi opinión una de las más sugerentes y originales de su ya afortunada producción (como confirma la excelsa calidad del montaje dirigido por el mismo Mayorga e interpretado por Blanca Portillo y José Luis García-Pérez)[15], ni es óbice para que el dramaturgo también se sirva de otras fuentes (algunas se detallan en otros trabajos)[16]; sí, en cambio, nos ayuda a enfocarla mejor y de forma más consciente.

Volviendo a *El cartógrafo*, la propia pieza nos recuerda, en su trama y prevalentemente mediante las conversaciones entre el Anciano cartógrafo y la Nieta aprendiz (elemento, este último, más acusado en anteriores versiones), varios de los significados que puede asumir un

[15] El estreno en España tuvo lugar en el teatro Calderón de Valladolid el 11 de noviembre de 2016. Anteriormente, la pieza había sido objeto de una lectura dramatizada en marzo de 2013 en Varsovia (dirección de Andrzej Seweryn) y de un montaje en lengua italiana en junio de 2016 en Staggia Senese (Siena) a cargo del Collettivo Extratto.
[16] Cfr. Di Pastena (2012) y (2014).

ISSN: 1594-378X

mapa: ser índice de la existencia de un orden, signo de pertenencia, causa y efecto de una guerra, mecanismo de control y predicción, engaño para un enemigo, toma de posesión de un te-rritorio, indicador de una rendición e incluso, es el caso concreto de Deborah, una forma de resistencia. O bien, y ello se sugiere sobre todo en el caso de Blanca, parte de un proceso de autoconocimiento que da pie a una posible regeneración personal y confía al mapa un diseño que también es emocional.

Yendo mucho más allá de esa vena definitoria, hábilmente camuflada en los pliegues del diálogo, considero que Mayorga hace de la arquitectura de su misma obra un mapa para el recuerdo: las secuencias que la conforman, fulmíneas como puntos o más extensas como líneas, no solo le confieren una respiración orgánica y entrelazan constantemente vivencias del pasado con las del presente, sino que traducen de forma gráfica la dimensión diegética del texto y convierten sus avatares en una especie de transcripción cartográfica[17]. *El cartógrafo* es el mapa en que caben las historias de Blanca, de Deborah y de los demás personajes. Las vidas de las coprotagonistas, en particular, son dos líneas que convergen en un encuentro, en la escena 24 (en versiones anteriores correspondía a la 35), que es el meollo de toda la pieza, su mónada leibniziana, el núcleo donde se abordan temas básicos del texto[18].

Esa construcción, marcada por un fragmentarismo y unos vaivenes temporales que sin duda Walter Benjamin habría apreciado, participa de una idea que informa toda la obra: el quehacer del cartógrafo se puede asimilar al del dramaturgo, los mapas al teatro. Cuando en la obra leemos: "Mirar, escoger, representar: esos son los secretos del cartógrafo" (esc. 7, 36), se hace inevitable pensar en una reflexión que implica al arte teatral y más en concreto al teatro histórico, si consideramos uno de los cauces favoritos de Mayorga y la naturaleza subgenérica de la pieza que nos ocupa; la afirmación, por otro lado, bien podría incluir al arte *tout court*: en él, la observación del entorno, la selección orientada y las modalidades de representación constituyen a la vez jalones caracterizadores y elecciones que pueden brindar resultados de muy distinto cariz. También en la obra que analizamos el mapa ofrece una posibilidad para la memoria, incluso en relación a aquello, la Shoah, de lo que se duda, legítima y constantemente, de que pueda transmitirse siquiera en mínima parte y nunca en su auténtico alcance.

Para hacer un mapa apenas aceptable de la tragedia de la Varsovia de los años Cuarenta o para perfilar una trama que no se hunda en la ciénaga del sentimentalismo ni se preste a la usurpación de la voz de las víctimas, hay que plantearse las preguntas pertinentes y tener claras las potencialidades y las limitaciones del discurso artístico[19]. Hacia el cierre de la obra, sobre la posibilidad de que se reelabore la historia del mapa del gueto, dice Deborah, testigo directo de los acontecimientos: "No creo que hagan esa película. La idea, el cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil. Sería mejor una obra de teatro, en el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho, como los mapas" (esc. 24, 97)[20]. Son frases en las que se capta un eco de las de su abuelo: "Un mapa no es una fotografía. En una foto siempre hay respuestas a preguntas que nadie ha hecho. En el mapa solo hay respuestas a las preguntas del cartógrafo. ¿Cuáles son tus preguntas?" (esc. 9, 42). El pasaje recuerda otro del varias veces mencionado Schlögel, en el que se trata de la necesaria simplificación de los mapas con respecto a la realidad y donde también el autor alemán se refiere a la fotografía: "[...] resulta

[17] Así ve también Mabel Brizuela (2011: 18-19) la propuesta metateatral de Mayorga en *El Cartógrafo*.
[18] Cfr. Brizuela (2011: 22-24).
[19] Sobre los riesgos en que se puede incurrir, véase Mayorga, "La representación teatral del Holocausto" (en Mayorga, 2016h: 170).
[20] Bachelard (1970: 14) consideró que son las preguntas las que determinan las respuestas y producen el conocimiento científico: "Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit". Sobre la imagen fotográfica en *El cartógrafo*, véase Gorría Ferrín (2012); Burel (2016) la relaciona con el mapa y el concepto de intermedialidad.

ISSN: 1594-378X

inadecuada para trazar mapas 'la reproducción más precisa' de todas, la fotográfica: contiene demasiadas respuestas a preguntas que no se plantean" (Schlögel, 2007: 105). Y el cine está hecho de fotogramas, aunque sea mucho más que la suma de esos fotogramas en movimiento.

Como decíamos, para que las preguntas reciban respuestas diáfanas y admisibles es decisivo un proceso de selección riguroso, que, en el plano estilístico y del contenido, se traduce en la renuncia a lo sobrante y a lo inapropiado o moralmente obsceno. Una de las brújulas del Anciano es el axioma "*Definitio est negatio*", que retoma una fórmula afín de Spinoza[21]. Toda definición supone una negación, determina unos límites y unas exclusiones. Es decir: para conseguir que algo sea visible, hay que escoger unos elementos y sacrificar otros[22]. Es una auténtica declaración de estilo si la aplicamos a Mayorga, cuyo fin ostensible en la escritura (y en la reescritura) suele consistir en buscar mayor eficacia comunicativa eliminando todo lo prescindible y en implicar activamente al destinatario recurriendo a elipsis e intermitencias; pero también se trata de un programa en lo que se refiere a los contenidos: convencido de que hace falta un artificio para mostrar lo que está más allá de la mirada inmediata, para Mayorga la verdad es asimismo cuestión de construcción ("Teatro y verdad", en Mayorga, 2016i: 322). No es difícil emparentar la sentencia que debería guiar al buen cartógrafo con lo que afirma (remontándose nada menos que a la *Poética* de Aristóteles) el personaje más inquietante de *Himmelweg*, otra obra mayorguiana que gravita alrededor de la memoria de un testigo directo de un evento relacionado con la Shoah, aunque de actitud muy diferente a la de la tenaz Deborah. Sostiene el Comandante nazi en esa pieza: "Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control. *(Coge la cuerda de la peonza.)* Un nudo es más interesante que una simple cuerda, pero si el nudo es demasiado complejo... *(Hace el nudo más y más complicado.)* Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él. Una melodía... *(Tatarea varias melodías, cada vez más complejas.)* Una melodía es más interesante que un ruido monótono, pero si la melodía es demasiado compleja, el oído la percibe como ruido y se cierra a ella" (IV, 2, 118).

Todo ello deja claro que configurar un mapa en ningún caso equivale a hacer un mero calco de la realidad[23]. Lo escribe el propio Mayorga en sus ensayos, teniendo presente la diferencia entre calco y mapa planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, autores para él significativos: "El pasado se me aparece como un espacio imprevisible del que quisiera hacer […] no calcos sino mapas. No pretendo reconstruir el pasado tal como fue [...], sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro"[24]. Cartografiar el pasado, con un mapa o una pieza de teatro

[21] En realidad "*Omnis determinatio est negatio*" solo aparece en una carta de Spinoza, la que en junio de 1674 el filósofo dirigió a su amigo Jarig Jelles: "Quia ergo figura non aliud, quam determinatio, & *determinatio negatio est*; non poterit, ut dictum, aliud quid, quam negatio, esse" (Epistola 50, *Lettere*, ed. 2011: 2076; el subrayado en cursiva es mío). Se refiere al concepto Schlögel (2007: 141) y se demora sobre él Yitzhak Y. Melamed (2012).

[22] Cfr. *El cartógrafo* (esc. 9, 41): "ANCIANO Sacrificar: eso es lo más importante al hacer un mapa. ¿Qué quiero hacer visible? Si tengo claro eso, sabré qué excluir. *Definitio est negatio*". Y véase Mayorga, "Razón del teatro" (2016g: fragmento 4, 90): "En el escenario, todo debe responder a una pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa. El escenario, como el mapa, exige síntesis, lenguaje sin grasa. Un espectáculo teatral, como un mapa, ha de construirse a partir de la pregunta ¿Qué quiero hacer visible?, que conduce a la pregunta ¿Qué excluyo? Como el que mira el cielo buscando constelaciones, como el cartógrafo, como el científico, como el filósofo, el hombre de teatro se pregunta qué ha de excluir para dar a ver qué." De nuevo, cfr. Schlögel (2007: 141).

[23] Por no incurrir en la paradoja del Mapa del Imperio relatada por Borges (1972) en "Del rigor de la ciencia".

[24] Cfr. "Mi teatro histórico" (en Mayorga, 2016f: 317). Referencias a la misma dicotomía se encuentran también en "Razón del teatro" (en Mayorga, 2016g: fragmento 2, 88), y por supuesto en "Cartografía teatral de espacios de excepción" (Mayorga, 2016a: 327). Es revelador que, al ilustrar las peculiaridades del teatro de Enzo Cormann, Mayorga acuda a la misma imagen: "Lo que el teatro debería entregar a la ciudad es una experiencia poética que ponga a la ciudad ante su propia forma –o ante alguna de sus formas, reales o posibles–. Un teatro que devuelva a

ISSN: 1594-378X

histórico, supone una responsabilidad y es de alguna forma una acción comprometida. El dramaturgo-cartógrafo no será neutral[25], al igual que Deborah, quien se coloca del lado de los resistentes en el gueto, en la Polonia sovietizada, ante el sitio de Sarajevo y ante la injusticia de los migrantes despojados de los derechos más elementales, en trances de su vida que también son reflejo de los transcursos históricos de Varsovia y de Europa. Deborah sigue mirando el mundo "desde el gueto" (esc. 24, 98), a la manera de Marek Edelmann, antiguo insurrecto del de Varsovia, quien viajó en un convoy de ayuda a la Sarajevo ocupada de los años Noventa y clamó reiteradamente contra las inhumanas políticas de limpieza étnica actuadas en la ex-Yugoslavia. La actitud indómita de la pequeña Deborah es un legado que la adulta no traiciona y sugiere cómo cada uno en cierta medida y hasta en las circunstancias más adversas resulta el artífice de su propio mapa, el cartógrafo de su propia existencia.

Y es que al mapa y al teatro se les exige figurar un trozo de mundo estando en el mundo, asumir una posición en él y ante él. A uno y a otro se le puede pedir representar incluso lo que ya no existe, pues la Historia también está hecha de no-lugares, espacios que "han vuelto a desvanecerse, derruidos, de [los] que nada queda fuera de su recuerdo" (Schlögel, 2007: 74). De la misma forma actúa la memoria, cuyo primer efecto, en cuanto actividad hermenéutica, es hacer presente lo que ya no es (como nos recuerda Reyes Mate, 2008: 167). Es paradoja solo aparente confiar la memoria al teatro, que se quiere arte del "presente absoluto" y de la contingencia, pues la palabra dramática también puede convertirse en territorio de la *polis* destinado al encuentro entre géneros, capas sociales y generaciones, entre lugar y tiempo, entre pasado y presente.

La cartografía teatral puede mirar a los lugares no como a sencillos escenarios de acontecimientos o de formas de interacción entre el individuo y el entorno o entre individuos. Es una lección ya pregonada por Valle-Inclán[26], entre otros, y que tiene muy presente más de un autor salido de El Astillero, como el propio Mayorga o José Ramón Fernández. Los lugares son símbolos de identidad y posibles puntos para el enganche del recuerdo (o de su alteración o cancelación) y hasta del ensueño o de la proyección hacia el futuro; los que han sido teatro de la Shoah entrañan significados peculiares y más dolorosamente intensos. No olvidemos que los guetos en sus fases finales fueron la antesala de la aniquilación, con elementos de contacto con los campos "mixtos", es decir, de concentración y de exterminio (cfr. Mengaldo, 2007: 41). El gueto de Varsovia es el lugar del que irradia la obra y algunos de sus sentidos, uno de esos espacios "excepcionalmente marcados primero por la violencia y luego por la tensión entre la memoria y el olvido", como ha escrito Mayorga ("Cartografía teatral de espacios de excepción", en Mayorga, 2016: 327). Un lugar que reúne una abundancia de significados, algunos de los cuales determinados por los vacíos o las ausencias más que por marcas visibles como son monumentos o inscripciones. Al desarrollar sus vivencias a lo largo de varias décadas en Varsovia, *El cartógrafo* también es una obra que versa sobre los lugares de la memoria, sobre la

la ciudad no un calco, sino un mapa" ("Enzo Cormann, un utopista del teatro", en Mayorga, 2016d: 286). Ya Deleuze y Guattari (2004: 17-18) habían opuesto el mapa al calco: "Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas […]".

[25] Sobre mapas y teatro como instrumentos de resistencia, así como de manifestación de lo que no es inmediatamente visible, cfr. Molanes Rial (2013). Véase además Lumière (2017); y, anteriormente, el trabajo de March y Martínez (2012).

[26] Cfr. Dougherty (1983: 263): "es el escenario el que crea la situación"; la entrevista original había aparecido en *Luz*, el 23 de noviembre de 1933.

ISSN: 1594-378X

memoria (y desmemoria) de los lugares y sobre el lugar que los lugares de la memoria pueden o han de ocupar. Por un lado, en la pieza asistimos a un cerco que se va cerrando y culmina en un núcleo tristemente conocido, Umschlagplatz (la "Plaza de Carga", en la última version impresa del texto), de donde salían los trenes abarrotados de presos con destino a Treblinka; por el otro, vemos una tentativa de insurrección para hacer algo menos asfixiante aquel cerco. El mapa dibujado por Deborah queda como testimonio del asedio que sufre su vida y la de su comunidad. El empeño de Blanca en hacer visible el gueto, incluso con la idea de marcar el perímetro de la antigua cárcel a cielo abierto en el espacio de la ciudad actual, es una forma de objetivar exteriormente el territorio del sufrimiento (personal, *in primis*), de relacionarlo con una dimensión colectiva y pública, de "darle un lugar al gueto", como ha escrito Pamela Colombo (2012: 129). De él Blanca tiene una experiencia que podríamos definir epifánica y visceral, pese a que viva en nuestro presente y que lo convoque con "recuerdos" que pertenecen a otros (y que son materiales, indirectos y a veces quizás solo pretendidos)[27]. Blanca puede sentir ese dolor en carne viva porque ha experimentado el trauma de la pérdida, que la une a Deborah mucho antes de que consiga dar con ella.

Por otro lado, toda historia pública empieza por un individuo. Blanca va dibujando la silueta de su cuerpo, le pide a su marido Raúl que lo haga por ella y él mismo acabará haciendo suyo ese gesto (el montaje dirigido por Mayorga se cierra significativa y esperanzadamente con esta secuencia)[28]. La posibilidad de asumir y hasta cierto punto compartir la memoria, por muy dolorosa que sea, se contagia en *El cartógrafo* de un personaje a otro: al acercamiento que se realiza entre marido y mujer, en el eje por así decirlo intrageneracional u horizontal, se suma el que se da entre Blanca y Deborah, en el intergeneracional y vertical, cuando ella –que, herida por haber perdido una hija, ha empezado buscando la imagen de una niña– se topa con una anciana que por edad podría ser su madre; una anciana que la mantiene a distancia con las palabras pero que acaba acercándosele emotivamente y está dispuesta a compartir con ella otro paseo virtualmente revelador (esc. 24, 100). El de Blanca y de Raúl (y por supuesto el de Deborah)[29] son unos cuerpos truncados por el dolor, cuerpos que de alguna manera entran en relación con el cuerpo de la ciudad, donde, como se ha dicho, Blanca imagina poder trazar el perímetro del antiguo gueto. La silueta, forma geométrica irregular y vacía, puede ser a la vez evocación de una presencia (al representar los límites corporales de un ser, sus peculiaridades individuales, su potencial "narración") y manifestación de una ausencia (la marca física de un crimen también espiritual)[30]. El cuerpo, objeto de violencia al haber sufrido amputaciones simbólicas, se hace medida del mundo (y es mapa él mismo: "Miras tu cuerpo y aparecen

[27] Entre las figuras secundarias, destaca la de Tarwid, el coleccionista (esc. 17, 68-71) que enseña a Blanca lo que él afirma que es una fotografía del mapa del gueto dibujado por la niña cartógrafa (la foto que en la esc. 24, 98-99, Blanca mostrará a Deborah). No me puedo detener aquí sobre las implicaciones que en la obra plantea el coleccionismo en relación con la memoria y la *museización* de la Shoah: sí señalaré su eco benjaminiano, el hecho de que afecta también al tema de este trabajo (los mapas) y que la colección resulta ella misma un peculiar mapa de la vida del propio coleccionista.

[28] Cfr. "Como ciudadano, creo que la memoria de la Shoah nos fortalece en la vigilancia y en la resistencia frente a la barbarie contemporánea. En este sentido, la representación de aquellos años, en lugar de conducirnos a una tristeza estéril, puede ayudarnos contra viejas y nuevas formas de humillación del hombre por el hombre. Convencido como estoy de que nuestro deber de memoria para con los muertos coincide con nuestra responsabilidad absoluta para con los vivos, el recuerdo de la Shoah no es para mí fuente de desesperación, sino de esperanza" (entrevista cit. en Aznar, 2011: 46).

[29] Tenemos una visión fragmentada de la vida de Deborah, y muy especialmente de su vida adulta. Nos preguntamos si no ha sufrido más pérdidas de las que se explicitan: por ejemplo, el Adam Rybak que se ha escapado de la Polonia sovietizada –y es mencionado en la esc. 20, 79– ¿no será alguien que la abandonó o que se vio obligado a hacerlo?

[30] A lo primero parece referirse el ejercicio que Sarah Kane les pidió a sus alumnos de la Escuela de Verano del Royal Court en Londres en 1998; entre ellos, estaba Mayorga: otra reelaboración de una experiencia directa del dramaturgo (cfr. "Mi recuerdo favorito de Sarah Kane", en Mayorga, 2016e: 291).

ISSN: 1594-378X

cosas", dice Blanca en la esc. 22, 88)[31]; la cancelación del gueto deviene, así, un crimen añadido. La relación entre cuerpo y mapa, por lo demás, procede de lejos. Recientemente aún se ha podido señalar la semejanza entre huellas digitales y mapas orográficos (Schlögel, 2007: 358 ss.). Y es sabido que a lo largo de la historia recurren mapas cartográficos con forma humana; esta relación, que también lo es entre micro y macrocosmos, se impone por ejemplo en una sección de la exposición *Cartografías contemporáneas* que ha sido propuesta en las principales ciudades españolas: en algunas de las obras allí expuestas se añadía a la fijeza del mapa el dinamismo del cuerpo y el diseño sobre su piel[32].

Cabe recordar que el lugar también implica el tiempo. La interconexión entre uno y otro, junto con la construcción de las identidades y la redefinición del ámbito político, por lo demás ha sido uno de los temas que han focalizado el debate cultural en torno a la posmodernidad (Iniesta, 2009: 472-473). En *El cartógrafo* (esc. 4, 28) se lee: "Es lo más difícil de representar, y lo más importante: el tiempo. Lo más importante del espacio es el tiempo". Y eso que una de las limitaciones cualitativas del mapa tradicional (dejamos fuera los sistemas multimedia y los de información geográfica, los SIG) es la presentación estática, el no poder dar figura a ninguna secuencia ni relación temporal, sino a lo sumo insinuarla o simbolizarla (Schlögel, 2007: 101). A pesar de ser lo más complicado de representar en el mapa, el tiempo es inseparable de él (obviamente, los mapas caducan, y nuevos eventos vuelven inservibles los que antes eran insustituibles).

La estratificación del tiempo, en particular del tiempo histórico, su duración difícilmente captable por los instrumentos de representación figurada del hombre, afloran en *El cartógrafo* en las palabras de un personaje secundario, masculino en la última versión (era una mujer, Magda, en las anteriores), que se refiere al estudio de la nieve, de sus capas y de su naturaleza resbaladiza como modelo para la comprensión de fenómenos de carácter económico, sociológico y psicológico:

> MAGNAR La nieve es difícil. Parece sencilla, pero a nivel microscópico es muy compleja. Meta un puñado en el frigorífico y vuelva al rato, verá cómo ha cambiado. Está en constante metamorfosis, es difícil estudiar algo que se transforma todo el rato. Quieren entender qué factores determinan las fuerzas de enlace entre los cristales. Qué hace que una capa sea fuerte o débil. La nieve es como una tarta con muchas capas, unas de metros de espesor, otras delgadas como papel. En la superficie, los cristales son afectados por el sol, el viento… Mientras eso ocurre fuera, ¿qué está pasando dentro? ¿Y qué sucede si sobre una superficie nevada una tormenta deja caer otra capa más densa? El escenario más probable de avalancha se da cuando una capa débil es cubierta por otra más fuerte. (Esc. 13, 55)

Si la nevada remite simbólicamente a los acontecimientos históricos, la avalancha –y su difícil previsibilidad– es la manifestación de una crisis que en *El cartógrafo* encuentra su concreción *in primis* en el nazismo (el Anciano se pregunta cómo él y su gente no han sabido prever, a partir de los mapas, el avance del Reich: "ANCIANO No supimos leerlos [los mapas] a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos?", esc. 4, 29) y luego en los varios momentos históricos reseñados a través de la experiencia vital de Deborah. También es un alud para Blanca y para su vida familiar el suicidio repentino de Alba (¿un guiño a García Lorca?). El texto reconduce a una metáfora natural eventos "culturales": las dictaduras, la guerra, el suicidio.

---

31 Véase Nuckols (2016: 98-99).

32 Cfr. http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-cartografias-contemporaneas-caixaforum-barcelona-esp__816-c-16501__.html; y ver De Diego (2008: esp. 81-84). Las relaciones de *El cartógrafo* con las artes visuales merecerían un estudio específico.

ISSN: 1594-378X

La visión de las capas superpuestas de nieve como metáfora de los procesos históricos nos recuerda las consideraciones de Bergson sobre la duración en cuanto elemento esencial del tiempo. Es en *La evolución creadora* donde el pensador francés acude a la imagen de la bola de nieve para volver más inteligible la idea de *durée* (Bergson, 1959: 477). Cada nueva capa de una nevada tiende a fusionarse con las anteriores y favorece la aparición de una forma en constante metamorfosis, un producto renovado pero también conformado por la acumulación precedente. El pensador francés toma en cuenta el tiempo interno de las cosas, lo que hace que la repetición no sea nunca posible y la predicción muy difícil, pues estar en el tiempo es cambiar; lo que, añadimos nosotros, hace irreparable toda pérdida. Hacia el final de su ensayo Bergson sentencia el método constructivo que las ciencias aplican a la comprensión del mundo, y apela a la experiencia para captar la duración, y vivirla como el lugar donde se opera la más radical fusión del todo[33]. Mayorga desliza en el texto la imagen de la nieve como metáfora de la historia, de la difícil representabilidad del tiempo. Una manera para reafirmar que el pasado se nos escapa una y otra vez, volviéndose poco menos que inasible (aunque no incomprensible). Sin olvidar, creo yo, que la ciudad misma, sujeto colectivo, es el resultado de la superposición de estratos temporales y una suma de lugares (como bien recuerda Schlögel, 2007: respectivamente 306 y 303).

Pone en relación unos y otros el paseante dispuesto a mirar en profundidad, el que reúne memoria e imaginación, cosiendo entre ellos sitios distantes en el espacio y en el tiempo. Ahí está el ejemplo de Benjamin[34], que, al caminar como un lector doble, en cada rincón de la ciudad percibe dos, y que es observador del objeto como si de un foco de una elipse se tratara, es decir, de algo que a la vez evoca "otro algo" distante, que, asociado con lo primero, abrirá un espacio que no sería producido por ninguno de los dos por sí solo[35]. De manera análoga se mueve Deborah, primero observadora obligada y luego *flâneuse* inmejorable. Gracias a sus experiencias, la anciana prefiere el rodeo al acceso directo como método de aproximación a los objetos y a los lugares, y a su condición de conexión con otras épocas[36]; ya nos referimos a la importancia que tiene el perderse en los lugares: se trata de que la verdad de las cosas se nos imponga[37]. La misma Blanca, que en cambio se convierte en una paseante con intención, lleva en su mirada una ciudad que va más allá de la que es inmediatamente visible, porque también está hecha de otras por ella conocidas ("Blanca Reconozco la forma de las calles, he estado en ellas. Si hubiera una ciudad así… Caminas por la Gran Vía de Madrid y llegas al Castillo de Praga, cruzas la Plaza de Restauradores y estás en la Acrópolis…", esc. 3, 22) o ya habitadas (véanse las direcciones que recuerdan ella y su marido: "Raúl Ahmed Bouzrina 312… Choquehuanca… 45. / Blanca Choquehuanca 65. Sloane Square 15", esc. 6, 31).

Por lo demás, pasado y presente deberían ser ellos mismos como focos de una elipse, como componentes de una imagen dialéctica, aquello donde un polo y otro se alteran mutuamente, "en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación"

---

[33] Cfr. Bassols Pascual (2016: 43), quien en el mismo lugar señala cómo Deleuze ha vuelto al proceso bergsoniano por el que se llega a realizar una forma nueva.

[34] Véanse su *Infancia en Berlín hacia 1900* (ed. 1982), en parte reelaboración de *Crónica de Berlín,* y por supuesto *El libro de los pasajes* (ed. 2004). Sobre la actividad del *flâneur* como experiencia vital, cfr. ahora Nuvolati (2013); Bassols Pascual (2016: 90-104; 27-38) la observa en Benjamin, y antes en Baudelaire, poniéndola en relación con una red de autores de la modernidad literaria.

[35] Una productiva manera de mirar que Mayorga también relaciona con la del artista ("Elipses de Benjamin", en Mayorga, 2016c: 19) y que se coloca en la estela de la experiencia de Warburg, cuyo *Atlas Mnemosyne* supone un "conocimiento por remontajes" de imágenes (según recuerda Didi-Huberman, 2010: 177 ss.). Recientemente, Molanes Rial (2016) ha subrayado la condición "doble" de las ciudades que aparecen en varias piezas del dramaturgo (entre ellas, la Varsovia actual que en *El cartógrafo* "oculta" la del gueto).

[36] Un recuerdo del método que Benjamin (ed. 2010) aplicó, entre otros, en su libro *El origen del "Trauerspiel" alemán*. Sobre la "imaginación dialéctica" véase también Gorría Ferrín (2013: 228-232).

[37] En palabras de Benjamin (2010: 231), "La verdad es la muerte de la intención".

ISSN: 1594-378X

(*Libro de los pasajes*, ed. 2004: 465), conservando sin embargo cada uno su alteridad. En opinión de Mayorga, el teatro histórico debería evitar los escollos del historicismo y de la actualización, no pretender trasladar al espectador al tiempo del acontecimiento ni desplazar el acontecimiento al tiempo del espectador. Tal como sostiene el dramaturgo en "Razón del teatro", este último debería buscar una tercera vía, construir "una cita entre el presente y el pasado en que ambos mutuamente se desestabilicen, haciendo que el presente vea el pasado como no lo había visto y se vea a sí mismo como no se había visto" (Mayorga, 2016g: fragmento 19, 104). El pasado, en suma, no puede explicar del todo el presente y este no debería colonizar aquel[38]. Quizás en esa relación de respeto hacia el pasado también quepa la actitud inconforme de Deborah ante el peligro de la piedad superficial, de la curiosidad morbosa, del atractivo siniestro del lager. Ante Blanca, Deborah niega haber sido la niña cartógrafa y niega la existencia del supuesto mapa del gueto. ¿Lo hace porque arrastra la culpabilidad y la vergüenza de los supervivientes? En parte sí, pues afirma rotundamente no tolerar ese vocablo. Cabe preguntarse, por otro lado, si la negación de Deborah no es también una negación de toda ilusión de recuerdo (cfr. Schlögel, 2007: 440) ante el alcance de la matanza. La escala que aparece en el título completo de la obra, *1: 400.000*, apunta veladamente a la posible relación numérica entre un supérstite y todos los habitantes del gueto[39]. El ser único, se sugiere, es ella; la disparidad entre los salvados y los hundidos, desalentadora.

Habría indicios suficientes como para creer que el mapa, en la dimensión ficticia de la obra, realmente se trazó, pese a las palabras de Deborah y pese a que los personajes se dividan al respecto entre escépticos y posibilistas, entre quienes lo consideren leyenda y quienes historia[40]. Deborah se niega a sí misma y niega a la vez la existencia del mapa. Ergo, para el destinatario de la obra saber que Deborah existió casi equivaldría a saber que también existió su mapa, quizás dibujado debajo del suelo de la casa del abuelo en el gueto, o copiado fuera de él, debajo del suelo de la vivienda en que la niña encuentra amparo, según algunas de las posibles elipsis que el espectador debe completar, a no ser que, en la línea de los resistentes de *Fahrenheit 451,* el mapa no esté en la memoria de Deborah, no sea su misma experiencia vital, alimentada por las enseñanzas, no solo técnicas, de su abuelo. Esta tercera opción, muy sugerente y al menos hasta cierto punto incontrovertible, podría respaldarse con una de las últimas frases pronunciadas por la cartógrafa: "Todo va a borrarse, la cabeza es un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse" (esc. 24, 101).

En cualquier caso, dando por sentado que Mayorga deja voluntariamente abiertas varias posibilidades para que el destinatario active la que considere más oportuna o creíble (de manera análoga, sirviéndose de retazos recompuestos y completados, actúa Blanca en el interior de la pieza), cuando Deborah afirma que la existencia efectiva del mapa no es lo más importante, que el mero hecho de que la niña pudo existir podría valer por sí mismo[41], el planteamiento del dramaturgo se tiñe de evidentes resonancias aristotélicas. Para el Estagirita el poeta trata de lo universal, de lo que podría suceder[42]. Ese "como si fuera", ese "pudo ser" que para algunos vale tanto como un "fue", y a veces más, es una de las condiciones que presiden el discurso literario. No parece casualidad que en el montaje de la pieza dirigido por Mayorga no se haya considerado necesario "mostrar" a la Niña mientras da fe de la existencia del mapa

[38] En relación a la manera benjaminiana de enfocar la historia es imprescindible su *Sobre el concepto de historia* (ed. 1998). Las ideas del autor alemán calan hondo también en la reflexión ensayística de Mayorga (una incursión sucinta, en Molanes Rial, 2014).
[39] Habla de ello Marek Edelmann en una larga entrevista: Krall (1982: 133).
[40] Véase respectivamente lo que dicen Marek (esc. 8, 38-40) y Tarwid (esc. 13, 190).
[41] Cfr. *El cartógrafo*, esc. 24, 100: "¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir".
[42] Mayorga se ha hecho eco de ello escribiendo que "La misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular" ("El dramaturgo como historiador", en Mayorga, 2016b: 155).

ISSN: 1594-378X

(mediante la secuencia que sellaba las versiones anteriormente publicadas). Lo que importa, en definitiva, es poder creer que ese mapa se dibujara. ¿La Deborah "real" podría estar acaso a la altura de la que dio vida a la "leyenda"?

A manera de conclusión, reafirmada la profunda vocación metateatral de *El cartógrafo* de Mayorga, recordaré que el teatro, como los mapas, puede ser discurso al servicio del poder o del desvelamiento de lo que atormenta al ser humano y su disonante memoria, la cual también necesita omitir mucho para lograr devolver algo. Puede ser una mascarada, como la que levanta el Tercer Reich en Terezín y vale para inspirar, indirectamente, *Himmelweg*, o servir para representar, desde el conocimiento de sus límites[43], una proyección estilizada de la vida de algún ser humano y de sus fantasmas más íntimos. Es de Benjamin, en *Crónica de Berlín* (1996: 190), la ocurrencia de dibujar un "diagrama" de su existencia, de "articular gráficamente en un mapa el espacio de la vida". Quizás se trate de otro posible germen de la vocación cartográfica en que se sustenta nuestra pieza. De aquella práctica, el destinatario de *El cartógrafo* percibe varias traducciones materiales introducidas por el Anciano y relacionadas con miembros de la familia de Deborah; una de dichas transcripciones es el mapa de la vida del abuelo (otras, ideales, podrían germinar de las vivencias evocadas). Esa biografía interrumpida, o insatisfactoria, hace resonar de alguna forma el silencio y la ausencia de los vencidos y de los olvidados de ayer y de hoy (entre ellos, el propio Benjamin)[44], y tiene por esta circunstancia la virtualidad de entrar más fácilmente en relación con muchas otras biografías, pues no hay ninguna que no haya experimentado una pérdida. Aquel dibujo inacabado podría incitar al destinatario ideal de *El cartógrafo* –una vez que haya observado las experiencias de Deborah y Blanca en clave cartográfica, una vez que se haya ubicado con mayor conciencia en su entorno– a trazar un mapa personal de la obra, un mapa de su experiencia ante ella e incluso de su propia biografía, para acabar situándola en el marco de un más articulado atlas "político". Al fin y al cabo, ¿quién no necesita orientarse de la mejor manera posible?

Bibliografía

AZNAR SOLER, Manuel (2011) "Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga", estudio introductorio de Juan Mayorga, *Himmelweg*, ed. de Manuel Alvar Soler, Ciudad Real, Ñaque, pp. 15-112.

BACHELARD, Gaston (1970) *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin.

——— (1992) *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France.

BASSOLS PASCUAL, Lourdes (2016) *Pasear, caminar, descansar. Un recorrido por la literatura europea de la Modernidad*, [Barcelona], Dstoria Edicions.

BENJAMIN, Walter (2004) *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal.

——— (2010) *El origen del "Trauerspiel" alemán*, en *Obras*, Madrid, Ábada, volumen 1.1, pp. 223-459.

——— (1998) *Sul concetto di storia*, eds. Gianfranco Bonola y Michele Ranchetti, Torino, Einaudi.

[43] En concreto, "el teatro del Holocausto buscará su forma empezando antes por una interrogación moral que por un impulso estético. Buscará un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación" ("La representación teatral del Holocausto", en Mayorga, 2016h: 171).
[44] Véase como ejemplo el texto breve *JK*.

ISSN: 1594-378X

BENJAMIN, Walter (1996) *Crónica de Berlín,* en *Escritos autobiográficos,* intr. Concha Fernández Martorell, trad. Teresa Rocha Marco, Madrid, Alianza, pp. 188-242.

—— (1982) *Infancia en Berlín hacia 1900,* trad. Klaus Wagner, Madrid, Alfaguara.

BERGSON, Henry (1959) *La evolución creadora,* en *Obras escogidas,* trad. José Antonio Míguez, Madrid, Aguilar, pp. 433-755.

BORGES, Jorge Luis (1972) "Del rigor de la ciencia", en *El hacedor*, Madrid, Alianza, pp. 143-144.

BRADBURY, Ray (2007), *Fahrenheit 451*, Barcelona, Minotauro.

BOURDIEU, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press.

BRIZUELA, Mabel (2011) "Una cartografía teatral", en Mabel Brizuela, ed., *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 9-24.

BUREL, Erwan (2016) "Mapa, fotografía y memoria en *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* de Juan Mayorga", en Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón, coords., *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, pp. 249-262.

CECCONI, Pamela, *Seeing through Places and Spaces. Geografie contemporanee della scrittura del sé*, Bologna, Emil di Odoya, 2015.

COLOMBO, Pamela (2012) "La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia", *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, XXX, 107, pp. 127-147.

DELEUZE, Gille y GUATTARI Félix (2004) "Introducción: Rizoma", en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, pp. 9-32.

DI PASTENA, Enrico (2012) "La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga", en Silvia Monti y Paola Bellomi, eds., *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo,* Alessandria, Dell'Orso, pp. 23-50.

—— (2014) "Introduzione" de Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah* (*Himmelweg. Il cartografo. JK*), Pisa, ETS (Collana La maschera e il volto, 1), pp. 5-74.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DIEGO, Estrella de (2008) *Contra el mapa*, Madrid, Siruela.

DOEL, Marcus A. y David B. CLARKE (1998) "Figuring the Holocaust", en Gearóid Ó Tuathail y Simon Dalby, eds., *Rethinking Geopolitics*, London/New York, Routledge, pp. 39-61.

DOUGHERTY, Dru (1983) "Don Ramón habla de teatro a sus contertulios", en E. Suárez Galbán, ed., *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, pp. 262-265.

FLOECK, Wilfried (2012) "La *shoah* en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria", *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 2012, pp. 1-5, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3 (febrero de 2017).

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2011) «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga», en Mabel Brizuela, ed., *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 39-63.

GIDDENS, Anthony (1984) *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Cambridge, Polity Press.

GILBERT, Martin (1993) *Atlas of the Holocaust*, New York, William Morrow and Company.

—— (1998) *Holocaust Journey: Travelling in Search of the Past*, London, Phoenix, 1998.

GORRÍA FERRÍN, Ana (2012) "Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga", *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 3 (Ejemplar dedicado a: *Historia y género: nuevas perspectivas*), pp. 481-502.

—— (2013) "Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga", *Escritura e imagen*, 9, pp. 221-236.

HARAWAY, Donna, "Denominations: Maps and Portraits of Life Itself", en C.A. Jones y P. Galisan, eds., *Picturing Science, Producing Art*, London/New York, Routledge, 1998, pp. 181-210.

HARLEY, John Brian (2005) *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica.

HARLEY, John Brian y David WOODWARD, eds. (1987) *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 1.

—— eds. (1992) *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 2.1.

—— eds. (1994) *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994, vol. 2.2.

HILBERG, Raul (1981) *Sonderzüge nach Auschwitz*, Mainz, Dumjahn, 1981.

INIESTA, Montserrat (2009) "Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas", en Ricard Vinyes, ed., *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona, RBA, pp. 467-498.

KRALL, Hanna (1982) *Ganarle a Dios*, Barcelona, Edhasa.

LUMIÈRE, Emilie (2017) "Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga", en José Nicolás Romera Castillo, ed., *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 276-290.

MARCH, Robert y Miguel Ángel MARTÍNEZ (2012) "Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*, *Stichomythia*, 12, pp. 116-127.

MAYORGA, Juan (2011) "Teatro y cartografía", conferencia leída en la Fundación March de Madrid, http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22728

—— (2014) *Himmelweg*, en *Teatro sulla Shoah*, Pisa, ETS, pp. 75-147.

—— (2016a) "Cartografía teatral de espacios de excepción", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 325-335.

—— (2016b) "El dramaturgo como historiador", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 153-164.

—— (2016c), "Elipses de Benjamin", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 17-20.

ISSN: 1594-378X

MAYORGA, Juan (2016d) "Enzo Cormann, un utopista del teatro", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 285-289.

—— (2016e) "Mi recuerdo favorito de Sarah Kane", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 291-292.

—— (2016f) "Mi teatro histórico", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 317-320.

—— (2016g) "Razón del teatro", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, 2016, pp. 87-107.

—— (2016h) "La representación teatral del Holocausto", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 165-172.

—— (2016i) "Teatro y verdad", en *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, pp. 321-323.

—— (2017) *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*, Segovia, La uña rota; anteriormente: *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*, en Alberto Sucasas y José A. Zamora, eds., *Memoria – política –justicia. En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010, pp. 349-390; *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* (2014a), en *Teatro (1989-2014)*, Segovia, La Uña Rota, pp. 601-650; *El cartógrafo (Varsovia, 1: 400.000)* (2014b), en *Teatro sulla Shoah*, ed. E. Di Pastena, Pisa, ETS, pp. 150-244.

MELAMED, Yitzhak Y. (2012) "*Omnis determinatio est negatio*: determination, negation, and self-negation in Spinoza, Kant, and Hegel", en Eckart Förster, ed., *Spinoza and German Idealism*, Cambridge, The Johns Hopkins University/Cambridge University Press, pp. 175-196.

MENGALDO, Pier Vincenzo (2007) *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.

MOLANES RIAL, Mónica (2013) "Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga", en María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo, eds., *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne, pp. 301-310.

—— (2014) "Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga", *452ºF*, 11, pp. 161-177, http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f_Molanes_orgnl.pdf (20/12/2017).

—— (2016) "La ciudad y su doble en el teatro de Juan Mayorga", en Cerstin Bauer-Funke, ed., *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, pp. 209-216.

MONMONIER, Marl, ed. (2015) *Cartography in the Twentieth Century* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vols. 6.1 y 6.2.

NUCKOLS, Anthony (2016) "El afecto como antídoto contra la privatización y despolitización de la memoria", *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 14, pp. 87-104.

NUVOLATI, Giampaolo (2013) *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2010) "El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 15, pp. 39-60.

ROBINSON, Arthur Howard (1982) *Early Thematic Mapping in the History of Cartography*, Chicago/London, The University of Chicago Press.

SCHLÖGEL, Karl (2007) *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Siruela.

SPINOZA, Baruch (2011) *Lettere*, in Baruch Spinoza, *Tutte le opere*, ed. Andrea Sangiacomo, Milano, Bompiani, pp. 1793-2286.

SUCASAS, Alberto (2017) "Cartografía teatral", en Juan Mayorga, *El cartógrafo*, Segovia, La Uña Rota, pp. 105-128.

WOODWARD, David, ed. (1987) *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago/London, The University of Chicago Press.

—— (2007) *Cartography in the European Renaissance* (Series *The History of Cartography*, Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 3.

WOODWARD, David y G. Malcom LEWIS, eds. (1998) *Cartography in the Traditional African, American, Arctic, Australian, and Pacific Societies* (Series *The History of Cartography*), Chicago/London, The University of Chicago Press, vol. 2.3.

ISSN: 1594-378X

La realidad inestable en la mirada poética de Ana Rossetti: notas hermenéuticas sobre *Deudas contraídas*

MARINA BIANCHI
Università degli Studi di Bergamo

Resumen
El concepto de "modernidad líquida", de Zygmunt Bauman (2004), hace hincapié en la pérdida del carácter sólido de la modernidad, sustituido por la incertidumbre y el individualismo. Desde finales del siglo pasado, esto repercute en la producción literaria española, que propone obras finalizadas a la concienciación de los lectores.
En esta línea, Ana Rossetti busca respuestas sobre la realidad que la rodea. Analizaremos aquí el último poemario, *Deudas contraídas* (2016), donde un yo en crisis denuncia las derivas identitarias y sugiere que tan sólo existen las víctimas, los verdugos y los testigos silenciosos, culpables por incapaces de reaccionar: nadie es inocente. Tras sumir al público en el desaliento debido al derrumbe de los valores y de la moral, Rossetti le ofrece una esperanza en el intento final de inducir a la acción, en el libro más comprometido de su trayectoria creativa.

Riassunto
Il concetto di "modernità liquida", di Zygmunt Bauman (2004), insiste sulla perdita del carattere solido della modernità, sostituito dall'incertezza e dall'individualismo. Dalla fine del secolo scorso, questo si ripercuote sulla produzione letteraria spagnola, che propone opere finalizzate a risvegliare la consapevolezza dei lettori.
In questa linea, Ana Rossetti cerca risposte riguardo alla realtà che la circonda. Analizzeremo qui l'ultima raccolta, *Deudas contraídas* (2016), dove un soggetto in crisi denuncia la deriva identitaria e suggerisce che esistono soltanto le vittime, i carnefici e i testimoni silenziosi, colpevoli per la loro incapacità di reazione: nessuno è innocente. Dopo avere immerso il pubblico nello sconforto per la perdita dei valori e della morale, Rossetti gli offre una speranza nel tentativo finale di indurre all'azione, nel libro più impegnato della sua traiettoria creativa.

1. LA REALIDAD INESTABLE, LA IDENTIDAD LÍQUIDA Y EL SUJETO EN CRISIS

Como es sabido, el concepto de "modernidad líquida" procede del sociólogo Zygmunt Bauman (2004) y se inserta en el debate sobre la postmodernidad, proponiendo una nueva denominación que hace hincapié en la pérdida del carácter sólido de la modernidad, en la ambivalencia de nuestra época, en la incertidumbre y en la inseguridad debidas a la obsesión por modernizarnos constante y rápidamente en la sociedad consumista, incapaz de cumplir con sus promesas de orden y de bienestar. Priman la globalización, la desterritorialización, el deseo que no se satisface con la adquisición, la complejidad, la ilusoria fragmentación de los sistemas complejos, la plurifuncionalidad, la imposibilidad de establecer una clara categorización basada en dualidades, en las que se fundamentaba el paradigma moderno. Todo es fluyente, los vínculos inestables de las redes han sustituido las firmes relaciones de las comunidades, cualquier compromiso –social, laboral, interpersonal y hasta familiar– evita ser perdurable, el caos y el orden parecen coincidir, el presente siempre es obsoleto, la fluidez reina en las estructuras, en las instituciones, en la cultura y en la vida diaria. La sociedad se

Marina BIANCHI, "La realidad inestable en la mirada poética de Ana Rossetti: notas hermenéuticas sobre *Deudas contraídas*", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 249-267.
Recibido el 13/08/2017 · Publicado el 29/12/2017

construye sobre la relación consumidor-mercancía, donde el producto sólo sirve temporalmente para satisfacer nuestro deseo o un miedo inducido, hasta que encontremos otro que nos proporcione una solución más eficaz; esta dinámica del consumo se trasvasa a cualquier ámbito de la vida: a la ética (Bauman, 2005b), a las relaciones de pareja cada vez más inestables (Bauman, 2005c), al miedo al que nos acostumbran para promocionar soluciones comerciales o políticas (Bauman, 2008), y hasta a la forma en que nos expresamos en el arte (Bauman *et al.*, 2007: 11-24). Como consecuencia:

> nos encontramos diariamente con ambientes extraños, donde son poco claros los significados de la mayoría de las cosas, y sus futuros, borrosos. La modernización está llena de riesgos, lo que significa gran cantidad de incertidumbre, un sentimiento creciente de inseguridad y también una suma de confusión llamada "ambivalencia". (Bauman, 2005: 11)

En la sociedad líquida, "las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en una rutina determinadas [*sic*]"(Bauman, 2006: 9), lo que tiene su reflejo en el concepto de identidad; ésta es igualmente percibida como precaria, fluctuante y dinámica, porque tiene que renovarse constantemente (Bauman, 2006: 18): cada individuo intenta ajustarse a los rápidos cambios y busca soluciones puntuales a problemas imprevisibles, moviéndose en una sobrecarga de posibilidades de elección y adaptándose en cada momento por la ausencia de un proyecto claro y, por ende, de planificación posible (cfr. Bauman, 2006: 9-10). La misma crisis identitaria aparece teorizada por Marc Augé –cuyos no-lugares aparecen citados por Bauman (2004: 106)–, en su conocida obra *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (2000): los espacios efímeros destinados a los flujos, que no son históricos ni relacionales, como por ejemplo los aeropuertos, los hospitales, los hoteles, los campos de refugiados, los medios de transporte y los supermercados, proliferan en nuestra sociedad postmoderna. Estos "no-lugares" generan una individualidad solitaria (2000: 44), por ser:

> […] espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde sólo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos, a aquel que las mira desaparecer, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir. (2000: 49)

Pese a las denominaciones, nos referimos al paso de la modernidad a la postmodernidad[1], explicado por Gianni Vattimo como el cambio de paradigma para establecer el grado de progreso de un país: "la diferencia entre países adelantados y países atrasados se establece hoy sobre la base del grado de la penetración de la informática, no de la técnica en sentido genérico" (1995: 18 nota 12). Según Rafael Morla, con el desplazamiento económico y cultural

[1] Somos conscientes del debate surgido en torno a este concepto y a su denominación: muchos críticos y teóricos mantienen una posición escéptica acerca de la existencia misma de un canon postmoderno, mientras que otros no sólo son partidarios de una estética posmoderna, sino que además buscan nuevos planteamientos para la definición de pautas y paradigmas de investigación adecuados al momento histórico y artístico. (cfr. Saldaña, 1999: 132-149). Sin embargo, estamos de acuerdo con los que abogan por una defensa del marbete, justificada por el evidente cambio social; a este respecto, el filósofo dominicano Rafael Morla ratifica: "Lo cierto es, independiente de que se acepte o no la tesis del cambio de época, que vivimos unas circunstancias diferentes a las de los años 1960-1970, […]. La utopía, como expresión de la esperanza colectiva, vivía en la conciencia de millones de hombres en el mundo, y el escepticismo y el pesimismo, aunque manifiestamente latentes, no habían invadido el mundo interior del sujeto revolucionario" (2010: 110).

ISSN: 1594-378X

del capitalismo al consumismo: "La sociedad moderna inició un gran proceso de mercantilización y cosificación de la existencia y las relaciones sociales humanas" (2010: 109), ya que "todo se ha convertido en mercancía. Todo se compra, todo se vende" (2010: 109). Se trata de lo que Fredrick Jameson (1991) define como capitalismo avanzado o multinacional, de la globalización económica que se consolida desde los ochenta hasta el paso de los intercambios cara a cara o mediante el papel, a los virtuales facilitados por la tecnología (cfr. Lyon, 1996: 36). La nueva realidad genera la actitud postmoderna, caracterizada por la pérdida de esperanzas, el escepticismo, el relativismo, el individualismo, la indiferencia, la inseguridad y la angustia existencial (cfr. Morla, 2010: 110-114), es decir, la decepción por la falta de confianza en la aldea global de los medios de comunicación de masas (McLuhan, 1964; 1968), en la sociedad del simulacro (Baudrillard, 1981) y del espectáculo (Debord, 1967) donde prima la apariencia – tanto en la esfera personal como en la política.

Éste es el escenario que Bauman define como "mundo aquejado de insensibilidad moral" (en Bauman y Donskis, 2015: 23), donde el sociólogo detecta que se ha difundido:

> […] un tipo de comportamiento cruel, inhumano y despiadado, o bien una postura ecuánime e indiferente adoptada y manifestada hacia las pruebas y las tribulaciones de otras personas (el tipo de postura resumida en el gesto de "lavarse las manos", de Poncio Pilato). (en Bauman y Donskis 2015: 23)

Según el especialista polaco, se trata de una insensibilidad moral artificial e inducida que a menudo necesita medicamentos para mantener un estado donde "el dolor moral es despojado de su saludable papel de advertencia, alerta y agente activador", lo que provoca que: "Con el dolor moral asfixiado antes de que adquiera una presencia realmente inquietante y enojosa, la red de los vínculos humanos, tejida en el hilo moral, es cada vez más débil y frágil, y sus costuras se descosen" (en Bauman y Donskis 2015: 27).

La finalidad de nuestro trabajo es analizar cómo la crisis del sujeto postmoderno, aniquilado, desviado, impasible y egoísta se vuelve tema central de los poemas en prosa de *Deudas contraídas* de Ana Rossetti, quien involucra al lector hasta englobarlo en el mismo proceso de despersonalización que denuncia, para cerrar con la propuesta de una inesperada solución.

2. UNA POÉTICA CONTRA LA POSTMODERNIDAD Y CONTRA EL SUJETO EN CRISIS

En las últimas décadas del siglo pasado, la desestabilización de la identidad provoca una reacción literaria contra la pérdida de valores, que con frecuencia produce obras donde la ambigüedad, la ausencia de profundidad, la relación de las personas con el deseo irrealizable y el individualismo se convierten en objeto de una inspección que quiere sembrar el germen de la duda en el lector, para que tome conciencia de la situación. Como ya se ha demostrado (Bianchi, 2013: 25-67; Bianchi, 2014: 132-133; Bianchi, 2017: 175-194), en esta línea se colocan las obras de Rossetti, escritora que no encaja en ninguna clasificación de las tendencias poéticas recientes (cfr. Bianchi, 2013: 25-67) y que desde sus primeros libros busca respuestas sobre la realidad que la rodea.

En su primera etapa creativa, desde *Los devaneos de Erato* (1980) hasta *Devocionario* (1986), la postmodernidad se convierte en materia de una profunda indagación crítica en la que la autora intenta averiguar con su público el intricado funcionamiento del sistema social en el que se mueve, para entenderlo y entenderse a sí misma (cfr. Bianchi, 2013: 25-67). Desde una primera ojeada superficial a su producción temprana, parecen imponerse tanto la presencia del erotismo, del deseo y del recuerdo como el intento de sorprender con una simbología

ISSN: 1594-378X

original y un mestizaje de referencias al que se añade la complejidad de una poesía nominal que se abre a múltiples interpretaciones. Sin embargo, profundizando en la hermenéutica, se descubre que se trata más bien de un juego mediante el cual la autora obliga su lector a que participe con ella en la reflexión sobre el placer, cuya conclusión estriba en que la felicidad no reside en él. Citando al sexólogo alemán Volkmar Sigusch (1998: 331-359), Bauman ratifica lo mismo en *Amor líquido*:

> A excepción de algunos casos aislados, dice el eminente sexólogo alemán Volkmar Sigusch, nuestra cultura "no ha producido ningún *ars erótica*, sino una *scientia sexualis*". […] "Actualmente, la sexualidad ya no es el epítome del posible placer y la felicidad. Ya no está mistificada positivamente en tanto éxtasis o transgresión, sino negativamente, en tanto fuente de opresión, desigualdad, violencia, abuso e infección letal". (2005c: 60)

En la segunda fase creativa, el foco de la poesía de Rossetti se desplaza hacia los sueños irrealizables y hacia el amor como sentimiento: las dificultades de la relación de pareja sustituyen el ardor sexual y la muerte se reconoce como destino que acomuna a todos los hombres; se trata de una escritura más desnuda, donde la ironía se vuelve el recurso retórico predilecto para analizar la complejidad y la ambigüedad de la sociedad actual, en el ciclo que se abre con *Yesterday* (1988), y se cierra con *Punto umbrío* (1995), que remarca la centralidad del amor –ya no de la pasión– y sugiere que el yo lírico de la primera producción intentaba reaccionar a su falta. A este propósito, Bauman retoma las aseveraciones de Sigusch (1998: 331-359) para remarcar que, en la sociedad posmoderna, el sentimiento ya no acompaña la unión sexual, y que el amor es decepcionante:

> Toda capacidad generadora de unión que el sexo pueda tener se desprende de su conjunción con el amor. (2005c: 67)

> Todas las formas de relaciones íntimas en boga llevan la misma máscara de falsa felicidad que en otro tiempo llevó el amor marital y luego el amor libre… A medida que nos acercamos para observar y retiramos la máscara, nos encontramos con anhelos insatisfechos, nervios destrozados, amores desengañados, heridas, miedos, soledad, hipocresía, egoísmo y repetición compulsiva… (2005c: 69)

A continuación, Rossetti explora el funcionamiento del acto creativo y su lenguaje, en las cavilaciones metapoéticas de *Llenar tu nombre* (2008). Sin embargo, las últimas dos composiciones revelan el comienzo de la última etapa de su trayectoria, donde las preocupaciones sociales reemplazan las indagaciones personales: como señala José Jurado Morales (2013: 283), desde *El mapa de la espera* (2010), la autora opta por una poesía comprometida que denuncia las injusticias y la inmoralidad de la sociedad en la que vivimos. No se trata de algo totalmente nuevo, puesto que:

> En efecto, para Ana Rossetti una de las tablas de salvación personal y colectiva se encuentra en la desobediencia civil y de eso quiero hablar aquí, de cómo ella ha elegido las manifestaciones artísticas, en general, y las literarias, en particular, para protestar contra cierta deriva del mundo actual, aquella que asiente los discursos hegemónicos, las posturas totalitarias, las conductas sumisas, las actitudes indolentes, los tratos abusivos, los comportamientos violentos. Quizás se trate de una producción suya menos conocida y más tapada y, en cierto modo, esto obedece a la fuerza devastadora de sus textos más famosos […]. Quiero […] incidir en cómo, esporádicamente al menos y

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

> más de continuo en los últimos tiempos, Rossetti busca en el arte un medio para alertar a sus lectores y espectadores sobre la mezquindad, la sordidez y la inmoralidad que custodian muchos actos humanos. (Jurado Morales, 2013: 278-279)

3. EL SER HUMANO EN *DEUDAS CONTRAÍDAS*: VÍCTIMA, VERDUGO O CÓMPLICE

Las aseveraciones de Jurado Morales son anteriores a la publicación de *Deudas contraídas* (2016) y se refieren a unos poemas proporcionados por la misma Rossetti, que más tarde se incluyen en el libro: además de *El mapa de la espera* (2010), el hispanista comenta las versiones provisionales de algunas de las composiciones, anunciando la futura obra que "pudiera titularse *Geografía de lágrimas*" (2013: 283). Pese a las modificaciones tanto en el título como en los textos[2], las atinadas afirmaciones de Jurado Morales siguen válidas y a ellas remitimos para los comentarios puntuales sobre "Sunt lacrimae rerum", "Atrévete y sucederá", "Ciudad profanada", "Ciudad prometida", "Arrebatadas" y "Halladas", según el orden en que los propone (2013: 283-300).

Aquí nos centraremos más bien en el poemario en su conjunto, en el desarrollo secuencial de los pensamientos de un yo en crisis que se analiza a sí mismo y al mundo que lo rodea, situándose en el punto de vista de otros sujetos aniquilados, para terminar salvándose y salvando a sus lectores. Tras la inaugural definición de la identidad inestable en "Sunt lacrimae rerum" (Rossetti, 2016: 11-12), el primer conjunto de poemas propone la confesión de la inicial incapacidad de reacción en "(des) Orden del día" (2016: 13); sigue la revelación de las ganas de denunciar y del concomitante temor a que tanto las palabras como la percepción del mundo sean igualmente virtuales y deformadas, en "Efectos muy personales" (2016: 14-15) y "A pie de obra" (2016:16-17). A continuación, la primera persona plural de "Declaración de principios" (2016: 18-19) reafirma la capacidad de rebelión y la primera singular de "Bajada de defensa" (2016: 20) expresa la necesidad de gritar su dolor, porque, avisa la autora: "ante todo, claro está, tienes que tener una consciencia de las cosas. Si no, vives alienado" (en Vera, 2016: web). Empieza entonces la denuncia de las derivas identitarias provocadas por la sociedad que nos rodea, proponiendo reflexiones desde la mirada de las víctimas antes y de los verdugos después, indagando, entre unos y otros en la parte central, las razones de lo que ocurre.

Pertenecen al grupo de los perjudicados: los que han perdido a las hijas y recibido la noticia del descubrimiento de los cuerpos profanados, remitiendo concretamente a los feminicidios en Ciudad Juárez, en "Arrebatadas" (2016: 21-27) y en "Halladas" (2016: 28-32); los habitantes de una ciudad bombardeada y ocupada militarmente, en "Ciudad profanada" (2016: 33-65); los clandestinos que emprenden su viaje de la esperanza, en "Ciudad prometida" (2016: 36-39); los que viven en lugares donde se asiste constantemente a la trata de una hija, en "Traficantes de sueños" (2016: 40-41); las mujeres que sostienen la identidad de un pueblo

[2] Esto se deduce de los comentarios sobre los poemas. El primero se refiere a "Sunt lacrimae rerum" (Rossetti, 2016: 11-12), que abre el libro y se describe como compuesto por "seis largos versos o seis párrafos" (Jurado Morales, 2013: 284), que en la versión definitiva son siete. "Atrévete y sucederá" (Rossetti, 2016: 74-75) aparece analizado justo después (Jurado Morales, 2013: 285-287); sin embargo, ocupa la posición de cierre en la obra publicada; le siguen las anotaciones a "Ciudad profanada" (Jurado Morales, 2013: 287-289). Acerca del siguiente texto comentado, "Ciudad prometida" (Rossetti, 2016: 36-39) leemos: "«Extirpémonos de la patria» dice al comienzo" (Jurado Morales, 2013: 290), mientras que ahora la expresión abre el quinto párrafo (Rossetti, 2016: 36), y del tercero se citan los "paisajes de rostros" (Jurado Morales, 2013: 290) que en la composición actual son "parajes de rostros" (Rossetti, 20116: 36); asimismo, el hispanista menciona los "felices dioses, poderosos" (Jurado Morales, 2013: 291), que luego se vuelven "felices y poderosos dioses" (Rossetti, 2016: 38). Jurado Morales (2013: 296-300) concluye examinando "Arrebatadas" y "Halladas", poemas que en el libro aparecen antes (Rossetti, 2016: 21-27 y 28-32 respectivamente) de "Ciudad profanada" y "Ciudad prometida" (Rossetti, 2016: 33-35 y 36-39 respectivamente). Finalmente, una cita procedente de la sección II de "Halladas" reza: "deja la hija de existir" (Jurado Morales, 2013: 297), que más tarde se vuelve: "la hija deja de existir" (Rossetti, 2016: 30).

ISSN: 1594-378X

exiliado y son enfermeras que cuidan a los heridos lejos de su patria, en "Hacedoras de ciudades" (2016: 42-44); los que no pueden volver a su tierra, como los saharauis, en "Desarraigo" (2016: 45); los que se paralizan frente a la idea de huir del peligro, en "Principio de la indeterminación" (2016: 46-47); los que se esconden entre las paredes domésticas porque no aguantan el mundo, en "Principio de incertidumbre" (2016: 48-49); los que observan a los desalojados y saben que les tocará la misma suerte, en "Mobiliario urbano" (2016: 50-51); los que tienen hambre, en "Paisaje urbano" (2016: 52); los que encuentran en el suicidio la sola vía de escape, en "Salida de emergencia" (2016: 53-54).

Siguen las causas de los males de nuestra sociedad, entre las que se hallan: el hecho de pedir créditos para bienes y servicios superfluos sin fijarse en lo que de verdad importa, en "Existencias agotadas" (2016: 55-56); la alienación debida a una realidad que anula tanto la identidad como las relaciones interpersonales, en "Excedentes de existencias" (2016: 57-58); la costumbre de viajar y mudarse, que nos vuelve ciudadanos del mundo a la vez que de ningún lugar, en "Existencias trasvasadas" (2016: 59-60); la primacía de la imagen y de la forma física, en "Ley de las proporciones definidas" (2016: 61-62); la visión de cuerpos heridos, mutilados y maltratados, en "Cuerpos y espacios" (2016: 63-64); las repetidas estancias en los hospitales, por razones de salud, para parir o para abortar, en "Historial de aprendizaje" (2016: 65-66); el saber que la enfermedad crece en el interior hasta apoderarse de nosotros, ya sea un cáncer o una depresión (2016: 67-68).

Forman parte del conjunto de los culpables los que participan insensibles en la ejecución de un condenado a muerte, en la que podríamos definir como una alegoría de nuestra sociedad: los indiferentes y los que piden venganza, en "Día del crimen" (2016: 69-70); el frío médico que pide la colaboración del condenado, en "Nada personal" (2016: 71); los verdugos que se atienen a un protocolo impecable, en "Liturgia atroz" (2016: 72); los que acuden a ver la ceremonia, en "Ceremonia incruenta" (2016: 73). Rossetti establece así un correlato objetivo que sugiere que en el mundo que nos rodea tan sólo existen los afectados, los carnífices y los testigos silenciosos que permiten el acoso, por no reaccionar frente a ello; nadie es inocente, como aclara en una entrevista:

> Estoy denunciando aquí un sistema en el que me encuentro inmersa. En realidad, estoy denunciando mi complicidad con el sistema y mi perplejidad por ello, porque estoy colaborando, estoy votando, tengo el dinero en los bancos, cobro de la administración, pago unos impuestos que pueden estar financiando armas. A lo mejor estoy alimentando las guerras que después denuncio. (en Arango, 2016: web)

Esta conclusión entronca de nuevo con Bauman, según quien: "Contemplar la miseria humana con ecuanimidad mientras se aplacan los remordimientos con el ritual invocatorio del credo NHA («no hay alternativa») es ser cómplice" (2004: 225), porque "Cargamos con la responsabilidad por los demás tanto si la reconocemos y asumimos como si no" (2008b: 255).

Tras sumir irremediablemente al lector en el derrumbe de los valores y de la moral, Rossetti le ofrece una tabla de salvación en la coda: en el último poema, "Atrévete y sucederá" (2016: 74-75), la voz lírica nos habla como un maestro yoga a sus discípulos durante una meditación, invitándonos a visualizar las atrocidades del mundo, a sentir nuestra participación en la culpa hasta que el pánico se apodere de nosotros, para incitarnos luego a que cambiemos por completo nuestra forma de pensar y de imaginar, de lo negativo a lo positivo, lo que producirá un cambio en la estructura del mundo. O, en palabras de Rossetti:

> Convertir lo que a mí me duele en un poema es convertirlo en herramienta de cambio. La forma de salir de un sitio es saber cómo es ese sitio. Tienes que

ISSN: 1594-378X

> admitir esa situación. Si hay una trampa, hay que analizarla y saber cómo y de qué está hecha para conocer tus posibilidades. No vale vivir como si no estuvieras en la trampa. En el poema final, "Atrévete y sucederá", estoy ofreciendo las contrapartidas de las cosas.
> […] Las cosas no son ni buenas ni malas simplemente por serlo sino por lo que haces con ello y por cómo ellas te transforman. Cuando tienes un revés, crees que se te hunde el mundo… pero de repente, en el camino encuentras algo que nunca hubieras experimentado si no hubieses sufrido ese revés. Has aprendido. Entonces, ¿qué es la mala o la buena suerte? (en Arango, 2016: web)

Por el intento final de inducir a la acción, *Deudas contraídas* (2016), que de momento es la última obra publicada de la gaditana, es su libro más social.

4. LOS PRIMEROS POEMAS DE *DEUDAS CONTRAÍDAS*: LA VOZ DE LA CONCIENCIA

El volumen se abre con la definición del sujeto inestable según Rossetti, que lo delinea desde su lirismo impecable, mediante metáforas contundentes y un ritmo que no abandona los poemas en prosa; ella misma asevera: "Lo que quería evitar, desde luego, era el uso de un lenguaje puramente informativo o un alegato" (en Vera, 2016: web). Como apunta Jurado Morales (2013: 283-284), el título de la composición "Sunt lacrimae rerum"[3] (Rossetti, 2016: 11-12) procede del libro I de la *Eneida* de Virgilio y nos recuerda que hay muchas realidades dolorosas que provocan lágrimas. El tú al que se dirigen las preguntas retóricas, que en la última estrofa la voz poética destina a sí misma, está solo, narcotizado, carcomido por "contradicciones y dilemas", preocupado por los "anhelos que jamás serán colmados", consumido por el dolor y el rencor; su egoísmo e indiferencia le impiden ver su culpabilidad y su participación e los crímenes de los que se siente a salvo. El estado del sujeto coincide con la "individualización" descrita por Bauman:

> La no percepción de signos tempranos de que algo amenaza o anda mal en el compañerismo humano y la viabilidad de la comunidad humana, y de que si no se hace nada las cosas se pondrán aún peor, significa que la noción de peligro se ha perdido de vista o se ha minimizado lo suficiente como para inutilizar las interacciones humanas como factores potenciales de autodefensa comunitaria, y los ha convertido en algo superfluo, somero, frágil y quebradizo. A esto es a lo que, a fin de cuentas, realmente se reduce el proceso conocido como "individualización" (resumido a su vez en el lema de moda "Necesito más espacio", traducido como demanda para abolir la proximidad y la interferencia de los demás). (en Bauman y Donskis 2015: 24)

Pese a ello, leemos en la penúltima estrofa de la composición de Rossetti:

> Sin embargo, si un destello de conciencia se instalara en ti, pudiera suceder que el sufrimiento fuera revelado y, como la noche, se desplegara el espanto y el terror. El terror de ser la misma sustancia del que mata y del que muere. El espanto de identificarte con la angustia de los demás, con los crímenes de los demás, con la indigencia y la vergüenza de todos. Saberte en el todo. (2016: 12)

[3] Como señala Jurado Morales (2013: 284), la primera versión del poema se escribió como acompañamiento para el concierto de percusión de Juanjo Guillem, titulado "Lamento", celebrado en el Auditorio de la UNAM en 2010, que puede verse en internet: https://www.youtube.com/watch?v=uxqejOQk4ek (14 julio 2017).

ISSN: 1594-378X

En una estructura perfectamente circular, el fragmento citado adelanta el proceso que la autora quiere instilar en la mente de su lector, y que éste tendrá claro sólo al llegar al último poema. A partir de la segunda composición de *Deudas contraídas* (2016), la voz poética tan sólo lo refiere como algo interior, en un autoanálisis de su lucha íntima, desde el momento en que "Algo se ha movido sutilmente" en "(desOrden del día)" (2016: 13), activado por "la rabia o el remordimiento" frente a "Edificios estallando entre fogonazos y humo; cuerpos estigmatizados; rostros delincuentes; mujeres apuñaladas; jóvenes golpeados hasta morir a la salida de las discotecas; catástrofes, colisiones, naufragios", que "se suceden en una superposición enfurecida". Sólo son "Briznas de conciencia" que se mueven casi imperceptibles en sus entrañas, que "extienden los sensores" y que, sin embargo, representan una amenaza para la sociedad: "Un virus se ha introducido en el sistema. Lo detectan. Lo capturan con voracidad de cetrero".

Pese a los intentos de detener el arrebato, en "Efectos muy personales" (2016: 14-15), el yo presencia "el holocausto o la catástrofe" y se deja sacudir por "Las voces de la tragedia" que alcanzan sus "dedos y los accionan como los guantes de una marioneta": ya no puede arrestar las palabras de denuncia, las "Frases que esperan la señal para teclear su metralla". Aun así, en una realidad donde todo es virtual, manipulado y falso, el miedo a que lo escrito se someta a la misma primacía de la apariencia se abre paso: "Lo que está frente a mí no es sino la visión virtual de un mundo extraño; y yo no soy sino un clamor más que se une al coro de farsantes. / O de ingenuos". El temor es inevitable en una sociedad en la que, citando a Bauman: "Los espectáculos han reemplazado la 'causa común' de la época de la modernidad pesada/sólida/*hardware*" (2004: 211). El sujeto de Rossetti oscila entonces entre la voluntad de expresar su indignación y la duda sobre su capacidad de hacerlo, en "A pie de obra" (2016: 16-17):

> La verdad envuelta en el reiterativo discurso del dolor, reactivada por la persistencia de las consignas, distorsionada por el afán de escribir; enmarañada entre contradicciones y dilemas.
> […]
> Los sísmicos embates de la duda me empujan y me aturden; la culpabilidad me señala con su duro anatema como el punzón al hielo.

La sensación de culpabilidad se debe a la conciencia de que: "Crear (y por lo tanto también descubrir) siempre implica transgredir una norma; seguir una norma es mera rutina, más de lo mismo, no un acto de creación" (Bauman, 2004: 218). Sin embargo, las perplejidades desaparecen por completo, dejando la plaza a una rotunda declaración de inocencia y de idoneidad a la denuncia, en el tono de manifiesto de "Declaración de principios" (Rossetti, 2016: 18-19):

> Los abajo firmantes nos declaramos poseedores del certificado de idoneidad correspondiente. Estamos capacitados para ocupar el turno del ofendido.
> […]
> Los abajo firmantes declaramos que cada escándalo es una piedra dentro de la bota hiriendo nuestros pies. Exigimos hacer con cada una de ellas un arma arrojadiza; exigimos nuestro derecho a lanzarla como acusación, a romper el espejo para multiplicar indefinidamente imágenes e inventarios.
> Los abajo firmantes, [*sic*] nos declaramos inocentes, absolutamente inocentes. Jamás admitiremos que la primera piedra del monumento de la superchería, se habría de lanzar sobre nuestros impecables tejados.

La poesía es una declaración de verdad contra el monumento al fraude y al engaño, contra el silencio, único verdadero culpable, porque, de nuevo en palabras de Bauman:

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

> En este sentido, la tarea del poeta no es diferente de la tarea del historiador, que también descubre en vez de inventar: el historiador, como el poeta, revela, en situaciones siempre nuevas, posibilidades humanas que antes estaban ocultas.
> […] Sea como fuere, esas "verdades" no son "eso oculto" que el poeta está llamado a revelar, sino que son, más bien, parte del muro que el poeta debe derribar. (2004: 213)

El sujeto lírico de Rossetti emprende así su misión de delatar los delitos, de acusar a los culpables y de compadecer con lágrimas a las víctimas, como anuncia en "Bajada de defensa" (2016: 20): "El séquito de gritos es el rugido que abriría las compuertas del corazón […]. / Y ya no me preguntaría qué hacer o cómo hacer. / Sencillamente, rompería a llorar".

5. PRIMERA DEUDA: LAS VÍCTIMAS DEL CRIMEN

En efecto, la condolencia parece guiar los poemas de Rossetti enfocados desde la perspectiva de los afectados. Los primeros del listado son los padres de las desaparecidas cuya presencia persiste en el pensamiento, en las cuatro secciones de "Arrebatadas" (2016: 21-22, 23-24, 25-26 y 27). Si en la número I son "pura ausencia" y "Menos que sombra", en la II se vuelven "fantasmas ante la ventana"; su figura se desvanece poco a poco con la llegada del pesimismo, en la larga espera que se nombra como "infierno inmóvil del horror", acompañado por los "estragos del miedo y la ignominia". Finalmente, la quinta escena ubica los hechos en Ciudad Juárez:

> En el mundo espectral de los autobuses de la madrugada. En el mundo sin horas de la maquila que vomita y engulle, incesante, enjambres de niñas fatigadas que agotan su futuro a destajo. En el mundo devorado por el mundo al que nutre. En el mundo excluido de la conciencia del mundo que lo enajena. En el mundo silenciado por el mundo que lo amordaza. En el mundo al margen del mundo que equilibra con sobornos la balanza de la justicia y cimienta en la esclavitud de muchos, su artificio de libertad. (2016: 27)

Las tres secciones de "Halladas" (2016: 28-29, 30 y 31-32) dan cuenta del cuerpo mutilado de la niña, encontrado cuando ya "solamente es posible rescatarla del sol, privarla de la corona negra de los buitres, de las lágrimas nocturnas del desierto…". La noticia del hallazgo trae consigo el final de la espera: "A partir de ese cadáver, la hija deja de existir". Tan sólo queda reconocerlo y dar las gracias por un privilegio para pocos: "No todos pueden envolver con el amor de los lienzos esas niñas despedazadas, traspasadas, aplastadas por la abominación". La misma Rossetti cuenta cómo surgieron estos textos:

> Cuando estuve en la UCLA [*University of California, Los Angeles*], entre mi alumnado, había un estudiante mexicano que me llevó a una representación sobre el drama de las mujeres de Juárez. Luego hubo un coloquio en el que estuvieron presentes familiares de víctimas. Quedé muy impactada.
> Esas mujeres, todas jóvenes, menores incluso, trabajan en las maquilas, unas fábricas que funcionan día y noche (lo cito en uno de los poemas). Hay turnos a todas horas. Los autobuses no las dejan cerca de las fábricas. Tienen que cubrir un trayecto en el que se pierden y no aparecen más. La policía nunca sabe nada. […]
> El testimonio que oí de esos padres y madres que buscaban a sus hijas fue desolador. Les decían que las niñas se habían escapado y justificaban su falta

ISSN: 1594-378X

> de interés en las denuncias recalcando que eran prostitutas. Cuando por fin se empezaron las indagaciones, se encontraron restos en el desierto, ya devorados. Incluso ante esas evidencias, la policía seguía diciendo que como eran prostitutas, se lo habían buscado. (en Arango, 2016: web)

Acompaña las siete composiciones principales de "Arrebatadas" y "Halladas (Rossetti, 2016: 21-32) un texto paralelo acerca de un prestidigitador, añadido en cursivas al final de cada sección; como informa Jurado Morales (2013: 297), éste tiene la misma función que se le asignaba al coro en la tragedia griega: representa a la colectividad comentando metafóricamente el suspense, la desaparición, la aparición, la violencia y el reconocimiento tras el hallazgo. Desde la deslumbrante honestidad emocional que caracteriza cada uno de sus poemarios, la autora evoca los acontecimientos sin edulcorar la vileza y el sufrimiento, dejando patente la anulación de identidad de las desaparecidas: la sociedad las olvida desde el primer momento. La condensación de las imágenes sugerentes en rápida secuencia contribuye a conmover al interlocutor para hacerlo partícipe de la tragedia humana; para lograr la intensidad requerida, Rossetti apela además a la praxis poética y a la sonoridad heredada del verso, puesto que: "deseaba expresar ciertas cosas, pero no quería que se convirtiese en un panfleto, quería hacer poesía" (en Arango, 2016: web).

El principio sigue válido a lo largo del libro, donde las siguientes víctimas son los habitantes de la "Ciudad profanada" (2016: 33-35), tal y como lo era el cuerpo de la hallada en las composiciones anteriores; el texto, que ya se había publicado en 2004 (Rossetti, 2004: 98), tienen como motivo inspirador el bombardeo de Bagdad, pero está dedicado a cualquier lugar destruido por la ocupación militar (cfr. McCoy, 2009: 8-9). Jurado Morales (2013: 287) hace hincapié en el símil inicial del poema: "Como un cuerpo asaltado por halcones", que da pie al paralelismo entre la violación y la destrucción del lugar, insinuado mediante "un movimiento progresivo del ruido al silencio, de la agitación a la desolación, de la vida a la muerte, de lo sagrado a lo profano (Jurado Morales, 2013: 288). Tras una breve mirada desde la espera –uno de los temas aglutinantes del libro–, en la que "se aprende el asesino el cuerpo de su víctima y lo desea" hasta el asalto, se pasa a "la angustia del corazón" en peligro entre los escombros de los edificios derribados. La ciudad martirizada "pierde el trazado de sus líneas entre el ondear de las llamas", se destruyen gradualmente sus riquezas arquitectónicas y se llena de "crecientes riadas de náufragos entre las callejuelas" que "saquean sus entrañas exhibidas, horadan las membranas tensadas de sus vidrieras y esparcen sus vísceras temblorosas: cables, plomo, arena, hierros retorcidos". El derrumbe trae consigo la desaparición de la memoria tanto histórica como intrahistórica que éstos guardaban y, por ende, de la identidad:

> Igual que en el cuerpo mutilado se cercena la memoria del tacto, el contacto, la caricia.
> En ese cuerpo que alguna vez fue amado, venerado, defendido y que ahora es violado y estigmatizado con fuego.
> Y de esta suerte se clausuran los paisajes: se arrebata el hogar, la escuela, la tumba, los rincones queridos, los lugares de las historias de las gentes, como si se arrancara la piel de los huesos; y la materia trabajada por la edad y la experiencia es demolida, despojada de su eternidad. (2016: 34-35)

La prosopopeya de la ciudad humanizada hace que la misma ocupe el lugar que en otros poemas se les otorga a las personas lesionadas, lo que, llegando a la desolación final, dibuja en la mente del lector la terrible imagen de las ruinas despobladas por falta de supervivientes. El sacrificio se multiplica hasta el infinito, en un texto que denuncia a la vez el "imperialismo, el

ISSN: 1594-378X

militarismo, el colonialismo, el capitalismo, también […] la insensibilidad y la inconciencia de los gobernantes que animan y asumen estos actos" (Jurado Morales, 2013: 289).

6. SEGUNDA DEUDA: EL MAPA DE LA ESPERA INCUMPLIDA

El mapa de la espera (Rossetti, 2010) es el título de la obra anterior a *Deudas contraídas* (2016), en la que el sujeto habla en primera persona anhelando volver a su patria perdida, el Sahara: un lugar amado que espera eternamente a su pueblo desterrado y que los saharauis sólo pueden ver en mapas que no dan cuenta de las maravillas de su costa, de su desierto y de su cielo. La espera y el mapa se vuelven entonces elementos imprescindibles para no olvidar los orígenes y la historia de quienes se ven obligados a quedarse lejos de su tierra querida. La pérdida de identidad que el exilio conlleva es el hilo conductor del siguiente ciclo de *Deudas contraídas*, que se abre con los inmigrantes de "Ciudad prometida" (2016: 36-39); estos superan la incertidumbre inicial para abandonar sus raíces, inconscientes de que elegir el viaje implica entregarse al deseo postmoderno:

> La ciudad nos hace señas, nos llama, nos tiende sus alfombras, las tersa hasta nuestros pies: vayamos. De esas playas manan fuentes exquisitas.
> No nos detengamos pues el anhelo pugna por soltarse, la urgencia es viento que empuja irreductible y el horizonte, imán.
> Recintos de palabras familiares, mapas de recuerdos, parajes de rostros y de tactos, nos lastran la partida.
> Tiempo habrá para añorarlos, para llorarlos. Tiempo habrá para convertirlos en tesoros: en eslabones afirmándonos al ancla, a las raíces. Ahora olvidémonos. Como hierba abandonada en la corriente, dejémonos ir y olvidémonos, sí. Olvidémonos. (2016: 36)

Estos seres huyen "de la patria asentada en la miseria, de los caminos que significan persecución, del refugio convertido en emboscada", de la "feroz asiduidad del hambre", de la "agonía de los niños, la sangre de las niñas sacrificadas y los pozos secos de toda promesa", de las "inclemencias de las balas y del cielo; enfermedad cebando sus festines; injusticia que aplasta el aire" –con una clara referencia, de nuevo, a las jóvenes que se desaparecen en México–[4], para llegar a la costa de la abundancia, donde los esperan "el trabajo, el tazón cotidiano, el techo seguro, el fuego despierto, las sábanas nuevas", y los "Resplandecientes comercios, veloces carrocerías, anchas calles donde las monedas fluyen como ríos de miel de mano en mano". Anhelan saborear la riqueza de los países consumistas, sin saber que se están sometiendo a otra condena: "Nuestra vida a cambio de poseerla, probarla y asemejarnos a sus felices y poderosos dioses".

Igualmente pierden sus raíces y hasta su vida las víctimas de los "Traficantes de sueños" (2016: 40-41), que prometen trabajo y un futuro próspero a las familias que venden a sus hijas:

> Alegre lluvia de billetes, trasiego de billetes, papeles que significan inagotables tesoros.
> Y entonces el padre entregó a la hija y enrolló la ganancia en su pantalón raído.
> Y entonces la madre entregó a la hija a cambio de una hipotética máquina de coser.
> Y entonces la hija, con la bendición del padre y de la madre, se fue con otras hijas a la fabulosa y desconocida ciudad de las viejas historias.

[4] Jurado Morales señala que lo es también la palabra "balsa": "Esto lleva a ceñir el contenido del poema a la emigración en balsa por el Golfo de México, pero, como siempre en Rossetti, lo que importa es la abstracción y la generalización de una anécdota potencialmente universal" (2013: 292).

ISSN: 1594-378X

> Y la aldea se quedó sin hijas.
> Nunca más se supo de ellas. (2016: 40-41)

Por el contrario, las "Hacedoras de ciudades" (2016: 42-44) intentan devolver la identidad a quienes la han perdido, edificando "en la desgracia la firmeza":

> Ellas, artesanas de una patria en terrenos prestados, descubren un oasis en la desolación, bombean el manantial de sus inagotables corazones y sus dedos, hospitales que curan y consuelan, continuamente enceitan [*sic*] bisagras de sonrisas sobre la despiadada mueca del hambre. (2016: 42)

Alimentan así la esperanza de la vuelta a casa, que toma forma en la imaginación: "de este modo consiguen habitar el día del retorno, como si la espera hubiera concluido", hasta el día en el que realmente ocurra, es decir, en palabras de Rossetti, hasta "cuando ellas hagan coincidir geografía con mapa". El juego intertextual con *El mapa de la espera* (2010) revela que la autora se refiere una vez más al pueblo saharaui: esta vez hace hincapié en que la tarea de mantener viva la memoria se ha entregado a las mujeres y se pregunta qué será de ellas cuando ya no tengan que encargarse de este papel. Los nómadas siguen protagonizando "Desarraigo" (2016: 45), que da cuenta del mestizaje cultural que el exilio comporta, por la pérdida identitaria que se abre paso entre la imposibilidad y el anhelo de volver: "Entre la realidad y el deseo, el olvido pugna por levantar su casa", con una cita evidente de las dos dimensiones que se enfrentan en la poesía de Luis Cernuda y que dan el título a su obra completa (1936; 1991).

Frente a los que se escapan por voluntad u obligación, otros se resisten, se quedan paralizados y se ilusionan con estar seguros en su tierra, en "Principio de la indeterminación" (Rossetti, 2016: 46-47): "Aplazando la huida. / Esperando que el desastre sobrevenga / […] / Como la liebre". Por miedo, arriesgan su vida, esperando en vano que todo se solucione. Se trata de otro matiz de la despersonalización que se concreta en la incapacidad de reacción, debido a la soledad del hombre frente al mal, que prima también en los cuatro textos siguientes.

7. TERCERA DEUDA: EL PAISAJE DE LA POBREZA

Como los que no huyen de la guerra y de la destrucción, en "Principio de incertidumbre" (2016: 48-49) son igualmente cobardes los que se refugian en casa los domingos, para no ver lo que ocurre alrededor, para no pensar en que, algún día, les pueden cortar la electricidad, el agua, el gas o el teléfono; el sujeto poético expresa en primera persona su deseo de no sucumbir ante "Otra semana extendiendo la mano, implorando la ayuda, soportando la vergüenza, aferrándome a los vestigios de dignidad sobrevivientes". El título de los últimos dos poemas comentados remite al "principio de incertidumbre" o "principio de indeterminación" de Werner Heisenberg (1927), premio Nobel de Física en 1932, según quien es imposible determinar simultáneamente y con precisión la posición y la velocidad de cada partícula; las composiciones de Rossetti sugieren leer la referencia como aviso acerca de que nadie sabe exactamente qué está pasando, qué pasará y cuándo. La simple mirada a la que el yo se niega proporcionaría una medida aproximativa de la situación, a partir de la que se podría formular una solución; sin embargo, el sujeto se niega, debido al temor generalizado que ya ha invadido la sociedad en la que nos movemos:

> El miedo es más terrible cuando es difuso, disperso, poco claro; cuando flota libre, sin vínculos, sin anclas, sin hogar ni causa nítidos; cuando nos ronda sin ton ni son; cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en

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

> todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar incompleto. "Miedo" es el nombre que damos a nuestra *incertidumbre*: a nuestra *ignorancia* con respecto a la amenaza y a lo que hay que *hacer* –a lo que puede y no puede hacerse– para detenerla en seco, o para combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance. (Bauman 2008: 10)

Quienes por miedo no quieren ver, se niegan a bajar al escenario urbano del mundo consumista, porque fuera de su vivienda los espera el espectáculo de la devastación de la pobreza. Los primeros protagonistas son los desahuciados de "Mobiliario urbano" (Rossetti, 2016: 50-51), "una familia con ojos espectrales, desencajados, extraviados en la desesperación" en la acera, cercada por un cordón de policías; la gente observa sin reaccionar, y puede que "Algún día su casa será blindada, preservada, precintada", hasta que "Poco a poco la ciudad se irá llenando de casas vacías. / […] / Y ya no quedarán aceras bajo el cielo para tanta existencia a la intemperie". Junto con los muebles de los desalojados, otro elemento constante del "Paisaje urbano" (2016: 52) es el "Hambre invasora, Hambre avasalladora, Hambre depredadora, impúdica Hambre. / Hambre desnuda, a plena luz del día", que persiste y gana poder con su injusticia. Si la guerra deja abierta la vía de escape en el exilio, el mundo consumista y la pobreza que produce no ofrecen otra fuga que el suicidio, en "Salida de emergencia":

> Hay una puerta en una de las paredes; una puerta que desemboca en la amenaza que te engullirá con su ávidas fauces. En una de las paredes. Nada de lo que haya en las paredes significa escapatoria o disuasión. No importa lo que haya en las paredes.
> Ni en el exterior. Ni a tu alrededor. Ninguna posibilidad que pueda sujetarte, ninguna duda que merezca retenerte, ningún clavo ardiendo. Ni el afuera ni el adentro saboteará tu huida.
> […]
> Vas tragando cada cápsula y sientes como va bajando. Cómo vas bajando tú hacia tu única salida.
> Vas tragando poco a poco, poco a poco, poco a poco.
> Hasta que la oscuridad cierra sobre ti su dentellada. Y te hace desaparecer. (2016: 53-54)

Ésta parece la única posibilidad para evitar divisar y formar parte del paisaje desolador que se ha venido conformando en *Deudas contraídas* (2016), donde cada uno tiene que solucionar solo sus problemas y enfrentarse a situaciones negativas que van más allá de los crímenes evidentes: lo vil se insinúa gradualmente, sin que nos demos cuenta, nos roba nuestra identidad y abate nuestra capacidad de reacción. Acerca del mal en la sociedad líquida, Bauman ratifica:

> Y no es el viejo y conocido Mefisto de Goethe, en su forma ortodoxa o en la reencarnación actualizada de Istvan Szabo, sino un Diablo HTM ("Hazlo tú mismo"): difuso y disperso, desregulado e impersonal, pulverizado y diseminado por todo el enjambre humano, produciendo miradas de "agentes locales" posteriormente privatizados y "externalizados" hacia nosotros, hombres y mujeres individuales. (en Bauman y Donskis 2015: 40)

8. LAS CAUSAS DE LAS DEUDAS

Tras hundir al lector en el sufrimiento, Rossetti aclara cuáles son los errores que nos han llevado a esta situación. La sección se abre con "Existencias agotadas" (2016: 55-56), que avisa

ISSN: 1594-378X

sobre las consecuencias de entregarnos al dinero y al consumo: "Invertimos todos nuestros intereses en un seguro sin vida; nuestros días eran préstamos gestionados por la usura del temor". Preocupados por las deudas, los pagos y los ahorros, hemos aplazado u olvidado nuestros verdaderos anhelos: "No dimos créditos a nuestros sueños, los blindamos contra fluctuaciones y dudas. Reprimiéndolos en cajas fuertes, agotamos los plazos para hacerlos efectivos". En un mundo en el que prevalece la economía, el ser humano tan sólo es un elemento del sistema entre muchos otros; está solo, confundido, sin rumbo cierto y sin amigos, tanto que en "Excedentes de existencias" (2016: 57-58) leemos: "Somos piezas recambiables / y fungibles".

En "Existencias trasvasadas" (2016: 59-60) vuelve el tema del viaje, ya no como obligación, sino como elección voluntaria en un planeta de "fronteras fundidas entre distintos accidentes", en el que es fácil desplazarse. Nos adaptamos a lugares distintos, a sus costumbres y a sus idiomas, lo que conlleva que dejemos de pertenecer a cualquier sitio; organizamos así nuestras vidas como si estuviéramos constantemente de paso por un no-lugar (Augé, 2000), sin establecer relaciones duraderas y sin asentarnos de forma permanente, siempre deseando estar en otra parte:

> Sin embargo, al introducir las prendas en armarios ajenos, fingimos recobrar el olor del hogar perdido; fingimos reproducir con raros ingredientes sabores familiares; fingimos reconocernos en nuestras identidades reinventadas; fingimos despertar, en las palabras nuevas, emociones remotas.
> Sin embargo, nos apiñamos en las afueras.
> […]
> Como si estuviéramos siempre a punto de partir.
> Como en la cena de una pascua interminable.
> Como en las vísperas eternas del éxodo. (Rossetti, 2016: 59-60)

Siguen unos poemas que hace referencia al cuerpo y a la apariencia, tema a menudo retomado por la autora, que declara al respecto:

> El cuerpo es un conflicto, puede ser un estigma, es la enfermedad, es la muerte, también puede ser lo que nos separa de otras personas. No todas las personas son agradables a primera vista. […]. El cuerpo es una barrera.
> […]
> A partir de un punto de no normatividad sufre todo el mundo, pero las mujeres sufren más ese conflicto porque nos han metido en la cabeza que tenemos que buscar la aprobación por medio de nuestro aspecto. Nos percibimos en la medida en que somos deseadas. (en Arango, 2016: web)

En la primera composición del grupo, "Ley de las proporciones definidas" (2016: 61-62), Rossetti señala que lo esencial es la imagen: "Lo que importa es la feroz simetría del noventa-sesenta-noventa. / […] / No le importa que las enfermedades no te frecuenten y que ningún dolor se abra camino por tu ruta neuronal". La primacía del aspecto exterior provoca que evitemos ver el horror de los mutilados, deformados y heridos, que en "Cuerpos y espacios" (2016: 63-64) no encuentran su sitio en los ámbitos urbano, público y doméstico, ni "En la trayectoria de las miradas", ni "en las caricias", dado que "no están previstos" y, por ende, "no se les asigna un lugar en el desmedido espacio del deseo". Como consecuencia, la superación sin secuelas de los accidentes y los daños en el cuerpo se celebran en "Historial de aprendizaje" (2016: 65-66): anginas, fracturas, cortes, partos, biopsias activan la solidaridad de los familiares y amigos. Por el contrario, el aborto, que en el hospital se vive como un tratamiento más, es

ISSN: 1594-378X

una experiencia llevada en soledad y en secreto, porque puede afectar a las apariencias, aunque en este caso no a las físicas. Igualmente perjudiciales son las alteraciones permanentes del estado de salud, como ocurre en "Fragilidad de los cuerpos" (2016: 67-68): "la semilla que crece incontrolada y asfixia y mata inexorable" invade el cuerpo como un enemigo, "Y eres como un sepulcro sellado en cuyo interior los gusanos se afanan. Y no hay modo de huir. Ya no hay modo de huir".

9. LOS CULPABLES DE LAS DEUDAS

El último conjunto que antecede la coda nombra a los culpables en una secuencia de textos sobre una ejecución capital, alegoría o correlato objetivo de lo que acontece en nuestra sociedad. "Día del crimen" (Rossetti, 2016: 69-70) ofrece una diapositiva sobre lo que ocurre poco antes de la ceremonia: el condenado espera angustiado frente al reloj, mientras fuera se quedan la indiferencia del mundo y los que piden clemencia o muerte: "La súplica de la misericordia, el ojo por ojo de la rabia, se elevan por igual. […] Se superponen los gritos contra el asesino y los gritos contra el asesinato. / Contra todo asesinato", incluido el que se promueve como justicia. El reo pasa a ser la víctima en "Nada personal" (2016: 71), foto del momento en el que el médico se le acerca "con respeto y casi con pesar" para explicarle los detalles de lo que pasará; la voz poética se refiere al doctor en segunda persona singular, subrayando la petición de colaboración y el intento de tranquilizar al penado: "Porque si se abandona, le dices, si se deja llevar y pone de su parte, te facilitará las cosas; es así. / Le prometes proceder rápidamente, con quirúrgica precisión para no añadir terror o sufrimiento". La frialdad del profesional, que es tan sólo un "jardinero asalariado", no sorprende: es lo que el lector espera de un verdugo. Lo mismo vale para el riguroso y eficaz ritual descrito en "Liturgia atroz" (2016: 72), donde "La maquinaria ha ajustado sus piezas. Probados y comprobados, ya está dispuesto el instrumental para el sacrificio", y el acusado se presenta ahora como mártir. Los oficiantes no hablan, ya conocen las instrucciones de la "larga y legítima tradición en el ejercicio del crimen premeditado"; se mueven en una "impecable coreografía" sin "peligro de fallos ni imprevistos"; sólo una llamada desde el poder podría detener temporalmente "el golpe del asesino" hasta otra fecha, prolongando la congoja.

Hasta aquí las composiciones han enfocado a los carnífices, a los malos por definición, pero la perspectiva cambia en "Ceremonia incruenta" (2016: 73): la perspectiva es la de quien está entre el público que asiste al ajusticiamiento, "A un lado los testigos de la víctima; al otro, sus familiares". La escena se describe con la misma precisión con la que se ejecuta, alternando la exposición de los hechos a los rezos del inmolado, hasta que "Le aplican la dosis de thiopental sódico para que enmudezcan las cuerdas vocales; bromuro de pancuronio, para que se asfixie; cloruro de potasio, para que se le detenga el corazón". El sujeto poético considera que se trata de un asesinato exactamente como el que se quiere vengar, aunque éste difiere del otro por ser legal y por no producir reacciones en la mayoría de la gente, que deja que se perpetre: "Causa de la muerte: homicidio. / En esta clase de crímenes no hace falta destruir las pruebas".

La perfección de la ceremonia concurre de nuevo en crear un efecto de despersonalización, una anulación de la identidad tanto en la víctima como en los verdugos y en quienes observan indiferentes o creen que no pueden hacer nada para cambiar la situación: lo mismo que frente a los otros males de nuestra sociedad, el lector se siente impotente, desalentado, aterrado e igualmente perdido y confundido, por haber sido involucrado en el torbellino de los horrores cotidianos que tan a menudo fingimos no ver. Sin embargo, así como Rossetti no se somete a las normas de la postmodernidad a lo largo de su trayectoria creativa, en su último libro tampoco acepta el individualismo que prima en ella, y hasta el penúltimo poema de *Deudas contraídas* (2016) juega con la conciencia del lector, apelando a su sensación de malestar a la que el mismo Bauman alude:

ISSN: 1594-378X

> Como el cálculo de ganancias nunca puede someter y suprimir plenamente las presiones tácitas, pero refractarias y tozudamente insubordinadas del impulso moral, la desatención a las órdenes morales y la indiferencia a la responsabilidad evocada –en términos de Levitas– por el Rostro del Otro deja un regusto amargo conocido como "punzadas de conciencia" o "escrúpulos morales". (en Bauman y Donskis 2015: 26-27)

10. LA SOLUCIÓN FINAL: ENFRENTARSE A LA AMENAZA

Finalmente, descubrimos que Rossetti tan sólo quería que saliéramos de nuestro estado hipnótico de insensibilidad y empezáramos a ver la realidad que nos rodea tal y como es, aceptando la culpabilidad de la indiferencia, puesto que: "Las deudas son infinitas, eso de «yo no lo debo nada a nadie» es falso, arrogante, narcisista y demuestra una gran insensibilidad. Siempre se está en deuda con alguien…" (en Arango, 2016: web). La autora cree que el primer paso consiste en reconocer nuestra implicación en el dolor ajeno, si todavía no hemos sido víctimas directas:

> Uno puede no tener conciencia directa de la explotación, pero sí sabe que están explotando a otros. Imagino que esa es la mecánica del capitalismo –comenta la escritora-. Aunque no hubiéramos tenido una crisis que ha destapado unas injusticias y hecho saltar otras nuevas, había indicios por todas partes que nos decían cuál era la realidad, pero insistíamos en no verlos y nunca nos los señalaban. (en Vera, 2016: web)

Rossetti nos empuja a desear una solución, que proporciona en el epílogo final de "Atrévete y sucederá" (2016: 74-75), en el que se nos requiere un ejercicio de visualización dividido en tres momentos, desde la devastación y la destrucción total, pasando por el pánico y la toma de conciencia de nuestra culpabilidad, hasta llegar a la petición de participación activa en la transformación del mundo:

> Imagina la oscuridad.
> […]
> Se pulverizan árboles y bibliotecas;
> se desgarran cuerpos y muros,
> se mutilan recuerdos y palabras;
> se siembran minas, terrores y esqueletos de pájaros.
> Imagina la orfandad de las cosas. El llanto de las cosas.
> […]
> Y cómo el espanto, la venganza y el odio ganan batallas en tu corazón sobrecogido.
> Estás en medio del recinto inexpugnable del pánico.
> Y eres tú quien orquesta los crímenes.
> Porque has sido tú.
> Tú, que eres capaz de imaginar,
> de sentir todo lo que imaginas,
> de fabricar todo lo que sientes,
> de construir realidades con los sueños
> quién ha dado vida al horror.
> Por eso, atrévete a cambiar la estructura
> del mundo
> y donde dices temor di esperanza

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

porque las lágrimas también son de alegría.
Porque la sangre también es nacimiento.
Porque la belleza también es sobrecogedora
y el amor un potente estallido.
Por eso, atrévete.
Apacigua tu mente,
ilumina tus ojos,
imagina consuelo,
imagina bondad. (2016: 74-75)

Jurado Morales (2013: 286-287) atina en indicar que el poema "parece incidir en el hecho de que somos el fruto de nuestra voluntad y ésta, junto al deseo y la imaginación, puede llegar a ser más poderosa que las maniobras de los que consienten, dirigen y animan los actos violentos que asolan nuestro mundo". De nuevo, se trata de un concepto que está relacionado con Bauman:

> Extraño, bien que muy habitual, […], es el alivio que sentimos a la súbita irrupción de energía y valor que nos invade cuando, tras un largo periodo de desasosiego, ansiedad, oscuras premoniciones, días de aprensión y noches sin dormir, conseguimos finalmente enfrentarnos al peligro real: esa amenaza que podemos ver y tocar. Aunque quizá no sea ésta una experiencia tan singular como parece si tenemos en cuenta que, tras tanto tiempo, llegamos por fin a saber qué se escondía detrás de aquella sensación indefinida (aunque obstinada) de fenómeno terrible (aunque inevitable) que se cierne sobre nosotros y que ha envenenado los días […]. En el momento en el que averiguamos de dónde procede esa amenaza, sabemos también qué podemos hacer (si es que podemos hacer algo) para repelerla o, cuando menos, adquirimos conciencia de lo limitada que es nuestra capacidad para salir indemne [*sic*] de su ataque y de la clase de pérdida, lesión o dolor que tenemos que aceptar. (Bauman 2008: 9-10)

Rossetti, que bien conoce los textos de Bauman, elige dar un nombre –o más que uno– a nuestro miedo, decirnos en qué consiste la amenaza y qué hacer para contrarrestarla, para que superemos nuestra indiferencia y queramos reaccionar. Si el enemigo reconocido de la Poesía Social de mediados del siglo XX era el dictador Francisco Franco, contra quien hacía falta empujar a la masa, en el nuevo milenio ya no se trata de posicionamientos políticos o de ideologías: el mundo que nos rodea se deshace y nos aniquila, agotándonos por dentro día tras día; hay que reconocerlo y hacer algo para que el rumbo cambie. Rossetti elige contribuir a ello: ha descubierto qué hacer y lo comparte con sus lectores, produciendo un eco mediante el arma que siempre ha usado, la de la palabra poética.

Bibliografía

ARANGO, María (13 abril 2016) "No puedo denunciar al sistema sin cuestionar mi complicidad con él" [entrevista a Ana Rossetti], *Pikara online magazine*, http://www.pikaramagazine.com/2016/04/entrevista-ana-rosseti/ (29 diciembre 2017).

AUGÉ, Marc (2000) *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992), trad de M. N. Mizraji, Barcelona, Gedisa.

BAUDRILLARD, Jean (1981) *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée.

BAUMAN, Zygmunt (2004) *Modernidad líquida* (1999), trad. de M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

—— (2005) *Modernidad y ambivalencia* (1991), ed. y trad. de M. Aguiluz Ibargüen, Barcelona, Anthropos.

—— (2005b) *Ética postmoderna* (1993), trad. de B. Ruiz de la Concha, México – Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

—— (2005c) *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2003), trad. de M. Rosenberg y J. Arrambide, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

—— (2006) *Vida líquida* (2005), trad. de A. Santos Mosquera, Barcelona, Paidós.

—— (2008) *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores* (2006), trad. de A. Santos Mosquera, Barcelona, Paidós.

—— (2008b) *La sociedad sitiada* (2002), trad. de M. Rosenberg y E. Zaidenwerg, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Zygmunt *et. al.* (2007) *Arte, ¿líquido?* (20..), trad. de F. Ochoa Michelena, Madrid, Sequitur.

BAUMAN, Zygmunt y Leonidas DONSKIS (2015) *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida* (2013), trad. de A. Francisco Rodríguez Esteban, Barcelona, Paidós.

BIANCHI, Marina (2013) "La poética independiente de Ana Rossetti", en José Jurado Morales ed., *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 25-67.

—— (2014) "Mujeres, diosas y gorgonas en la poesía de Ana Rossetti", en Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán, coords., *Malas*, Madrid, UNED – Serie Seminario Permanente Literatura y Mujer vol. 6, pp. 131-155.

—— (2017) "Poesía y publicidad en Ana Rossetti: una lectura desde la ironía desmitificadora", en Luis Bagué Quílez coord., *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017, pp. 175-194.

CERNUDA, Luis (1936) *La realidad y el deseo*, Madrid, Cruz y Raya – Ediciones del Árbol.

—— (1991) *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza.

DEBORD, Guy (1967) *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.

HEISENBERG, Werner (1927) "Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik" *Zeitschrift für Physik*, 43 (3-4), pp. 172–198.

JAMESON, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

JURADO MORALES, José (2013) "La nota disonante de Ana Rossetti: protesta social y conciencia humanitaria en su última escritura", en Id. ed., *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 277-300.

LYON, David (1996) *Postmodernidad* (1994), trad. de B. Urrutia, Madrid, Alianza.

MCCOY, Cristina I. (2009) "Entrevista a Ana Rossetti", *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, 6, pp. 1-9, https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22855/pterodactilo6_entr

evista_rossetti.pdf?sequence=8 (29 diciembre 2017).

MCLUHAN, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.

—— (1968) *War and Peace in the Global Village*, New York, Bantam.

MORLA, Rafael (2010) "Modernidad y postmodernidad", en L. F. Martínez Jiménez ed., *Filosofía dominicana: pasado y presente*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, t. III.

ROSSETTI, Ana (1980) *Los devaneos de Erato*, Valencia, Prometeo.

—— (1986) *Devocionario*, prólogo de J. Infante, Madrid, Visor.

—— (1988) *Yesterday*, prólogo de P. García Baena, Madrid, Torremozas.

—— (1995) *Punto umbrío*, Madrid, Hiperión.

—— (2004) "Ciudad profanada", *Cercha: revista de los aparejadores y arquitectos técnicos*, 73, p. 98.

—— (2008) *Llenar tu nombre*, Madrid, Bartleby.

—— (2010) *El mapa de la espera*, ilustraciones de E. González, prólogo de J. Velasco Moreno, Madrid, Editorial Polibea – Col. Los Conjurados.

—— (2016) *Deudas contraídas*, Córdoba, La Bella Varsovia.

SALDAÑA, Alfredo (1999) "Poesía española y postmodernidad: ideología y estética", *Interlitteraria*, 4, pp. 132-149.

SIGUSCH, Volkmar (1998) "The neosexual revolution", *Archives of Sexual Behaviour*, 27/4, pp. 331-359.

VATTIMO, Gianni (1995) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), trad. de A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa.

VERA, Pilar (11 abril 2016) "Esta crisis ha tenido un carácter revelador", *Diario de Cádiz*, http://www.diariodecadiz.es/ocio/crisis-caracter-revelador_0_1016298382.html (29 diciembre 2017).

Algunas reflexiones sobre lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub

BARBARA GRECO
Università degli Studi di Torino

Resumen
El presente artículo se propone indagar la concepción de lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub, a partir del análisis de tres relatos recopilados en el volumen *Escribir lo que imagino* (1997), que dan cuenta de la trayectoria del autor en el tratamiento de este tipo de narración. El primer relato analizado es *Caja* (1930), fábula compuesta bajo la égida de la vanguardia, de la que absorbe el virtuosismo estético. Sigue el estudio de *La gabardina* (1947), que marca el retorno del autor al territorio de la fantasía, aquí examinado en su componente humorístico paródico, que parece anticipar una tendencia más propiamente neofantástica. Finalmente, se propone el estudio de *Trampa* (1949) desde la perspectiva del lenguaje neofantástico, con el que comparte forma y contenidos.

Riassunto
Il presente articolo si prefigge l'obiettivo di indagare la concezione del fantastico nella narrativa breve di Max Aub, a partire dall'analisi di tre racconti raccolti nel volume *Escribir lo que imagino* (1997), che consentono di tracciare la parabola fantastica aubiana. Il primo testo analizzato è *Caja* (1930), favola composta sotto l'egida dell'avanguardia, di cui assorbe il virtuosismo estetico. Segue lo studio di *La gabardina* (1947), che segna il ritorno dell'autore nel regno della fantasia, qui esaminato nella sua componente umoristico parodica, che sembra anticipare una tendenza più propriamente neofantastica. Infine, si propone lo studio di *Trampa* (1949) mediante la prospettiva del linguaggio neofantastico, con il quale condivide forme e contenuti.

Español de adopción y de elección, el polígrafo y prolífico Max Aub, irónicamente apodado Max "Aún" por su frenética actividad de escritor, cultivó todo género literario: teatro, poesía, cuento, microcuento, novela, ensayo; sin considerar su labor de crítico literario, director radiofónico y guionista cinematográfico. En su extensa y polifacética obra, que desborda cualquier intento de encasillamiento rígido, la crítica ha reconocido una doble inspiración, un doble aflato, que se podría sintetizar en la conjugación, solo en apariencia antagónica, entre humor e indignación, juego y compromiso, farsa y tragedia, fantasía y deber testimonial. Junto a sus escritos más bien realistas, que dan cuenta de los dramáticos sucesos históricos que interesan la España y la Europa de la primera mitad del siglo XX –y que el autor vive en su propia piel con la experiencia de los campos de concentración antes y del exilio mexicano después–, hay otros que se localizan en el territorio de la ficción más 'pura'. Entre éstos destacan, además de los múltiples apócrifos cuya suma está representada por el presunto precursor del cubismo *Jusep Torres Campalans*, los cuentos reunidos por Soldevila en la colección *Escribir lo que imagino*, publicada en 1994[1]. El título elegido por el estudioso, que sugiere el carácter imaginativo del libro, procede de una significativa declaración de Aub quien, en 1946, escribía: "creo que no

[1] La edición usada para este artículo es Max Aub (1997) *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, eds. I. Soldevila Durante y F. B. García Sánchez, Barcelona, Alba.

Barbara GRECO, "Algunas reflexiones sobre lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 269-277.
Recibido el 13/09/2017 · Publicado el 30/12/2017

tengo derecho todavía a callar lo que vi para escribir lo que imagino" (Aub, 1997: 13). La frase citada permite descifrar la parábola de la narrativa aubiana de fantasía, que después de una primera época feliz que empieza en los años 20 y que se interrumpe con la guerra civil española y el exilio del autor, vuelve a su prosperidad a partir de finales de los 40, como atestiguan los diecisiete cuentos recopilados en esta colección. En el prólogo del libro, Soldevila propone una categorización de los relatos, inspirada en las teorías todorovianas sobre lo fantástico, que clasifica los cuentos entre vanguardistas, maravillosos, fantástico-maravillosos, fantástico-oníricos, fantástico-líricos y fantásticos *strictu sensu* (Soldevila, 1997: 11-40). Se trata de una aproximación orientativa, dictada por la finalidad divulgativa del libro, que quiere ofrecer al lector una muestra de la fecunda imaginación aubiana en la práctica literaria de lo fantástico.

Ahora bien, aprovechando el sintético esquema de Soldevila, me adentraré en el estudio de algunos cuentos de *Escribir lo que imagino*, para demostrar cómo, una vez más, Aub maneja las herramientas literarias, trastoca géneros y categorías, absorbe los impulsos externos –sociales y culturales– para experimentar con la escritura y brindarnos su visión, personalísima, de lo fantástico. Para este propósito, me serviré de algunos aportes teóricos sobre la literatura fantástica, que van del estudio de lo fantástico tradicional al concepto de neofantástico.

La trayectoria fantástica aubiana se inicia con un primer acercamiento a este tipo de narración, fuertemente condicionado por el clima vanguardista de los rugientes años 20, promovido en España por las figuras del intelectual José Ortega y Gasset y del excéntrico Ramón Gómez de la Serna, quienes, con sus revistas y tertulias –la orteguiana *Revista de Occidente*, fundada en 1923, *Prometeo* (1908-1912), revista precursora de las vanguardias fundada por Javier Gómez de la Serna, donde Marinetti publicó su *Proclama futurista a los españoles* en 1909, traducida y prologada por el joven Ramón, y la "La sagrada cripta del Pombo", famosa tertulia ramoniana inaugurada en 1912– permiten la difusión de las ideas innovadoras y de los *ismos* que estaban circulando por Europa. En particular, Aub, quien recurre también al magisterio del vanguardismo francés, parece descubrir en lo fantástico un terreno ideal para poner en práctica la experimentación vanguardista, asumiendo las ideas orteguianas sobre el arte deshumanizado y la concepción ramoniana de la metáfora –que se concreta en la greguería–, caracterizada por el emparejamiento de elementos aparentemente incongruos y arbitrarios, resultado de una revelación epifánica del autor. Si el arte, y con éste la literatura, se concibe como juego retórico, intrascendente, que se aleja de todo compromiso social y político, puesto que, como afirma Ortega, "la misión del poeta es inventar lo que no existe [...] el poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está allí por sí mismo, un irreal continente" (Ortega, 2007: 67), ¿cuál mejor lugar de creación que lo fantástico?

A esta fase embrionaria pertenece *Caja,* el primer relato de Aub, compuesto en 1926 y publicado, el mismo año, en la revista *Alfar*[2]. Narra la historia de una "insignificante muchachita", "atrapada", por voluntad de la madre, en la caja de una tienda de tejidos regentada por el marido que, llegado el verano, se convierte en sirena, conquistando la alegría de una nueva vida. El narrador intradiegético, que cumple la función de narrador-testigo, cuenta, alternando entre la primera y la tercera persona, un episodio de su infancia, cuyo testimonio adquiriría valor de prueba, convalidando la historia. Sin embargo, la opacidad de sus recuerdos brumosos, desdibujados por el paso del tiempo y contaminados por un sentimiento confuso que se traduce en el "asombro redondo" del niño que fue, influencia la narración, introduciendo una primera duda sobre su verosimilitud, que se ve denegada definitivamente por el final maravilloso.

[2] Este cuento fue publicado en 2006 en el cuarto volumen de las *Obras completas* de Aub, donde aparece, junto con *Geografía*, *Fábula verde*, *Prehistoria, 1928* y *Yo vivo*, en la sección titulada "Fábulas de vanguardia", introducida por un estudio a cargo de F. García Sánchez.

ISSN: 1594-378X

La metamorfosis de la protagonista, permite, según García Sánchez, calificar el texto de "fábula de vanguardia", ya que resume la visión animista de Aub, entendida como "el componente mágico que anida en la realidad representada y hace que mundos y órdenes diversos se interpenetren"y que en opinión del crítico constituye un ingrediente vanguardista de derivación romántica (García Sánchez, 2006: 26). Cabe señalar, no obstante, que esta visión animista, basada en la yuxtaposición de la dimensión humana con la natural, se refleja también en obras posteriores no solamente de signo fantástico, como es el caso de La ingratitud, recogido en la misma colección –donde la protagonista se convierte en un árbol–, sino en textos como, entre otros, Manuscrito cuervo (1950) o Enero sin nombre (1955). En estos cuentos la susodicha visión animista se concreta en el recurso del narrador inverosímil, respectivamente un cuervo y un árbol, que observan, desde una perspectiva desrealizada y distanciadora, la insensatez y el dramatismo del mundo real. El animismo representa entonces un rasgo peculiar del estilo aubiano, que éste proyecta en su obra y que explota lúdica y jocosamente, como en Caja, cuento compuesto bajo la égida de la vanguardia y embebido de los influjos culturales propios de esa época, o con seriedad, como en los relatos citados, que pertenecen a una fase más madura y donde el autor transpone sus experiencias vitales más significativas –guerra, campos de concentración, exilio.

El proceso metamórfico presente en Caja se configura como la directa y lógica consecuencia de las metáforas acuáticas que el autor plasma para describir la transformación de la protagonista en sirena, ya desde el íncipit, que recita: "Tenía indudablemente ojos de pez, tan redonditos y asustados" (Aub, 1997: 37. La cursiva es mía). Imágenes de este tenor se repiten a lo largo de todo el relato y se aplican tanto a la anónima muchachita, que tiene brazos como anguilas, cabellos que recuerdan las algas y rehúye el contacto humano como "las medusas un objeto extraño" (Aub, 1997: 37), como a la tienda donde ésta trabaja, descrita como "un acuarium de cristal", una "gruta húmeda y misteriosa" donde los dependientes "nadan en el vacío" (Aub, 1997: 37-38). Todo el relato está construido aprovechando un lenguaje rebosante de adjetivación y de imágenes surrealistas, de fuerte carga visual: "el paraguas que se deslizaba y caía produciendo con su acorde mate un agujero de curiosidad por el cual se deslizaba el humorismo de los parroquianos"(Aub, 1997: 38); de metáforas obtenidas a través de procedimientos de zoomorfización, como los citados, y de ingeniosos juegos lingüísticos que desembocan en la reificación: los clientes se "entretejen" (en lugar de entretenerse) en la tienda de tejidos (Aub, 1997: 38). El estilo, junto con la citada tendencia animista, revela entonces la ascendencia vanguardista del cuento, gracias a la primacía de lo visionario, que se distancia de la realidad y anula el conflicto antinómico real-no real en el que se sustenta lo fantástico. Por esta razón, el relato constituye una muestra de escritura deshumanizada, un ejercicio retórico donde las supuestas referencias al mundo extra-textual, al mundo del lector –la tienda, el restaurante, la playa– se trasladan a una dimensión imaginaria, de fantasía, forjada por la memoria engañosa de un narrador sentimentalmente implicado.

La huella estética de la vanguardia se detecta también en el cuento *Fábula verde*, compuesto en 1930 y asimilable a *Caja* por su carácter de fábula vanguardista, con la que comparte tanto la adopción de una prosa florida y sensorial, densa de metáforas y juegos verbales, como el gusto por la evasión de la realidad y el puro placer literario, que en palabras de Chabás "hermana virtudes de inteligencia y sutiles finuras de visión plástica" (Chabás, 1933: 103-05).

Con estas dos fábulas, Aub se inscribe de pleno derecho en el grupo de representantes de la narrativa vanguardista que se difunde a través de *La revista de Occidente*, formado por Francisco Ayala, quien publica *El boxeador y un ángel* en 1929 y *Cazador en el alba* en 1930 y Antonio Espina, autor de *Pájaro pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929). Estos tres autores aplican

ISSN: 1594-378X

los paradigmas estéticos de la vanguardia, bien arraigados en el ámbito poético –evasión fantástica, pirotecnia verbal, metáforas sensoriales, rechazo de la experiencia vital, caprichos– al relato y a la novela, extendiéndolos y dilatándolos hasta llegar a la prosa por la prosa.

Transcurridos los años de experimentación con los lenguajes de vanguardia, Aub (como Ayala) rechazará con fuerza el arte deshumanizado y su visión de la literatura como juego estético y formal. A esta toma de conciencia se suma la dolorosa experiencia personal del autor, quien decide abandonar la escritura imaginativa en favor de una literatura mimética y realista, reflejo de las tragedias históricas y personales que le tocó vivir. Asentado en México desde 1942, volverá a la literatura de fantasía a partir de 1947 –vuelta anticipada por *La lancha*, cuento precursor de la "reinstalación sistemática en la narrativa aubiana de un espacio no mimético" (García Sánchez, 2006: 21), compuesto en 1944 y publicado en 1949 en *Sala de espera*– (Soldevila, 1997: 14; García Sánchez, 2006: 21)-, año en que escribe *La gabardina*. Para este cuento el autor se vale de una leyenda popular en la España de los 40, como confirma la dedicatoria ("a mi novia, que me lo contó"), la nota que acompaña el manuscrito original[3], la transcripción de la "canción del rascayú" y, finalmente, el estudio de Soldevila, quien analiza estos datos trayendo a colación su correspondencia con el autor (Soldevila, 2016). *La gabardina* es la historia de un hombre corriente, de "corta imaginación", tímido, ingenuo y madrero, que vive, con sorpresa del narrador, un hecho extraordinario. El protagonista encuentra en un baile de carnaval a Susana, una muchacha silenciosa y esquiva, de la que se enamora locamente. Cuando decide volver a buscarla con el pretexto de recuperar la gabardina que le ha dejado la noche anterior, descubre, a través del personaje de la abuela, haber conocido al fantasma de Susana, muerta cinco años antes. Transcurre así el resto de su vida en compañía de la abuela de la muerta, hablando de Susana, y muere "soltero, virgen y pobre" (Aub, 1997: 151). La anciana mujer desaparece de forma misteriosa, su casa se derruye y la gabardina, después de pasar por los mercados de Madrid, Barcelona y París, va a parar a México, donde un hombre triste la compra para una niña blanca y ojerosa. El cuento termina con una lapidaria sentencia del narrador, quien, dirigiéndose a los lectores, dice: "No se hagan ilusiones: se llama Lupe" (Aub, 1997: 152). El relato parece inscribirse en la línea de las ghost stories, de esas narraciones que se basan en la irrupción de un personaje sobrenatural, en un ambiente realista y cotidiano, tal como el fantasma, que, como observa Roas,

> supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte (*revenant*) al mundo de los vivos en una forma distinta de la de éstos e inexplicable, y para él no existe el tiempo ni el espacio, característica transgresora que determina su valor en el cuento fantástico. (Roas, 2001: 9)

Sin embargo, el autor retoma un tema clásico de lo fantástico (la aparición de un fantasma), dando al lector la impresión de que lo narrado ha ocurrido de verdad –el cuento ofrece varias pruebas de ello: el testimonio de la abuela, la fotografía de Susana, su nicho en el cementerio– y cuestionándolo, al mismo tiempo, a través de un mecanismo transgresor de la perspectiva fantástica: el empleo del humor, que acaba parodiando el mismo tema-fuente en que la narración se inspira. De hecho, una atenta lectura del texto nos encauza hacia una interpretación paródica, resultante de un procedimiento de asimilación crítica, reescritura y consiguiente subversión de los códigos literarios del relato de fantasmas. Y si Soldevila, a pesar de etiquetarlo como cuento fantástico, señala ya la presencia del humorismo en la elección del título y en el epílogo del relato, subrayando asimismo la distancia del narrador, que "no se

[3] "Según me dicen, Guillermo Jiménez publicó, hace tiempo, un relato sobre el mismo tema. Lo que aquí he contado fue oído por mí de boca de un español recién desembarcado de allá, hace unos meses". Aub, 1997: 51.

ISSN: 1594-378X

toma en serio ni al protagonista ni al suceso en que se ve envuelto" (Soldevila, 2016), muchos más son los indicios que apuntan hacia esta lectura, empezando por la misma figura del narrador y por sus frecuentes metalepsis. Este narrador-testigo decide contar la historia en lugar del protagonista, incapaz de hacerlo por cobardía ("se asustó"), simplemente porque no se sabe "callar las cosas"(Aub, 1997: 139): ya la razón nimia que origina el cuento delata un primer indicio de su tenor paródico.

Las muchas incursiones en el texto por parte del narrador omnisciente pueden aparecer bien mediante comentarios –como el "no me van a creer" del íncipit o la frase final citada– bien mediante la descripción de los personajes y de sus (triviales) pensamientos. Valga como muestra la sospechosa figura de Susana, que se convierte en la contrafigura del fantasma, del que hereda todas las características físicas:

> Parecía perdida, miraba como recordando, haciendo fuerza con los ojos para acostumbrarse […] Eran ojos transparentes, de un azul absolutamente *inverosímil*, celestes, sin fondo, agua pura [...] las manos heladas [...] su cuerpo parecía sin peso. (Aub, 1997: 141-42. La cursiva es mía)

Por lo que concierne al protagonista, el narrador se burla de él y nos ofrece la imagen de un banal antihéroe sentimental, revelando que "sonríe como un idiota" y tiene pensamientos ridículos, como cuando "imagina una tía gordísima, bigotuda, con manos como tenazas acostumbradas a espantosos pellizcos, promotora de penitencias insospechable" (Aub, 1997: 144) y reacciona al descubrimiento de la muerte de Susana de manera grotesca: "A Arturo se le erizaron los pelos. No porque creyese lo que acababa de decirle la anciana, sino porque supuso que estaba loca"(Aub, 1997: 149). El tratamiento humorístico afecta también el curioso diálogo entre los dos personajes (una sucesión de preguntas y respuestas vagas y poco verosímiles), que se ve rebajado por las interferencias del narrador. Éste expresa su juicio comentando, no sin cierta diversión, que frente al deseo de seducir a la dama con sus palabras, a Arturo "no se le ocurría nada; absolutamente nada" y afirmando que, cuando el protagonista manifiesta su voluntad de volver a verla, "Susana le miró sorprendida como si acabara de proponerle un fantástico disparate" (Aub, 1997: 143). Aub parodia, por tanto, mediante el intrusismo metaficcional de la voz narradora, el talante romántico de los relatos de fantasmas, caricaturizando las criaturas que lo pueblan y los estereotipos del género.

A esto se añaden las coordenadas temporales indefinidas, "28 de febrero de 19...", donde la precisión del día y del mes contrasta con la voluntaria indeterminación del año, creando un efecto cómico, y la referencia al carnaval, que conlleva el camuflaje de la identidad, controvirtiendo la verosimilitud de lo narrado. Cabe destacar, finalmente, la presencia de lo absurdo, del sinsentido, detectable en la descripción física de Arturo, que desemboca en lo grotesco y se enmarca dentro de lo antimimético:

> No era mal parecido, sólo una gran nariz le molestaba para andar por el mundo. No era nariz descollante, pero sí una nariz un poco mayor de lo normal. Por ella pensó hacerse marino. Pero su madre no le dejó. (Aub, 1997: 139)

En ningún momento el lector experimenta esa duda todoroviana imprescindible en lo fantástico tradicional, no siente asombro, ni inquietud; el narrador no se hace garante de la verdad, no es fidedigno y el personaje vive con simpleza un hecho extraordinario; en fin, las tres entidades textuales sobre las que se fundamenta el discurso fantástico -lector, narrador, personaje-, lo invalidan. Dicho ésto, podemos considerar *La gabardina* como un cuento fantástico-paródico, un *divertissement* del autor que, bajo la figura de un narrador sarcástico e

ISSN: 1594-378X

irreverente, recupera el modelo tradicional para jugar con la literatura, en un momento histórico en que los fantasmas han dejado de asustar al lector. Con este cuento innovador, Aub abandona y supera los límites de lo fantástico tradicional analizado por Todorov -que excluye la interpretación alegórica, poética y figurada (a la que remite también la lectura humorística) y se basa en el significado literal del texto (Todorov, 2009: 63-78)- y parece anticipar un rasgo típico de lo neofantástico, que contempla la hibridación de estilos y el recurso del humor. Baste pensar en el cuento meriniano *La costumbre de la casa* (1994), compuesto muchos años después del relato aubiano, donde José María Merino somete el personaje del fantasma a un desacralizador tratamiento paródico, que consagra esta superposición de fantástico y humor como estrategia narrativa de la literatura fantástica moderna (Merino, 2010: 341-49).

Si con *La gabardina* Aub se acerca, como acabamos de ver, a lo neofantástico a través del guiño humorístico de su narrador, con *Trampa* se aventura con mayor libertad en este territorio de lo fantástico cotidiano teorizado por Alazraki. Se trata, como es bien sabido, de una nueva expresión de la literatura fantástica, donde lo fantástico no se manifiesta –en las variantes de lo raro o de lo maravilloso– produciendo sentimientos de miedo o de terror, sino mediante fenómenos inexplicables que asaltan el orden (o el desorden) preestablecido, provocando inquietud, extrañamiento y perplejidad en la mente del personaje y, por ende, del lector (cfr. Alazraki, 1983).

Lo neofantástico aborda el campo de lo innombrable y de lo irrepresentable; refleja una concepción posmoderna del mundo, pone al descubierto la precariedad y los límites del conocimiento humano, fusiona sueño y vela y se anida en la cotidianidad, en el marco de la vida real. En otras palabras, asistimos a una deformación de nuestro mundo, que se convierte, según Segre, en el escenario perfecto de lo absurdo:

> Se il meraviglioso tradizionale metteva in forse le leggi fisiche del nostro mondo, il meraviglioso moderno smentisce gli schemi di interpretazione che l'uomo ha messo a punto per la propria esistenza. Il nuovo meraviglioso è una mimesi stralunata dall'orrore delle scoperte [...] La finzione non punta verso mondi fantastici, ma deforma il nostro perché i suoi nessi e le sue misure ci appaiano in una brutalità rivelatrice: invece di proporre mondi possibili, presenta il nostro come impossibile. (Segre, 1999: 225-27)

Una primera consecuencia de esto es la intrusión brutal del fenómeno misterioso en las primeras líneas del texto, es decir la ruptura con la estructura en *crescendo* de lo fantástico tradicional, que encierra la sorpresa en el desenlace. Es lo que ocurre al protagonista de *Trampa*[4], quien se ve catapultado a una dimensión desestabilizadora en el íncipit, donde reside el germen (neo)fantástico del cuento; íncipit que comprime y condensa la presentación del fenómeno y su falta de causalidad que genera ansiedad:

> Empujó la puerta entreabierta y cayó en la trampa. No tenía por qué haber entrado. Fue la puerta entreabierta: nada más. Tan pronto como dio un paso adentro la puerta se cerró y ya no hubo salida. (Aub, 1997: 109)

El protagonista, un hombre anónimo de quien no sabemos nada, cae en una trampa, en un espacio circular y vacío sin salida al que entra por un pasillo, sin ninguna razón aparente. El narrador omnisciente nos presenta la situación implicando al lector en un vórtice cerebral de preguntas que no encuentran, y no pueden encontrar, una respuesta lógica, racional: "¿Por

[4] *Trampa* apareció por primera vez en el n. 19 de la revista aubiana *Sala de espera* (1949) y luego en la colección de cuentos *Algunas prosas*, fechada 1954.

ISSN: 1594-378X

qué entró allí? ¿Por qué no había seguido derecho, corredor adelante? ¿Quién le mandaba? [...] El único culpable era él" (Aub, 1997: 109). La tensión creciente, que, junto con el protagonista, envuelve al lector, desciende tanto del suceso en sí, por cierto absurdo, como de la expresión lingüística que le da forma, es decir de esas dos isotopías de la transgresión teorizadas por Campra, que plantean una aporía sobre la certitumbre y la estabilidad del mundo consciente (Campra, 2000: 137-38). La angustia que transmite la trampa, vacía, con las paredes lisas, curvas y de cal blanca, se plasma por lo tanto en la adopción de un lenguaje repetitivo y anafórico, diseminado de clímax ascendientes:

> Golpeó la pared sorda. La arañó, y las uñas se le llenaron de cal. Y vuelta, vuelta y vuelta. Golpear la pared, hasta más no poder. (Aub, 1997: 109)
>
> Cerrado, encerrado, sin salida. Celda, vuelta, rueda, punto. Cúpula, tapa. (Aub, 1997: 110)
>
> No poder salir, no poder seguir adelante, no poder volver atrás, atrapado. Dar vueltas: morderse la cola. Cercado, circunvalado, circunvallado, a piedra y lodo. Y la cal, blanca; hasta en las uñas. Y no poder echar la culpa a nadie. Por no pensar, por no fijarse, por no andar con pies de plomo. (Aub, 1997: 110)

Revista de lenguas y literaturas

Esta fusión de significantes y significados, es decir de elementos lingüísticos y semánticos que vehiculan, en igual medida, una problematización de la realidad conocida, se realiza también en la representación de lo irrepresentable a la que hemos aludido antes. La trampa, que constituye el fenómeno misterioso, anormal, no posee una definición concreta: es algo redondo, donde penetra la luz a pesar de no haber resquicios, blanco, con paredes sordas. El silencio y el vacío que ocasionan turbación y desasosiego, se concretan en el uso de la tautología: "No hay nada peor que caer en una trampa; no en una celda, sino en una trampa"(Aub, 1997: 110). El autor nunca aclara la naturaleza del fenómeno, que queda sin solución; no sabemos si la trampa es una habitación, un agujero, un abismo o, simplemente, una pesadilla. Esta imposibilidad de revelación, que atraviesa todo el cuento y en la que yace su semilla fantástica, se ve reforzada además por los razonamientos del protagonista, a quien el autor da voz en la segunda parte del cuento, que se configura como un monólogo interior. El hombre atrapado intenta, en balde, apelar a la razón y no dejarse llevar por la "cólera" y por la "sangre" y lo hace aferrándose a los sentidos, en particular al tacto, como medio de acceso a la realidad: toca las paredes con los nudillos, cuenta con los dedos, intenta "calcular, discurrir con calma" (Aub, 1997: 111). En este desesperado ataque a la sinrazón, el personaje, que "no ha perdido ni la compostura, ni la fe ante lo real, ni el ansia de acción: es, con todo, un ser vitalista" (García Sánchez, 2006: 28), se desdobla, se multiplica, hasta llegar a preguntarse "¿Cuántos soy yo?", busca sin éxito la "razón de la trampa", y ve "llegar la desesperación, poco a poco, morada, allá al fondo, ganando terreno, como una franja de mar, pegada al horizonte"(Aub, 1997: 110-11). El cuento termina con una nueva intrusión del narrador omnisciente, quien declara: "Lo espantoso era que había perdido la voz" (Aub, 1997: 112).

En esta pequeña obra maestra se concentran todos los ingredientes de la literatura neofantástica: el fenómeno que queda sin solución y por lo tanto el final abierto, la ambigüedad que afecta todos los planos de la narración, la atmósfera oscura que oscila entre lo onírico y lo ominoso, la fragmentación del sujeto moderno y de la identidad, la "visión existencialista del hombre en el mundo" (García Sánchez, 2006: 28) la absurdidad y el caos de la realidad, la inconsistencia de los esquemas interpretativos del hombre, la irrupción del sinsentido en el mundo real.

Este breve recorrido por algunos cuentos aubianos permite aprehender cómo el autor

ISSN: 1594-378X

aprovecha las técnicas literarias de lo fantástico y de lo que será lo neofantástico, para llevar a cabo una reescritura personalizada y experimental. Nos hemos introducido, por un momento, en el taller creativo de Aub, a la búsqueda de la utilería literaria que el autor adopta y para este propósito hemos elegidos tres cuentos emblemáticos de este tipo de narración. El primero, *Caja*, demuestra cómo el autor conjuga lo fantástico y, en particular, lo maravilloso que se manifiesta en la metamorfosis final de la anónima protagonista, con el canon estético vanguardista y con el consiguiente magisterio de Ortega y de Ramón, que consiste en una concepción lúdica y deshumanizada de la literatura. Con *La gabardina*, cuento compuesto veinte años después, el autor regresa a la narrativa de imaginación, esta vez filtrando el material fantástico por el humor, que se insinúa en las páginas del relato y lo convierte en la parodia de una historia de fantasmas, que anula el miedo y anticipa procedimientos narrativos frecuentes en la escritura neofantástica. Finalmente, con *Trampa* Aub se sumerge en una dimensión más compleja y oscura, donde se pone en tela de juicio la razón como clave de lectura de la realidad empírica, se escenifica el problema existencial del hombre en un mundo cada vez más contradictorio e inaprensible, cuya insensatez el individuo sólo puede aceptar para no sucumbir. Por estas razones, es posible interpretar el cuento desde el enfoque de lo neofantástico y no es atrevido hipotizar que Aub comparte algunos aspectos que caracterizan el desarrollo del género en cuestión, que empieza a aparecer en Hispanoamérica en la segunda mitad del siglo veinte y que emerge en España sólo a partir de los años 80, gracias a autores como Cristina Fernández Cubas y José María Merino.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

AUB, Max (1997) *Ciertos cuentos*, eds. de Carrera Lacleta *et al.*, Segorbe, Fundación Max Aub.

——— (2001) *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, eds. I. Soldevila Durante y F. B. García Sánchez, Barcelona, Alba.

——— (1996) *Geografía*, ed. I. Soldevila Durante, Segorbe, Fundación Max Aub.

——— (2006) *Obras completas*, ed. J. Oleza Simó, vol. IV-A, edición crítica, estudio introductorio y notas de F. García Sánchez, Valencia, Generalitat Valenciana.

BELEVAN, Harry (1976) *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES, eds. (2002) *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.

BOZZETTO, Roger (2001) *¿Un discurso de lo fantástico?* , en D. Roas ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp: 223-42.

CAMPRA, Rosalba (2000) *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.

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

GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (2006) *Introducción*, en M. Aub (2006) *Obras completas*, ed. J. Oleza Simó, Valencia, Generalitat Valenciana.

ISSN: 1594-378X

MERINO, José María (2010) *Historias del otro lugar*, Madrid, Alfaguara.

ROAS, David (2001)*Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco libros.

SEGRE, Cesare(1999) *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2012) *De la literatura deshumanizada a la literatura responsabilizada: un diálogo intertextual entre Aub y Casona*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j9z1 (30 diciembre 2017).

—— (1973) *La obra narrativa de Max Aub,* Madrid, Gredos, 1973.

—— (1997) *Prólogo*, en M. Aub (1997) *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, eds. I. Soldevila Durante y F. García Sánchez, Barcelona, Alba, pp: 11-33.

—— (2016) *Varios cuentos distintos y una sola historia ¿verdadera?*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg1p2 (30 diciembre 2017).

TODOROV, Tzvetan (2009) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

La originalidad de Cervantes en *El rufián viudo*

MARÍA JOSÉ TOBAR QUINTANAR
Xunta de Galicia · Consellería de Educación
CPI Camiño de Santiago

Resumen
Este trabajo pretende poner de manifiesto la originalidad de Cervantes en la caracterización de Trampagos, el protagonista del entremés *El rufián viudo*. Para ello se describen los principales rasgos de los tipos rufianescos previos, presentes en los pasos de Lope de Rueda, la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Chaves, los *Romances de germanía* de Hidalgo, las jácaras escarramanescas de Quevedo y el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla*. Frente a los anteriores, el jaque cervantino no es violento, no usa la críptica lengua de la germanía ni recurre a agudezas conceptistas. Su naturaleza sentimental y, sobre todo, su oratoria pretendidamente elevada y poética hacen de él un rufián muy poco rufianesco, es decir, original. En comparación con otros personajes hampescos de Cervantes –que también se estudian–, Trampagos representa la última fase de una progresiva estilización del arquetipo con intención burlesca.
Palabras clave: Cervantes; entremés; *El rufián viudo*; tipo tradicional de rufián; originalidad.

Abstract
This paper tries to reveal Cervantes's originality in the design of Trampagos, the main character of the interlude *The Widowed Pimp*. For this purpose, the author describes the typical characteristics of previous literary pimps, those in the Lope de Rueda's *pasos*, the *Relación de la cárcel de Sevilla* of Chaves, the *Romances de germanía* compiled by Hidalgo, the Escarramán's *jácaras* of Quevedo and the anonymous interlude *La cárcel de Sevilla*. Contrary to them, Trampagos is not violent, he doesn't speak the cryptic language of the *germanía* and he doesn't use witty sayings. His sentimental nature and, especially, his high and poetic –but deceptive– oratory make him scarcely a pimp at all, that is to say, an original one. In comparison with other characters of the criminal underworld in the works of Cervantes –that are also studied–, Trampagos represents the last phase of a progressive styling of the archetype with a burlesque intention.
Keywords: Cervantes; interlude; *The widowed pimp*; traditional type of pimp; originality.

En el "Prólogo al lector" de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) Miguel de Cervantes señalaba, entre otras bondades de sus obras, "que el lenguaje de los entremeses es proprio de las figuras que en ellos se introducen" (Cervantes, 2015: 14). El segundo de los entremeses ahí publicados es *El rufián viudo llamado Trampagos*, un intermedio cómico "de rufián" cuyo protagonista falta al decoro lingüístico de forma llamativa. Su baja condición contrasta ridículamente con la elevada retórica de su planto por la muerte de Pericona, una prostituta tributaria suya, y con el uso del endecasílabo suelto, metro propio de obras graves. Sus manifestaciones de dolor y el encomio que hace de la fallecida tienen un alto componente literario, paródico de modelos poéticos serios: las églogas de Garcilaso, el retrato petrarquista de la amada, algunos versos cultos de Góngora (Asensio, 1970: 34; Zimic, 1992: 309-324; Baras, 2012: 303; García Aguilar *et al.*, 2016: 97). Esto no ocurre únicamente, sin embargo, con Trampagos. El rufián Chiquiznaque habla con ecos garcilasianos (Cervantes, 2012: 16, v. 31),

Recibido el 14/08/2017 · Publicado el 31/12/2017

alude a Virgilio (v. 308) y pondera en términos clásicos a la coima muerta (vv. 85-86). El jayán Juan Claros usa una expresión en latín procedente de la oración del *Gloria Patri* (v. 173). Las tres izas que se ofrecen al viudo para sustituir a la Pericona tanto utilizan cultismos de la época ("lóbrego", v. 131; "noturnina", v. 132)[1], como se refieren –con prevaricación idiomática incluida– al censor romano Marco Porcio Catón ("Zonzorino Catón", v. 178). Incluso Vademécum, criado de Trampagos, cita en una de sus intervenciones un verso de *La vida del pícaro*, de Pedro Liñán (v. 123). El carácter grotesco, risible, de estas alusiones metaliterarias puestas en boca de personajes del mundo hampesco y prostibulario resulta indudable, pero ¿desde cuándo ese estilo pretendidamente *sublimis* es propio de rufianes y daifas con intención cómica?, ¿se expresaban ya así esas figuras en los pasos de Lope de Rueda, en los romances de germanía de Hidalgo o en las jácaras de Quevedo –antecedentes todos ellos del entremés cervantino?, ¿qué mantuvo Cervantes de la caracterización rufianesca de sus precedentes?, ¿qué innovó del arquetipo?, y por último, ¿qué semejanzas y diferencias presentan los personajes de esta piececilla respecto a otros rufos cervantinos?

Asensio (1965: 106) afirmó que *El rufián viudo*, "pese a estos préstamos de material [literario], es profundamente original". Este trabajo intenta responder las preguntas anteriores ahondando en su originalidad en el tratamiento de la germanía, y conciliando la renovación llevada a cabo con el mantenimiento de algunos rasgos identificadores –también a nivel lingüístico– del tipo tradicional de rufián, tal y como Cervantes da a entender en su prólogo.

1. *EL RUFIÁN VIUDO LLAMADO TRAMPAGOS* DE CERVANTES (1614-1615)

Para valorar mejor la desviación de Cervantes respecto a modelos precedentes, conviene presentar antes los principales rasgos de su rufián entremesil.

El propio título de la obrita, *El rufián viudo*, adelanta la ironía desde la que se retrata a su protagonista. Se trata de un oxímoron que une dos conceptos semánticamente incompatibles: un rufián no puede ser viudo porque no se casa (en sentido literal) con ninguna de las *marcas* a las que protege y de las que se beneficia, ni siquiera con su favorita[2]. Trampagos resulta a la postre un viudo falso y alegre: su *viudez* no dura ni veinticuatro horas. Su luto y su desolación son solo manifestaciones externas de un sentimiento de duelo inexistente. Su deseo de practicar esgrima el día destinado a recibir los pésames, la rápida elección de una sustituta de la Pericona[3] y la fiesta final con música, bailes y la compañía de Escarramán son pruebas evidentes de la inautenticidad de su pena. Su brillante verborrea, plagada de expresiones elevadas y de hipérboles de sus afectos, carece de credibilidad. Sus palabras, vacías de auténtico significado, siempre quedan desmentidas bien por sus actos, bien por una corrección posterior que él mismo u otro personaje introduce. La realidad, en fin, no se corresponde con la descrita de forma tan estilizada. Trampagos, haciendo honor a su nombre, hace trampas; pero no con los naipes, sino con la lengua. No alardea de fechorías ficticias, sino de supuestos sentimientos sinceros, es decir, no estamos ante un falso valiente, sino ante un falso rufián sensible[4]. Ello no implica, sin embargo, que asuma de forma consciente y temporal una máscara emocional.

[1] Ambos adjetivos son cultismos especialmente vinculados al estilo de las *Soledades* de Góngora. El neologismo *noturnina* deriva de *noturno*, término culto que Quevedo incluyó en su *Receta para hacer "Soledades" en un día* ("Use mucho de *líquido* y de *errante*, / su poco de *noturno* y de *caverna*", Quevedo, 2007: 471) y del que partió para crear el neologismo paródico *noturnal* ("¿Qué captas, noturnal, en tus canciones, / Góngora bobo, con crepusculallas", cito por Cacho Casal, 2003: 346, vv. 1-2).

[2] Otros oxímoros en títulos cervantinos son: *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* y *El rufián dichoso* –Núñez Rivera (2015b: 108) apunta este último caso.

[3] Sáez (2015) analiza la parodia amorosa de esta escena.

[4] Como bien dijo Asensio (1970: 36), "La belleza de Pericona y el dolor de Trampagos son monedas falsas que no resisten examen. Las rectificaciones de Trampagos, las zumbas de Vademécum, la tentación de la esgrima derrumban la fachada que encubre la sórdida verdad".

ISSN: 1594-378X

Trampagos no finge, no actúa con voluntad de simulación. De acuerdo con la naturaleza del tipo de rufián cómico, presenta de forma innata una realidad exagerada, deformada, engañosa. Sus palabras no inspiran confianza: son fantasías, disparates de quien acostumbra a recrear verbalmente aquello de lo que habla[5]. Su grandilocuencia y empaque poético solo esconden humo: el padecimiento por "tamaña desgracia" como la muerte de su coima (v. 138) se diluye brevísimamente con los festejos del nuevo emparejamiento. Por otra parte, apenas usa léxico de germanía ("voacé", "garlado", "palmeadas", vv. 35, 64) y no muestra comportamientos violentos ni bravucones. Tampoco se refiere a hechos delictivos ni a posibles castigos derivados de ellos (azotamiento público, cárcel, condena a la horca o a galeras). Consecuentemente, Trampagos es más un rufián pacífico y doméstico que pendenciero y callejero (Hsu, 2012: 197-198). Aunque tiene amigos en el mundo de los bajos fondos no parece pertenecer a ninguna cofradía de maleantes.

Como en otras obras de Cervantes, la realidad se presenta desde distintos puntos de vista. Tras el enaltecimiento poético y falaz en boca del protagonista, se descubre la distorsión engañosa de su perspectiva. Aparece entonces una segunda realidad, más fea y cruda que la inicialmente descrita. Un movimiento pendular y antitético se mueve del engaño al desengaño, de la apariencia a la verdad (Asensio, 1970: 36; Baras, 2012: 298-299). El fuerte contraste entre la bajeza del sujeto enunciador y la supuesta brillantez de su discurso, por una parte, y entre una visión idealizada de la realidad y la vulgaridad que se esconde detrás, por otra, mueve a risa. La evidencia de la falsedad verbal del rufián conlleva, además, una intención satírica, "de denuncia" (García Aguilar *et al.*, 2016: 97). Sin moralizar ni condenar abiertamente –como imponen las convenciones del género entremesil–, Cervantes pone a la vista el fraude y el engaño que campan por el mundo. Nada es lo que parece: el dolorido viudo rápidamente se vuelve un novio feliz; la joven, bella y "benemérita" Pericona no era sino una prostituta vieja, desdentada, sifilítica y obstinada en el pecado; el alguacil destinado a hacer cumplir la ley admite sobornos de quienes debería perseguir. En el terreno literario se puede intuir la censura de un uso abusivo y vulgarizador del lenguaje poético y de la pedantería ridícula de quienes quieren elevar inapropiadamente su expresión.

2. LOS RUFIANES DE LOPE DE RUEDA

A mediados del siglo XVI Lope de Rueda modela a los rufianes cómicos de sus pasos –designados con el término de *lacayos*– según el patrón del valiente de embeleco. Se trata de fanfarrones que presumen de falsas hazañas delictivas mediante hipérboles afectadas y ampulosas[6]. Su bravuconería es únicamente lingüística: cuando llega la ocasión de demostrar su coraje evitan el enfrentamiento, incluso a costa de su honra –de la que carecen. Su palabrería vana y jactanciosa no tiene ningún valor: es una pura construcción verbal que pronto se desvanece (Canet, 1992: 59-60). La realidad de los hechos se encarga de desengañar a los posibles engatusados por su labia. Su comicidad lleva aparejada la denuncia de vicios como la soberbia o la pereza. Presento a continuación algunos ejemplos.

El rufián Madrigalejo, del paso cuarto del *Registro de representantes* (1570) –conocido por el nombre de *Los lacayos ladrones*–, tras jurar que "es la mayor mentira del mundo" el haber recibido cien azotes por ladrón en otras dos ocasiones, termina por reconocer que "Es así" ante

[5] Téngase en cuenta que para el cura del *Quijote* (I, cap. 48) es un "disparate" que en "las comedias que agora se usan" se pinte "un lacayo rectórico", pues va contra el decoro del personaje (Cervantes, 1998: 553). Pero lo que resulta inverosímil e inapropiado en las comedias, que deben ser "espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la vida", se vuelve idóneo, por ridículo, en una farsa entremesil. Esto es lo que sucede con Trampagos, un rufián eminentemente retórico.

[6] Como señala Lobato (2014: 22), ya en las poesías germanescas en pliegos de cordel de principios del siglo XVI se registraban "las bravuconadas del rufián, que se retrata ya desde estas primeras obras como falso valiente".

ISSN: 1594-378X

su colega Molina, quien lo desmiente como testigo presencial del castigo ("pues lo vimos tantos". Rueda, 1992: 174). Su versión de los hechos resulta a veces tan inverosímil (y risible) que no es necesario desenmascararla verbalmente. Así sucede cuando achaca el no tener orejas –evidencia de una de las penas propias de ladrones: cortárselas– a haber perdido ambas de una sola cuchillada peleando en la toma de San Quintín (176). Su apresamiento final por haber robado un libro de *Horas* demuestra la falacia de sus palabras. A una mentira parecida recurre Sigüenza en el quinto paso de esa obra, conocido como *El rufián cobarde*, para justificar su falta de orejas. Pero ahora la hipérbole ennoblecedora de la realidad vulgar es aun mayor. Su estilo se eleva irónicamente al registro heroico para inventar la crónica fantástica de una pelea desigual con siete soldados: usando un ardid de guerra, él mismo se las arrancó de cuajo para lanzárselas –cual arma arrojadiza– a sus contrincantes (181). Esta deformación lingüística, enaltecedora de lo bajo, es un rasgo característico del tipo: Madrigalejo considera a los ladrones unos "maestros de tijera" (175); Sigüenza, practicante también de esa actividad, se juzga un "hombre vividor", "de honra", que usa su "oficio tan limpiamente como todos cuantos hombres de mi arte lo puedan usar" (182). La desmitificación de su supuesta valentía deja al descubierto el vacío semántico de sus discursos. Su hinchada verbosidad se reduce finalmente a un bluf decepcionante que rebaja burlescamente al personaje. Buena muestra de ello es Vallejo, un rufián del paso conocido como *El matón cobarde* en la comedia *Eufemia* (1567), quien exagera de forma desmesurada su decisión de castigar una afrenta nimia que él cree escarnecedora:

> Así me podrían poner delante todas las piezas de artillería que están por defensa en todas las fronteras de Asia, África y en Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora a resucitar las lombardas de hierro colado con que el cristianísimo rey don Fernando ganó a Baza, y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (Rueda, 1992: 201-202)

Al final, su condición de bravucón "palabrero" (Rueda, 1992: 203) queda de manifiesto cuando evita reñir alegando que su contendiente, el paje Grimaldo, es hijo de un alguacil –corrupto como el de *El rufián viudo*– que lo libró varias veces de la horca. La falsedad de la figura se aprecia también en el rufián Gargullo del paso de la comedia *Medora* (1567) rotulado modernamente como *El valentón*. Una vez hecho amigo de quien lo ofendió sin haberse enfrentado a él, relata una versión ficticia e hiperbólica a un personaje ausente en su reconciliación: le refiere que ha hecho correr mucha sangre en una pendencia contra "más de treinta" valedores de su rival (Rueda, 1992: 242). El público, testigo de su cobardía previa, no puede dejar de censurar su fraude con sonoras y humillantes carcajadas.

Como se ha podido comprobar, varios son los rasgos comunes a los rufianes ruedescos y a Trampagos. Se trata de fanfarrones que deforman la realidad aplicándole hipérboles y expresiones sublimadoras. Usan muy pocas voces de germanía. Sus palabras no tienen credibilidad: sus mentiras siempre se desenmascaran posteriormente. El evidente contraste entre lo dicho y lo hecho, lo inventado y lo verdadero, vuelve ridículo al tipo, a la vez que lo censura sin necesidad de una voz que asuma explícitamente esa función. Las diferencias entre los personajes de Rueda y Trampagos empiezan ya en la forma externa de sus discursos: en prosa en el primer caso, en verso en el segundo. Pero la estilización del personaje cervantino va mucho más allá. A diferencia de los lacayos del batihoja, bravucones jactanciosos de fechorías nunca cometidas, el rufián viudo alardea de unos afectos graves y elevados que no siente. Su

ISSN: 1594-378X

fanfarronería no es, pues, de carácter criminal, sino sentimental[7]. Los ecos poéticos de sus intervenciones suponen un grado máximo de presunción ridícula. En los pasos de Rueda, por el contrario, no se desarrolla la faceta afectiva, íntima, del tipo y el papel de las coimas es inexistente o muy secundario.

3. EL MUNDO HAMPESCO EN LA *RELACIÓN DE LA CÁRCEL DE SEVILLA*, DE CRISTÓBAL DE CHAVES (1591-1592)

Las dos primeras partes (1591-1592) del opúsculo en prosa titulado *Relación de la cárcel de Sevilla* fueron escritas por Cristóbal de Chaves, procurador de la Audiencia sevillana. La tercera parte (1598) no parece obra suya (Hernández y Sanz, 1999: 216-220). El texto recrea desde un punto de vista externo los tipos humanos, vicios y costumbres del micromundo carcelario de la capital andaluza en la última década del siglo XVI. Se trata del mismo ambiente de delincuencia y corrupción que Cervantes conoció durante su encierro en ese presidio desde finales de 1597 a los primeros meses de 1598[8].

Frente a lo que sucedía en los pasos de rufián de Rueda, el relato de Chaves desarrolla la faceta amorosa de jaques y coimas. Aun estando prisioneros unos y otras, se las ingenian para lanzar requiebros de reja a reja (Chaves, 1999: 248), enviar prendas como prueba de amor (249), intercambiar "cantares germanos" (249) o hacer llegar un papel con coplas y con un dibujo del corazón del rufián traspasado por las flechas del amor ("Mañana va un billete a esa tu casa; estánmele poniendo unas coplas al cabo y pintándome a mí allí de rodillas con mis grillos, sujeto a esa cara y mi corazón atravesado con una saeta", 249-250)[9]. Las relaciones sentimentales son tan intensas que "de celos y sobre que se quiten de la reja hay mil heridas, y entre ellas se arañan las caras" (250). Incluso se reproduce "una carta con donaire" –posible antecedente del uso del paradigma epistolar por parte de Quevedo en varias de sus jácaras– que el rufián Juan Molina, preso en galeras, envía a su iza Ana (300-302). En ella le aclara malentendidos provocados por los celos sobre su trato con otra daifa, le desaconseja el jaque con el que se ha acomodado en su ausencia y le declara hiperbólicamente su condición de esclavo amoroso[10]. Cuando un rufián está próximo a morir ajusticiado, también se manifiesta la relación afectiva con su *amiga*. Él se preocupa de dejarla al cuidado de otro valiente (244-245); ella, puesta de luto "como si fuera su marido", da voces y se desmaya al conocer la sentencia a muerte de su "bien" (246). Tal dramatismo de la escena revela la condición teatrera, hipócrita, de la *marca*, quien exagera hasta el ridículo su aflicción.

En conclusión, la *Relación* de Chaves presenta dos aspectos del mundo del hampa que están en la base argumental del entremés de Cervantes: la relación sentimental entre rufianes y coimas, y la muerte de uno de los miembros de estas peculiares parejas. No se registran, en cambio, ni la estilizada expresión de los tipos cervantinos ni la evidencia de la falsedad de sus palabras.

---

[7] La ausencia de alusiones a la violencia es casi total en *El rufián viudo*. El conato de pelea –cómica– entre la Repulida, Pizpita, Juan Claros y Chiquiznaque (vv. 184-207) constituye una excepción (Gómez Canseco, 2014: 300, 321).

[8] Para Di Pinto (2005: 22, n. 9), "Es posible que Cervantes y Chaves se conocieran en la Cárcel Real de Sevilla, como sospecha Bartolomé José Gallardo".

[9] En las citas de la *Relación* modernizo siempre la grafía del texto y puntúo según mi criterio.

[10] La despedida de la carta empieza así: "Desta galera Águila, este tuyo metido en tu cadena" (302). En el sobrescrito de la misiva, además, figura: "Juan Molina, y luego S y -clavo, que decía «esclavo»" (303). El mismo motivo aparece en *El rufián viudo* en versión femenina (tras haber escogido Trampagos a la Repulida como su nueva coima, ella proclama: "Tuya soy. Ponme un clavo y una S / en estas dos mejillas", vv. 231-232) y en *Rinconete y Cortadillo* (si la Cariharta lo perdona, el rufián Repolido asegura: "un clavo me hincaré por la frente en su servicio", Cervantes, 2005: 202).

ISSN: 1594-378X

4. LOS *ROMANCES DE GERMANÍA* RECOPILADOS POR JUAN HIDALGO (1609)[11]

Los *Romances de germanía de varios autores*, dados a la imprenta por Juan Hidalgo en 1609, están escritos en la críptica jerga de los maleantes (o germanía)[12]. Sus versos dan cabida a todo tipo de violencia: maltrato físico de un rufián a su coima o a quien la haya ofendido, peleas entre jaques, torturas en la cárcel, venganzas sangrientas, azotes públicos, cortes de orejas a ladrones, muerte en la horca, envío a galeras[13]. Nada de esto, como sabemos, fue aprovechado por Cervantes ni en la *elocutio* ni en la *inventio* de *El rufián viudo*. Otros son los rasgos compartidos por estas obras. En primer lugar, la importancia del vínculo sentimental, amoroso, entre jayán y marca en una situación luctuosa. En el romance titulado *Apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*, tercero de los seis poemas atribuidos a Hidalgo, se narra la enfermedad y muerte de la daifa Catalina[14]. Ante la fatal dolencia de la protegida, su jaque, "bramando, gime y suspira" (XXX, v. 238). Cuando la coima se despide de él, próxima la hora de su muerte, Pedro de Castro –quien "en llanto se deshacía" (v. 286)– pronuncia un emotivo panegírico. La elevación lírica de esos versos, ennoblecedores de una realidad vulgar, recuerda la afectación de otros enunciados por Trampagos:

> ¿La luz quiebra a mis vistosos,
> deja sin vida mi vida?
> ¡Ay coima, dulce resullo,
> vida de la vida mía!
> ¿A qué puerto irá mi nave
> sin alma y sin Catalina?
> Pues mi vivir es torneo
> en pensar que te perdía,
> y en no vasirme en vasirte
> pierdo a mí y a mi alegría.
> ¡Ay marca!, ¿por qué te acoges
> sin ser a mis calcas guía?
> Ábreme esos dos vistosos
> que clarean la luz del día,
> gárlame, coima godeña,
> garla a mi garlo, marquida,
> yo soy tu Pedro de Castro,
> tú, mi coima Catalina. (XXX, vv. 317-334)[15]

[11] Hernández y Sanz (1999: 219) creen que bajo el pseudónimo de Juan Hidalgo se esconde Cristóbal de Chaves. Para Lobato (2014: 39, 230) es posible que Quevedo fuese el autor de seis de los romances editados por Hidalgo, los dedicados al dios Marte.

[12] Di Pinto (2014: 198) ha señalado que los distintos tipos de jácaras de ficción (poéticas –romances de germanía–, teatrales y musicales) diferían en el uso del lenguaje agermanado, que "iba de más (en las poéticas) a menos (en las teatrales y musicales)".

[13] En esta compilación, sin embargo, "no aparece la figura del jaque fanfarrón; es más, en los pocos casos en que se ve al rufo enfrentarse a otros, lo hace con denuedo y suele salir triunfante" (Lobato, 2014: 44).

[14] De la misma manera que Pericona "tenía ciertas fuentes / en las piernas y brazos" antes de fallecer (*El rufián viudo*, vv. 99-100), el médico de Catalina ordenó "que de entrambos los bracios / le hagan una sangría" (XXX, vv. 211-212). Cito los romances de Hidalgo por la numeración que presentan en la edición de Hill (1945), modernizando su grafía y puntuando según mi criterio.

[15] Para su correcta intelección, téngase en cuenta que en germanía *vistosos* equivale a 'ojos'; *resullo*, a 'dinero'; *torneo*, a 'tormento'; *vasir*, a 'morir'; *acoger*, a 'huir'; *calcas*, a 'pasos, pisadas'; *garlar*, a 'hablar'; *godeña*, a 'rica, principal'; *garlo*, a 'discurso, plática'; *marquida*, a 'ramera'.

ISSN: 1594-378X

La diferencia está en que Pedro de Castro, contraviniendo la naturaleza engañosa de los rufianes[16], es sincero en sus palabras: estas se corresponden con su auténtico estado de ánimo. Tras el entierro de Catalina[17] rechaza explícitamente escoger nueva coima (vv. 419-430) y abandona el mundo de la delincuencia para vivir santamente (vv. 451-458). Cuando, por el contrario, es un jaque –como Maladros– el que encara el trance de la muerte, la marquida acepta su traspaso a otro rufián (XXXII, vv. 679-686) (Lobato, 2012; 2013: 235-236). Aunque la Beltrana viene "cubierta de luto" con "un gran rosario" (vv. 651, 652) y se desmaya (v. 690), asume sin problema que su vida de prostituta conlleva la sujeción a un rufo. No existe para ella la posibilidad de una *viudez* transitoria: su subsistencia se impone sin más miramientos. No por ello, sin embargo, deja Maladros de manifestarle su aprecio: "Marca la más goda y fresca / de todo el trato germano, / donde tuvo mi navío / de sus trabajos regalo" (vv. 673-676).

Otro elemento común a estos romances y al entremés cervantino es la aparición de representantes de la justicia. En algunos casos cumplen rectamente su función de perseguir y/o encarcelar a los germanos, en otras ocasiones –como sucede en *El rufián viudo*– se dejan sobornar por los jayanes[18]. Se localizan, por lo demás, un par de concordancias léxicas mínimas: una alusión a Catón, el censor romano, y el uso del nombre Roldán en referencia a algún bravo[19].

Por otra parte, en contraposición a la firmeza de Pericona en no dejarse convertir durante los sermones de arrepentidas en cuaresma, los personajes de los romances de Hidalgo dan muestras de religiosidad. La iza Catalina "recibe los sacramentos" antes de fallecer (XXX, v. 351); el rufián Pedro de Castro termina sus días rezando por ella (XXX, v. 456); Maladros –puesto ante la horca– ruega a Dios le perdone sus pecados (XXXII, vv. 785-786); sus jaques amigos le prometen misas, rezarle rosarios y cantarle los salmos (XXXII, vv. 561-564)[20].

En definitiva, Cervantes descartó para su entremés la jerigonza de la germanía y la violencia de los hampones. Optó, en cambio, por profundizar más en la caracterización sentimental del tipo rufianesco, concretamente cuando la muerte le arrebata su coima preferida. El romance del *Apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*, de Juan Hidalgo, es un claro antecedente de esta traza (Hsu, 2012: 195-197), pero frente a la virtuosa conversión final del jaque en el poema, la rápida elección de una nueva daifa por parte de Trampagos revela –sin explicitarla verbalmente– su falsedad. Para Cervantes, en fin, un rufián entremesil –por muy brillante oratoria que tuviese– no podía dejar de ser un impostor ridículo.

---

[16] En el romance que empieza "En Toledo en el altana" el ladrón protagonista habla una nueva jerigonza en la que, de manera significativa, "al rufián llama «estafa», / porque es a estafar usado" (XXV, vv. 57-58).

[17] El motivo de que la tierra come ya el cuerpo de la fallecida ("Llevan la coima al altana, / do muca la tierra fría", XXX, vv. 401-402) también está presente en *El rufián viudo* ("hoy come en ella la que llaman tierra", v. 102).

[18] Actúan conforme a la ley en el romance de *Perotudo* (XXIII, vv. 253-262) y en los titulados *Quien fuere jaque afamado ha de ser determinado* (XXVI, vv. 86-94) y *El cumplimiento del testamento de Maladros* (XXXIII, vv. 896-899). Aparecen corrompidos por el dinero que les dan los valentones en el *Romance de la vida y muerte de Maladros* (XXXII, vv. 155-158).

[19] En el romance *Al dios Marte* figura una referencia al "Censorino Romano" (XXVIII, v. 66), que aparece deturpado cómicamente en la obrita entremesil como "Zonzorino Catón" (v. 178). En cuanto a Roldán como nombre de algún valentón, una daifa le dice al jaque Olmedo "eres el Roldán mío" (XXIX, v. 203), la Camarona considera a su rufo "Roldán de la vida suelta" (XXXIII, v. 145) y Trampagos proclama "Mis bodas se han celebrado / mejor que las de Roldán" tras la fiesta por su nuevo emparejamiento (vv. 396-397).

[20] En *El rufián viudo* Chiquiznaque propone a Trampagos trocar sus lágrimas "en limosnas y en misas y oraciones" (v. 32).

ISSN: 1594-378X

5. LAS JÁCARAS ESCARRAMANESCAS DE QUEVEDO (1611)

La presencia del jaque Escarramán, las referencias a otros personajes relacionados con él (la Méndez y la Coscolina) y algunos motivos temáticos menores (como los sermones para convertir a las prostitutas en cuaresma o la sífilis de la coima) son las principales huellas en *El rufián viudo* de dos famosas jácaras quevedianas: la *Carta de Escarramán a la Méndez* y la *Respuesta de la Méndez a Escarramán* (Asensio, 1965: 103-105; Rodríguez Mansilla, 2011: 781-785)[21]. En ambos romances no se aborda la faceta afectiva de la relación entre rufián y marca: ni se verbalizan sentimientos de tipo amoroso, ni se describe –idealizándolo– el físico de la daifa (como sucede, en cambio, en la obrita de Cervantes)[22]. El dinero, no el cariño, parece el nexo principal en su trato (Alonso Veloso, 2005: 132; Lobato, 2014: 59): Escarramán pide a la Méndez que le contribuya "con algo" y ella alega en su negativa la escasez de hombres que paguen sus servicios de ramera:

> Dices que te contribuya,
> y es mi desventura tal
> que si no te doy consejos
> yo no tengo qué te dar.
> Los hombres por las mujeres
> se truecan ya taz a taz,
> y si les dan algo encima
> no es moneda lo que dan.
> No da nadie sino a censo,
> y todas queremos más
> para galán un pagano
> que un cristiano sin pagar. (*Respuesta de la Méndez*, II, vv. 49-60)[23]

Los discursos de Escarramán y la Méndez se enmarcan, respectivamente, en el ambiente carcelario y prostibulario. La violencia y la degradación –aunque estilizadas en su elocución– reinan en su mundo marginal: borracheras en tabernas, tormentos de tortura, latigazos públicos, ejecución en la horca, condena a galeras, tratos carnales, sudores sifilíticos… El lenguaje utilizado por esas figuras de los bajos fondos deslumbra, no obstante, por sus ingeniosos juegos de palabras, por sus agudezas conceptistas. Dilogías, metáforas, hipérboles, derivaciones léxicas, equívocos o personificaciones, junto a términos del lenguaje de germanía, menudean en sus intervenciones (Alonso Veloso, 2007: 121-215). Para disfrutar plenamente de

[21] Tal vez estas composiciones también están en el origen de las referencias al "cuerno de orinar" (v. 261) y a "San Millán de la Cogolla" (v. 292) en el intermedio cómico de Cervantes, pues en la *Carta de Escarramán* se alude a "un jarro, que fue orinal" (I, v. 46) y a la "víspera de San Millán" (I, v. 54). (La numeración romana de las jácaras de Quevedo se corresponde con la presente en *El Parnaso español*, 1645, a cargo de González de Salas, que cito por la edición de Arellano).

[22] En otras jácaras –de datación desconocida– se pone de manifiesto un intenso afecto de la iza por su rufián. En el romance en que *Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha*, Maruja de las Vitorias, coima de Cardoncha, llora "Hecha de lágrimas fuente" (V, v. 97) por la ausencia de su bravo y por la sospecha de su trato con otras izas (V, vv. 93-104). En el poema titulado *Pendencia mosquito* Isabel de Valdepeñas, sollozando, le recuerda a su rufo Andresillo el dinero que aportó para evitarle –mediante sobornos– ir a galeras (XIII, vv. 45-68). En la composición en que *Mojagón, preso, celebra la hermosura de su iza* (jácara XII) es el jayán quien de manera ingeniosa y cómica pondera la belleza física de su marca y su felicidad por gozarla.

[23] Otras jácaras de Quevedo reflejan igualmente la importancia del trato monetario entre el jaque y sus coimas: en la *Carta de la Perala a Lampuga* esta marca reprocha a su bravo la protección que dispensa –a cambio de dinero– a otras izas más baratas que ella ("ya sé que te dan el pago / las señoras de alquiler, / las mancebitas de a cuatro", III, vv. 6-8) y en su *Respuesta* Lampuga declara el beneficio económico obtenido de prostitutas que, como la tuerta de Orgaz, se arriman a él ("De limosna se ha venido / tras mí la tuerta de Orgaz; / sus pecados son mi hacienda" (IV, vv. 85-87).

ISSN: 1594-378X

la comicidad de esos versos, el lector debe descifrar de forma perspicaz su aguda pirotecnia verbal. El encubrimiento de ese inframundo con un léxico enaltecedor, presente en otras jácaras de Quevedo, no se percibe sin embargo en las propiamente escarramanescas. En estas se eleva el estilo aplicado a sujetos y materias vulgares, pero no se "honesta lo malo con buenas palabras"[24].

En cuanto a los casos de *viudez* que se registran en las parejas hampescas de Quevedo, son raros, no están desarrollados argumentalmente y solo se refieren a las coimas[25]. Por lo demás, ningún rastro de censura se localiza en estos poemas: ni el punto de vista de los locutores es externo al mundillo de la delincuencia, ni se ofrece una versión posterior de los hechos que desmitifique lo dicho previamente. Las jácaras quevedianas parecen concebidas, por tanto, como *contrafacta* burlescos de poesías consagradas a la vida y las gestas de héroes míticos. La parodia coexiste en ellas con la exhibición de ingenio conceptista, pero no con una intención satírica (Carreira, 2014: 64-66).

Las diferencias en el tratamiento de los tipos germanescos respecto a *El rufián viudo* resultan, pues, notorias. Quevedo optó en sus jácaras por mantener los rasgos violentos e ignominiosos de su caracterización, reflejar relaciones más económicas que afectivas entre rufianes y coimas, exhibir un agudo estilo conceptista y prescindir del desenmascaramiento de su peculiar punto de vista. Cervantes estilizó en mayor grado esas figuras: eliminó sus elementos más violentos y rastreros, potenció su faceta íntima y amorosa, elevó su lenguaje parodiando el estilo de Garcilaso y puso de manifiesto su engaño mediante la confrontación de sus palabras con la realidad. Aunque Cervantes rindió homenaje a Quevedo con la introducción de Escarramán en su entremés, no siguió su ejemplo para renovar el prototipo de rufián: la estética cervantina es menos cruenta, más sentimental, más natural y sencilla –por garcilasiana– en su elevación poética y, paradójicamente, más satírica.

6. EL ENTREMÉS ANÓNIMO *LA CÁRCEL DE SEVILLA* (*ca*. 1612)[26]

El entremés famoso de *La cárcel de Sevilla*, aunque publicado en 1617 en la séptima parte de las *Comedias de Lope de Vega*, se cree compuesto hacia 1611-1612[27]. Su dependencia argumental respecto a la *Relación* de Chaves es indudable; comparten incluso algunos personajes. A diferencia de *El rufián viudo*, está escrito en prosa, con un uso considerable de léxico germanesco. Son relevantes, no obstante, algunas coincidencias temáticas y estructurales entre ambas piececillas. Sus respectivos finales, por ejemplo, se organizan de forma similar: aparición inesperada de Escarramán, triunfo de la vida sobre la muerte y celebración ulterior con banquete, música y baile. Mientras el jaque Paisano espera su próxima ejecución en la horca, comparece Escarramán entre los camaradas presos que desfilan vestidos de luto cantándole

[24] Quevedo anotó en un ejemplar suyo de la *Retórica* de Aristóteles que en el romance "Añasco el de Talavera" (jácara IX) –datable a partir del cierre de las mancebías en febrero de 1623 porque el protagonista lamenta esta circunstancia– disfrazó comportamientos inmorales con buenas palabras: "por no llamarle ladrón [a Añasco], le llamé «hallador de lo guardado» y, por no llamarle salteador, dije: «que en los caminos de noche / demanda para sí mismo»" (cito por Lobato, 2014: 53).

[25] La Perala comenta en su *Carta* a Lampuga el rápido consuelo que le proporcionó el vino en una taberna tras el ajusticiamiento en la horca de su rufián mulato: "Como tórtola viuda / quedé, pero no sin ramo, / pues en el de una taberna / estuve arrullando tragos" (III, vv. 39-42). En la *Relación que hace un jaque de sí y de otros* la muerte del valentón Zamora merece el llanto hiperbólico de su iza: "Murió en Nápoles Zamora, / ahíto de pelear; / lloró a cántaros su muerte / Eugenia la Escarramán" (VIII, vv. 117-120). En la jácara titulada *Postrimerías de un rufián* la Chillona, haciendo honor a su nombre, llora y suspira intensamente ante la inminencia de la muerte de su rufo Gorgolla: "En esto oyó los suspiros / que pujaba la Chillona / con un llanto salpicón / vertido a pura cebolla" (XV, vv. 37-40).

[26] Rodríguez López-Vázquez (2013) atribuye la obrita a Cervantes.

[27] Según Lobato (2013: 230), "sería una de las primeras piezas dramáticas que tiene como argumento el mundo germanesco".

ISSN: 1594-378X

letanías (*Entremés*, 1999: 425). Su figura encarna la versión bravucona de este rufián: cuando salga de prisión vengará a Paisano del verdugo que lo torturó (426). Nada recuerda en él al héroe de las jácaras quevedianas: no se menciona su fama literaria (como sucede en *El rufián viudo*), no relata en estilo agudo episodios de su vida delictiva, ni alude a otros personajes con los que se relaciona en los poemas de Quevedo. El anuncio imprevisto de la libertad del condenado, una vez aceptada su apelación ante el tribunal, da lugar a una alegría desbordada. Así como Paisano se libra de la muerte y vuelve a disfrutar de la vida, Trampagos se deshace del luto mortuorio y comienza una nueva vida con la Repulida. Las fiestas con que terminan sus trazas incluyen bebida, canciones y bailes[28].

Otro elemento común a los dos entremeses es el desenmascaramiento del engaño sentimental que quiere llevar a cabo esta gentecilla. Aunque Trampagos se enluta por el fallecimiento de su coima, gime, suspira, llora y verbaliza un aparente duelo, sus actos desmienten las emociones que intenta hacer creíbles. De manera parecida, Beltrana, la iza de Paisano, exagera las manifestaciones externas de su dolor por la condena a muerte de su rufián: se desmaya (419), llora (420) y se araña la cara (426). Sin embargo, cuando Paisano le comunica que tras su muerte quiere que se acomode bajo la protección del rufo Solapo, se niega a ello porque ya tiene dada palabra a otro (422). El reproche de Paisano es explícito e inmediato: "Pues, badana, ¡aún no he salido de este mundo y das la palabra a otro!" (422). La aflicción de Beltrana era, pues, puro teatro: sobreactuación y gestualidad desmesurada. Menos dramático pero más retórico es el caso –como sabemos– de Trampagos[29].

7. TRAMPAGOS *VS*. OTROS PERSONAJES RUFIANESCOS DE CERVANTES

Una pequeña cala en otros personajes hampescos de Cervantes permite comprobar la evolución estilística del tipo con el paso del tiempo. Su refinamiento progresivo lo volvió más sentimental y poético. Trampagos es, como se verá a continuación, el máximo exponente de esa última fase, cuando el rufián cervantino se muestra –aparentemente– menos rufián que nunca.

En el soneto con estrambote *Al túmulo del rey [Felipe II] en Sevilla* (1598) uno de los locutores es un valentón que da por buena la hiperbólica *laudatio* de un soldado fanfarrón al monumento funerario, y tacha de mentiroso a quien lo contradiga (Cervantes, 2016: 220-221, vv. 12-14). El personaje, pues, asume como propia una verbosidad grandilocuente y exagerada que no se corresponde con su calidad (social y ética) ni con la del soldado. Esa "grandeza" verbal (v. 1) oculta en realidad la "nada" (v. 17). De modo semejante al lujoso túmulo que encierra el cadáver de quien fue rey en vida –ya tierra, polvo–, la palabrería desplegada solo es humo, apariencia. El valentón del poema presenta, pues, dos características tradicionales del rufián: su bravuconería y su naturaleza engañosa. Cervantes eliminó la primera en la figura de Trampagos y escondió ingeniosamente la segunda bajo su altisonante retórica.

El episodio del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* –novela ya escrita en 1604 y revisada con posterioridad a 1609 (García López, 2005: LVII)– presenta diversas coincidencias con nuestro entremés: aparece el rufo Chiquiznaque como integrante de esa cofradía de maleantes, el alguacil es amigo del jayán principal, las rameras socorren a sus bravos con su *sudor*,

[28] "Baile, guitarreo y una letrilla no compuesta expresamente, al parecer del repertorio rufianesco, finalizan esta obrita extraña [el entremés de *La cárcel de Sevilla*] en que la ironía y la parodia literaria envuelven o disuelven el horror y la risa triunfa sobre la muerte" (Asensio, 1965: 92).

[29] El alcaide del entremés de *La cárcel de Sevilla* alude, precisamente, a la falsedad intrínseca de los rufianes: "¡Vean aquí estos de la braveza, y vienen después a parar como los melones de invierno!" (410). Los editores aclaran en nota el significado del símil: "Los melones de invierno tienen mucha cáscara, pero por dentro poca pulpa y bastante sosa. A los valentones, de la misma manera, todo se les va en apariencia superficial" (Hernández y Sanz, 1999: 410, n. 644).

ISSN: 1594-378X

varios broqueles y espadas de esgrima cuelgan de las paredes de la casa, y el vino anda siempre por el medio. En la lengua utilizada por los hampones se registran deturpaciones léxicas avulgaradas y "otros nombres de los que ellos llaman *germanescos* o de la *germanía*" desconocidos por Rincón y Cortado (Cervantes, 2005: 179). Frente a lo que sucede en *El rufián viudo*, la relación entre bravos e izas ofrece su cara más violenta, no idealizada. Pese a las paces finales, domina la sensación de un trato brutal e irracional entre el Repolido y la Cariharta. Son las coimas, no los valentones, quienes más manifiestan abiertamente sus afectos –incluso en las seguidillas que entonan (205). En cuanto a la elocución de los rufianes, coexisten la faceta bravucona (representada por Repolido) y la ennoblecedora de lo malo (encarnada, sobre todo, por Monipodio y el mozo que lleva a los pícaros ante su presencia). Repolido se expresa igual que el valentón del soneto comentado[30]. Se muestra hiperbólico, colérico y amenazador (202-203), es decir, estamos ante un rufián tradicional. La versión sublimadora de su indigno oficio la proporciona inicialmente el joven guía de los pícaros: es ladrón "para servir a Dios y a las buenas gentes" (179), califica de "tan santa y buena" alguna orden de Monipodio (179), considera a este "su padre, su maestro y su amparo" (177) y juzga que su actividad no tiene nada de malo ("¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico [*sic*]?", 181). También Monipodio verbaliza con buenas palabras –hasta devotas a veces– su ejercicio criminal[31]. Se honesta, pues, la vida innoble y delictiva de los bajos fondos (Pedraza, 2006: 80-81) –ausente, como se ha dicho, de *El rufián viudo*. El desengaño explícito al final del relato no guarda relación, en cambio, con el entremés. El narrador, que asume el punto de vista de Rinconete, concluye la historia desvelando la condición engañosa de los rufianes y presentando la realidad que se había camuflado lingüísticamente (215). La desmitificación de "la infame academia" resulta total: se trata de "gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza" (215), y su intención es didáctica: los sucesos narrados "podrán servir de ejemplo y aviso" a los lectores (215)[32]. En el entremés falta una voz que desenmascare abiertamente a Trampagos. Ello no impide el conocimiento final de la verdad por parte del receptor, quien percibe –cómicamente, eso sí– la manifiesta contradicción entre su planto inicial y su veloz emparejamiento posterior. Por último, la dimensión poético-sentimental del tipo rufianesco, tan marcada en Trampagos, únicamente se aplica a Monipodio en un añadido textual tardío, presente en la versión impresa (1613) pero no en la del manuscrito Porras (datado entre 1600 y 1609. García López, 2005: CV). En vez de utilizar una expresión supuestamente lírica, elevada, como el rufián viudo, Monipodio se limita a declarar su talento para componer coplas y su amistad con poetas tan grandes –irónicamente– como un barbero amigo suyo. La adenda en cuestión es la siguiente:

> y aunque no soy nada poeta, todavía, si el hombre se arremanga, se atreverá a hacer dos millares de coplas en daca las pajas; y cuando no salieren como deben, yo tengo un barbero amigo, gran poeta, que nos hinchirá las medidas a todas horas. (Cervantes, 2005: 199)

[30] Ambos desacreditan, por principio, a quienes contradigan su versión de los hechos: "y el que dijere lo contrario, miente!" (v. 14 del poema), "Cualquiera que se riere o se pensare reír de lo que la Cariharta o contra mí, o yo contra ella, hemos dicho o dijéremos, digo que miente y mentirá todas las veces que se riere o lo pensare, como ya he dicho" (202-203 de la novelita), "y ya he dicho que el que se huelga, miente" (203).

[31] Algunos ejemplos: asegura que el encargo de una "cuchillada de a catorce" se ha cumplido "con mucha honra y con mucha ventaja" (208), alude a un precepto bíblico de san Mateo para manifestar su confianza en tiempos mejores para los de su profesión ("tras este tiempo vendrá otro y habrá que hacer más de lo que quisiéremos, que no se mueve la hoja sin la voluntad de Dios", 212) o tiene fe en que Rincón se convierta en un gran hampón ("yo espero en Dios que habéis de salir oficial famoso, y aun quizá maestro", 188).

[32] Como indica Martín Morán (2015: 72), "Rinconete juzga con criterio severo el estado de la justicia en Sevilla y el estilo de vida de la comunidad de ladrones de Monipodio, a la cual pertenece él mismo como miembro de pleno derecho gracias a sus habilidades en el hurto".

ISSN: 1594-378X

En *El casamiento engañoso* –cuya redacción se puede fechar en 1606-1610 (García López, 2005: LIX)– el alférez Campuzano comparte con el prototipo de rufián su carácter fanfarrón. En su galanteo con Estefanía de Caicedo alardea de sus hazañas y exagera las manifestaciones de su amor: "blasoné, hendí, rajé, ofrecí, prometí y hice todas las demostraciones que me pareció ser necesarias para hacerme bien quisto con ella" (Cervantes, 2005: 525). La maliciosa mujer, sin embargo, "hecha a oír semejantes o mayores ofrecimientos y razones" (*ibidem*), no le dio crédito alguno. En *El coloquio de los perros*, de fecha semejante a la novelita anterior, el alguacil al que sirve Berganza, siendo un gran cobarde, "presumía de valiente y de hacer prisiones famosas" (Cervantes, 2005: 578). Su connivencia con los bravos liderados por Monipodio delata su falsedad y falta de ética: una pendencia con seis rufianes, de la que salió victorioso, había sido previamente concertada con ellos para aparentar valentía (Cervantes, 2005: 579-581). De nuevo el desvelamiento del engaño hace evidente la censura cervantina de su comportamiento. Por lo que respecta al lenguaje de los rufos, se alude a "los vocablos tan esquisitos de que usaban" (Cervantes, 2005: 580) (esto es, a su verborrea enaltecedora) y al uso de palabras propias de la germanía (pues se utiliza, "como en la jácara se dice" (*ibidem*), el término *avizorar* en lugar de 'observar atentamente').

El soldado *a lo pícaro* del entremés de *La guarda cuidadosa* –fechado en 1611 (Baras, 2012: 375-376)– presenta interesantes coincidencias con Trampagos. Se trata también de un fanfarrón, pero en este caso multifacético. Siguiendo el modelo del *miles gloriosus* de Plauto o de los rufianes de Lope de Rueda, se muestra colérico, suelta juramentos y profiere exageradas amenazas a quien pretenda hablar con su amada Cristina. Presume, además, de unos servicios militares ridículamente exagerados. En este sentido, el soldado anónimo se ajusta al tipo tradicional de bravucón (Baras, 2012: 372-373), del que no participa Trampagos; pero a esa caracterización Cervantes añadió otros rasgos novedosos. Llevado por su pasión amorosa y su naturaleza ilusoria, el personaje bien ennoblece con sus palabras una realidad vulgar, bien verbaliza una fantasía inverosímil. Así, la fregona Cristina adquiere la categoría de "doncella", "señora", "mi sol" o "mi querida y amada consorte" (Cervantes, 2012: 57, 62); el envío a esta de un billete amoroso, suspiros, lágrimas y sollozos supone –a su juicio– una dádiva de "grandeza" (Cervantes, 2012: 53); y el pobre y desharrapado soldado se considera a sí mismo "flor" y "jardín de la soldadesca" (Cervantes, 2012: 54). La faceta sentimental del fanfarrón, expresada –igual que en *El rufián viudo*– en términos cómicamente enaltecedores e hiperbólicos, coexiste por tanto con la violenta. Su verborrea, como la de Trampagos, carece de credibilidad: el amo de Cristina se encarga de explicitar su falsedad y –por fabuloso y quimérico– su locura (Cervantes, 2012: 62). Junto a la elevada retórica de sus afectos, el soldado comparte con el rufo viudo el resabio poético, garcilasiano, de sus intervenciones. No solo resulta ser un poeta "famoso" capaz de repentizar una glosa amorosa a un verso espontáneo (Cervantes, 2012: 59), sino que integra en su discurso un célebre verso de Garcilaso ("ya que no lleva remedio de fiarme estas chinelas (que no fuera mucho, y más sobre tan *dulces prendas, por mi mal halladas*)", Cervantes, 2012: 60). Homenaje paródico e intención burlesca, ridiculizadora del personaje, van de la mano al igual que en *El rufián viudo*[33]. En suma, la caracterización del soldado de *La guarda cuidadosa* combina rasgos de valentón y de fanfarrón poético-sentimental; en la figura de Trampagos, en cambio, se prescinde de la esperable bravuconería y se potencian los trazos más originales en un rufián: su oratoria sublimadora y la expresión lírica de sus emociones. La estilización del tipo en *El rufián viudo* fue, por tanto, mayor.

[33] Ambos entremeses también se asemejan en su estructura. En sus respectivos finales presentan el enfrentamiento —físico y/o verbal— de los pretendientes (el soldado y el sacristán en *La guarda cuidadosa*, las prostitutas en *El rufián viudo*), la manifestación de sus rentas y cualidades, la elección de cónyuge en base a un criterio materialista y la celebración nupcial con música, cantos y bailes.

ISSN: 1594-378X

El protagonista de *El rufián dichoso*, comedia hagiográfica datable en 1613-1614 (Núñez Rivera, 2015b: 110), se comporta como un jaque activo y callejero en la primera jornada de la obra. Frente a la pasividad doméstica de Trampagos, Cristóbal de Lugo hace "cien mil diabluras" (Cervantes, 2015: 383, v. 503) que no llegan a delitos. El sentimiento amoroso, tan evocado por el *viudo* de Pericona, no tiene aquí cabida: Lugo rechaza el ofrecimiento concupiscente tanto de una dama casada (vv. 297-325) como de una ramera (vv. 886-889). Guardando el decoro correspondiente a un vulgar rufián, no hace gala de elevados afectos[34]. Por lo que atañe al lenguaje, se percibe una presencia del léxico de germanía más notoria que en *El rufián viudo*. No faltan, con todo, coincidencias elocutivas con el entremés: el mismo uso burlesco del metro (en diferentes momentos de la comedia Lugo y otros personajes hablan en endecasílabos, versos inapropiados para el desdoro de los locutores –Núñez Rivera, 2015b: 104–) y la relación de los hampones con la poesía. Si Trampagos recurre a ecos garcilasianos para dar cuenta de su duelo, Lagartija, el criado de Lugo, recita un romance *bravo* –sobre un jaque muerto por un toro (vv. 196-227)– compuesto por un tal Tristán, tabernero rufianesco "que excede en la poesía / a Garci Laso y Boscán" (vv. 236-237). Lugo, por su parte, canta en estilo jácaro la "vida y milagros" (v. 559) de una prostituta jerezana acompañado de dos músicos con guitarras (vv. 556-596)[35]. La dependencia –temática y métrica– en ambos casos respecto a los romances de germanía de Hidalgo resulta evidente, lo que no sucede en *El rufián viudo*. Por último, mientras el discurso de Trampagos se eleva a veces poéticamente sin un corte explícito en su elocución, los personajes de *El rufián dichoso* interrumpen sus intervenciones para ponerse a recitar poemas germanescos que se presentan como potencialmente exentos, independientes del resto de versos de la comedia. Trampagos incorpora de forma tan natural el tono lírico a su verborrea que ese rasgo llega a definirlo como tipo; Lugo, en cambio, no deja de ser un rufo pendenciero que solo ocasionalmente recurre a versos hampescos, llenos de palabras y realidades bajas ("en cueros", "ruin", "puta", "vieja", "godeñas"…, vv. 570, 573, 582, 583 y 594, respectivamente). Cristóbal de Lugo, en fin, no fue diseñado por Cervantes como un jaque aparentemente sentimental: su conversión posterior a la vida santa le negaba esa posibilidad en su caracterización.

8. CONCLUSIONES

Quienes leyeron en 1615 *El rufián viudo* probablemente quedaron sorprendidos ante Trampagos: no hacía referencias a una vida violenta y delictiva, no utilizaba un agudo estilo conceptista ni se expresaba en el lenguaje críptico de la germanía. Es decir, no les recordaría a los jaques de moda en la época: el Escarramán de Quevedo, sobre todo, y los jayanes de Hidalgo. El rufián entremesil de Cervantes resultaba, en realidad, más renacentista que barroco, pues Lope de Rueda y Garcilaso se encuentran –entre otros elementos literarios– en la base de su caracterización. De los *lacayos* de Rueda se reproduce su naturaleza fanfarrona y engañosa. Al igual que ellos, Trampagos hace gala de una verborrea afectada e hiperbólica, inapropiada –y por tanto ridícula– a su condición baja[36]. Pero en vez de tratarse de un falso valiente que presume de proezas imaginarias posteriormente desmentidas, el rufián cervantino es un falso

[34] Él mismo lo declara: "ocúpome en bajas cosas, / y en todas soy tan terrible / que el acudir no es posible / a las que son amorosas: / a lo menos, a las altas, / como en las que en ti señalas, / que son de cuervo mis alas" (vv. 319-325).

[35] Gómez Canseco (2013: 114) ha destacado, precisamente, la dimensión "de artistas y poetas" de los personajes que sostienen secuencias cómicas en el teatro de Cervantes. En este caso concreto, el carácter burlesco, humorístico, de la escena musical protagonizada por Lugo deriva de su contraste con otros galanteos y canciones más elevados e idealizados.

[36] Este rasgo de su elocución justifica la afirmación de Cervantes relativa a que usó en los entremeses el lenguaje propio de cada figura. El del rufián es arquetípicamente ampuloso y falaz.

ISSN: 1594-378X

sentimental que verbaliza poéticamente unos afectos elevados, inexistentes, que los hechos se encargan de contradecir. El recurso a la poesía de Garcilaso para llevar al extremo la petulancia del tipo seguramente también se percibió en su momento como un vestigio estético del pasado. Consecuentemente, buena parte de la originalidad de Cervantes en este entremés consiste en haber renovado la figura del rufián a la altura de 1615 con algunos elementos artísticos sentidos entonces como antiguos. Tal vez para acercarlo un poco más a la actualidad literaria de su época introdujo el Escarramán de Quevedo al final de la obrita[37]. Sea como fuere, un rufián viudo –no una coima, como en la mayoría de los textos de la tradición germanesca– que tras un supuesto panegírico de su iza escoge rápidamente su sustituta, resulta perfectamente entremesil, esto es, risible.

En cuanto a la evolución del tipo rufianesco en la obra de Cervantes, se ha comprobado una progresiva depuración de su bravuconería y agresividad, que corre paralela a un mayor desarrollo de su faceta afectiva y poética. El último Cervantes supo presentar de forma cada vez más estilizada, con intención burlesca, la fealdad del mundo del hampa. Trampagos encarna, en este sentido, una deconstrucción completa del estereotipo de rufián (Núñez Rivera, 2015a: 258), pues rompe el decoro al uso con una expresión lírica y sublimadora profundamente original en su época.

Bibliografía

ALONSO VELOSO, María José (2005) *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.

—— (2007) *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

ASENSIO, Eugenio (1965) *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.

—— (1970) "Introducción crítica" en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia.

BARAS, Alfredo (2012) "Estudio y anexos" en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Alfredo Baras, Madrid, Galaxia Gutenberg / Real Academia Española, pp. 139-702.

CACHO CASAL, Rodrigo (2003) *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

CANET, José Luis (1992) "Introducción biográfica y crítica" en Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia, pp. 9-93.

CARREIRA, Antonio (2014) "Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo" en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 51-75.

CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 2 vols.

[37] Pérez de León (2005: 158) sospecha "que bien pudiera haber sido escrito varios lustros antes de su publicación y, como asegura el autor del prólogo, que *El rufián viudo* hubiera pasado de estar «arrinconado» a ser renovado con la inclusión del tema y baile de Escarramán poco antes de que se publicara".

ISSN: 1594-378X

CERVANTES, Miguel de (2005) *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores - Centro para la edición de los clásicos españoles.

—— (2012) *Entremeses*, ed. Alfredo Baras, Madrid, Galaxia Gutenberg - Real Academia Española.

—— (2015) *El rufián dichoso*, ed. Valentín Núñez Rivera, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Círculo de Lectores - Espasa Calpe - Real Academia Española, vol. I, pp. 363-467.

—— (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, eds. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Círculo de Lectores - Espasa Calpe - Real Academia Española.

CHAVES, Cristóbal de (1999) *Relación de la cárcel de Sevilla* en César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, eds., *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 225-316.

DI PINTO, Elena (2005) *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert.

—— (2014) "El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?" en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 195-217.

Entremés famoso de La cárcel de Sevilla (1999) en César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, eds., *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 405-428.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO y Adrián J. SÁEZ (2016) *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor.

GÓMEZ CANSECO, Luis (2013) "Discretos desvergonzados: otras trazas para las comedias de Cervantes" en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-122.

—— (2014) "«Tan sangrientos pasatiempos». La violencia en el teatro de Cervantes" en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Guanajuato en la geografía del Quijote*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato - Fundación Cervantina de México - Centro de Estudios Cervantinos, pp. 293-321.

HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO (1999) *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

HIDALGO, Juan (1945) *Romances de germanía de varios autores* en John Hill, ed., *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, pp. 51-105.

HSU, Carmen (2012) "Sobre la figura de Trampagos en *El rufián viudo* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XLIV, http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/220/220 (31/12/2017).

LOBATO, María Luisa (2012) "Sustratos folclóricos en la literatura áurea: la cesión de la esposa y el caso de Maladros", *Tintas. Quaderni di letterature ibericheе iberoamericane*, 2, http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2696/2921 (31/12/2017).

—— (2013) "Maladros «padre fundador» de la germanía: presencia literaria y edición del entremés inédito *Los valientes*, de Juan Vélez de Guevara", *La Perinola*, 17, http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/38553/1/19.%20Lobato.pdf (31/12/2017).

—— (2014) *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (2015) "La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la *novella* del *Cinquecento*", *Criticón*, 124, pp. 65-78. http://journals.openedition.org/criticon/1898 (31/12/2017)

NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2015a) *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial.

—— (2015b) "Lecturas cervantinas. *El rufián dichoso*" en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Círculo de Lectores - Espasa Calpe - Real Academia Española, vol. complementario, pp. 97-111.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2006) "De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara" en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, Vigo, AISO, 2006, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_008.pdf (31/12/2017).

PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2005) *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

QUEVEDO, Francisco de (2015) *El Parnaso español*, ed. digital de Ignacio Arellano Ayuso, Madrid - Nueva York, Bolchiro.

—— (2007) *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, ed. Antonio Azaustre, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. II, t. I, pp. 435-477.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2013) "Dos entremeses de Cervantes: *Doña Justina y Calahorra* y *La cárcel de Sevilla*", *Artifara*, 13, http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/317/251 (31/12/2017).

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2011) "Escarramán y la germanía cervantina en *El rufián viudo*" en Christoph Strosetzki, ed., *Visiones y revisiones cervantinas: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas - Centro de Estudios Cervantinos, http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_68.pdf (31/12/2017).

RUEDA, Lope de (1992) *Pasos*, ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia.

SÁEZ, Adrián J. (2015) "Mujeres de quita y pon: el examen de putas en *El rufián viudo* de Cervantes", *Atalanta*, 3.2, http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-32D/47 (31/12/2017).

ZIMIC, Stanislav (1992) *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

ISSN: 1594-378X

Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916 - 2016

STEFANIA DI CARLO
Università di Torino

Riassunto
Si presenta un catalogo di settantotto opere teatrali –ottanta se si considerano gli ipotesti– ispirate al Don Chisciotte di Cervantes, scritte, prodotte o progettate in Italia fra il 1916 e il 2016. Oltre a queste opere, si inseriscono nella lista anche il *Don Quixote* di Orson Welles e il *Don Kichot* di Bulgakov (1938) in quanto si ritengono ipotesti fondamentali per molte riscritture italiane presenti nel catalogo. Si include anche il Don Chisciotte prodotto dalla Rai per la regia di Carlo Quartucci, scritto da Roberto Lerici (1970) in quanto legato alla tradizione scenica qui descritta.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Resumen
Se presenta un catálogo de setenta y ocho obras teatrales –ochenta si se consideran los hipotextos– inspiradas en el *Quijote* de Cervantes que fueron producidas, escritas o proyectadas en Italia entre 1916 y 2016. Además de estas obras, en la lista aparecen también el *Don Quixote* de Orson Welles y el *Don Kichot* de Bulgakov (1938), porque parecen ser los hipotextos fundamentales de las reescrituras teatrales que se encuentran en el catálogo. Se incluye también el *Don Chisciotte* producido por la RAI, dirigido por Carlo Quartucci y escrito por Roberto Lerici en 1970, por estar estrechamente relacionado con la tradición escénica que describimos.

Come ogni ricerca sulle riscritture di un classico delle proporzioni del *Don Chisciotte* di Cervantes, anche questa da me intrapresa, che riguarda le riprese in ambito teatrale dell'opera nell'Italia contemporanea, porta con sé la consapevolezza che, anche dedicando una vita intera allo studio del tema, non si riuscirebbe mai ad esaurirlo. Quelli che offro qui sono i primi risultati di una ricerca condotta nel corso di un anno negli archivi e nelle biblioteche di Torino e di Roma.

Infatti, a più di quattrocento anni dalla morte dell'autore –l'anniversario ricorreva esattamente il 22 aprile 2016– l'interesse nei confronti di Cervantes e della sua creatura, don Chisciotte, non si è affatto affievolito. Infiniti saggi, elogi, commenti, riscritture, trasposizioni, qualunque tipo di strada sembra essere stata battuta riguardo al testo dell'autore iberico. Eppure c'è sempre una sfumatura, un particolare che sfugge a qualcuno e che invece incuriosisce altri, motivo per cui, forse, quest'interesse che accomuna persone di diverse epoche e territorio non si esaurirà.

Il *corpus* di opere che presento qui si limita quasi esclusivamente alle riprese del *Quijote* nel teatro di prosa italiano –e di poesia[1]– di quest'ultimo secolo. Ho tuttavia ritenuto

[1] «Riconoscere per un artista l'appartenenza a un teatro di poesia piuttosto che a quello di prosa significa riconoscere delle sensibilità operative differenti. Nel teatro di poesia si perde il concetto di messinscena: non esiste il testo di un autore da ridare scenicamente (il teatro come ancella del testo) bensì una scrittura scenica autonoma nella quale attraverso più testi oppure senza alcun testo, l'attore, il gruppo o il regista diventano autori. E il testo

Stefania DI CARLO, "Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916-2016", *Artifara* 17 (2017) Marginalia, pp. 1-11.
Ricevuto il 13/03/2017 · Pubblicato il 20/03/2017

necessario includere anche alcuni testi fuori categoria: una riscrittura russa, una statunitense per il cinema ed una per la tv italiana, per le ragioni che esporrò più avanti.

La prima fase della ricerca[2] è consistita nella consultazione dei *Pataloghi* (Quadri 1979-2009), con il fine di catalogare tutte le opere rintracciabili: lavoro certosino e dispendioso di tempo soprattutto a causa della mancanza di un indice dei titoli delle opere nei primi volumi; fortunatamente ho potuto contare sulle indicazioni di Cristina Ventrucci[3], che ha lavorato a lungo al *Patalogo.* Andando a ritroso con gli anni, a partire dal 1979[4], ho continuato la catalogazione attraverso gli *Annuari dell'Istituto del Dramma Italiano* (*Teatro Italiano* 1968-1986) e l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (D'Amico 1975), per poi rintracciare gli spettacoli dal 2011 – sul 2010 c'è una lacuna – al 2015 nel database online[5]. Nella speranza di riuscire a reperire ogni spettacolo andato in scena fino ad oggi, mi si è mostrata una gran carrellata di riscritture dell'opera cervantina, ma anche sceneggiature solo vagamente ispirate al capolavoro del Seicento. Ognuna di queste rappresentazioni ha destato un certo interesse nel pubblico e nella critica. Il lavoro che il corpus qui individuato impone, non si limita alla sola elencazione delle riscritture o adattamenti teatrali relativi al periodo considerato. Mi propongo infatti, in altra sede, di approfondire le opere che, a mio parere, si configurano come episodi significativi nel *fortleben* del *Quijote.*

Il catalogo qui presentato si apre con rappresentazioni risalenti al 1916, alcune di esse trasmesse solo alla radio[6]. Molte delle opere rintracciate erano già accompagnate, negli annuari, da una breve antologia di articoli, saggi e trafiletti, che, uniti alla bibliografia critica, permettono di ricostruire, benché solo in parte, alcuni spettacoli di cui non sono conservati né il testo né registrazioni.

Cercando di approfondire temi, motivazioni e sentimenti che legano il drammaturgo all'opera, ma anche alla vita di Cervantes, e considerando il materiale reperito, alcune opere si distinguono, all'interno del corpus, come più rilevanti e degne di ulteriore studio. Come già accennato, non ho potuto ignorare l'importanza, come ipotesto delle riscritture e adattamenti teatrali dell'Italia del Novecento, di due opere a loro volta derivate dal romanzo cervantino: il *Don Chisciotte* (*Don Kichot*, 1938) di Bulgakov e quello di Orson Welles (*Don Quixote*, incompiuto). Un secondo fenomeno degno di attenzione è la strana coincidenza che lega il *Don Chisciotte*[7] di Carlo Quartucci (1970), prodotto dalla Rai, con un progetto di Carmelo Bene, mai realizzato. CB[8], infatti, dedicò al *Chisciotte* molte energie durante tutta la sua vita e, dopo aver portato a teatro il testo di Cervantes nel '68 con uno spettacolo di cui nessuno sembra avere particolare memoria[9], intraprese un grosso progetto per la Rai, che prevedeva dodici puntate

---

che deriva e qualcosa di molto più complesso poiché si tratta di una partitura (molto, molto simile a quella musicale) in cui la drammaturgia è fatta da un insieme di parole movimenti voci, luci, musiche […]. Elemento base del teatro di poesia è il metro», Lombardi 1985: 11-12. cfr. Cascetta, Peja 2003:. 56.

[2] Per cui ringrazio Laura Mariani, docente del Dams di Bologna.

[3] Giornalista e critico teatrale che ha lavorato al *Patalogo* in queste vesti e per un periodo (1998-1999) anche come direttore esecutivo.

[4] Anno della prima edizione del *Patalogo.*

[5] Grazie a questi link ricevuti da Claudia Ventrucci:
http://www.ateatro.org/premioubu.asp ; http://www.ateatro.org/mostraubu_dataprima2013.asp; http://www.ateatro.org/mostraubu_produttore2014.asp

[6] La radio si rivelò particolarmente utile per la diffusione della cultura teatrale. "A partire dagli anni Venti […] il teatro incontra la radio, *medium* […] che al teatro ha offerto, da una parte, la possibilità di raggiungere contemporaneamente un elevato numero di persone, e dall'altra quella di una ricerca e di una sperimentazione che non hanno solo portato alla creazione del radio-dramma, ma alla innovazione della scena stessa". Cascetta, Peja 2003: 258.

[7] Si veda il numero 13 del catalogo *infra.*

[8] Come spesso veniva chiamato Carmelo Bene.

[9] Da alcune interviste che ho potuto fare ad attori e collaboratori di CB a questa produzione, non ho infatti tratto

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

e che sarebbe dovuto andare in porto nel '70, ma sfumò senza alcun motivo chiaro. In quello stesso anno la Rai produce però il lavoro di Quartucci, scritto da Roberto Lerici. Per queste ragioni, dunque, nel catalogo che segue, oltre alle opere teatrali italiane propriamente dette, si troveranno anche queste tre "fuori categoría".

Catalogo degli adattamenti teatrali del *Don Chisciotte* nell'Italia del '900, e dei primi 16 anni del XXI secolo.

Per ogni opera, fatta eccezione di alcune tra le più antiche, le informazioni sono relative ad autore, regista, produttore, compagnia teatrale, interpreti, costumi, luci, scene, musica, luogo e data della prima rappresentazione. Le opere seguono in ordine cronologico[10].

Don Kichot, 1938, in M. Bulgakov, *Teatro*, De Donato Editore, Bari, 1968.

Don Chisciotte. *Don Quixote de Orson Welles*, Orson Welles, Montaggio a cura di Jess Franco, 114 min, bianco e nero, © El Silencio Producciones S.A 1992, DVD.

1. *Don Chisciotte: tre atti e un prologo*, opera di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi per la musica di Guido Dall'Orso, disegni originali di Pipein Gamba, Genova, Carlo Felice, edita da I. G. A. P., Già Montorfano e Valcarenghi, Genova, 1916.
2. *Don Chisciotte* di Gherardo Gherardi, 5 quadri, Trieste, Politeama Rossetti, Compagnia Silvani, 6 settembre 1926, edita da Vallecchi, Firenze.
3. *Don Chisciotte*, lavoro drammatico, Anton Giulio Bragaglia 1926. Canovaccio in tre atti e 20 quadri, Edizione *Il Dramma*, 1927.
4. *Mulini a vento* di Edoardo Anton, 3 atti, Milano, Teatro di via Manzoni. Compagnia Pagnani-Galante, 5 aprile 1938, emissione televisiva 1958, edita da *Il Dramma,* 15 settembre 1938.
5. *Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero,* lavoro drammatico, P. de Flaviis 1940.
6. *Avventura con Don Chisciotte* di Cesare Meano, 3 atti, Milano, Teatro Odeon, Compagnia Ferrari-Carini, 7 dicembre 1940, emissione radiofonica 1953, edita da *Scenario*, novembre 1940, Casini, Roma.
7. *Don Chisciotte*, lavoro drammatico, S. Novo da Miguel de Cervantes, 1947.
8. *Don Chisciotte*, opera, Vito Frazzi, 28 aprile 1952 al teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del XV Maggio musicale fiorentino, sotto la direzione di E. Tieri. Opera in tre atti e sei quadri, su libretto dello stesso F. tratto da M. de Cervantes e da M. de Unamuno.
9. *Il curioso impertinente* di Alessandro De Stefani, 3 atti, Madrid, Teatro Nacional, Compagnia Stabile, 1947, edita da *Teatro-Scenario*, settembre 1954.
10. *Don Chisciotte* di Alfonso Leto, radiocommedia, emissione radiofonica, 1956.
11. *Per Don Chisciotte la terra è ferma* di Luigi Candoni, 2 tempi, emissione radiofonica 1968, edita da *Orazero* n. 24, giugno 1965.

informazioni cospicue, ma solo memorie distanti e confuse. Anche di questo parlerò meglio in altra sede.
[10] In base alla data della loro prima messa in scena o in onda.

ISSN: 1594-378X

12. *Don Chisciotte* di Carmelo Bene, 2 tempi, Compagnia Bene. Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Perla Peragallo, Leo de Berardinis. Regia di Carmelo Bene. Roma, Teatro Carmelo Bene, 25 ottobre 1968.
13. *La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musici con Ronzinante e l'asino animali veri* di Roberto Lerici. Regia, montaggio ed effetti speciali di Carlo Quartucci. In cinque puntate. Prima trasmissione: 1 aprile 1970, Rai. [TV].
14. *Un altro Don Chisciotte* di Pietro Formentini, Compagnia Gli Associati. Interpreti: Giancarlo Sbragia, Ivo Garrani, Marcello Vazzoler, Guido Gheduzzi, Pietro Formentini, Elio Marconato, Giulio Pizzirani, Sergio Galassi, Luigi Carani, Gianluigi Armaroli, Edoardo Florio, Carla Zaniboni, Antonio Ballerio, Cecilia Polizzi, Graziella Dossi. Regia e scene di Virginio Puecher, costumi di Vittorio Rossi; musica di Renato Falavigna – Ravenna, Teatro Alighieri, 23 marzo 1972.
15. *Don Chisciotte* di Michail Bulgakov, traduzione di Milly Martinelli. Interpreti: Enrico Ardizzone, Mara Baronti, Giampiero Bianchi, Carla Bolelli, Franco Carli, Michele de Marchi, Adolfo Fenoglio, Mario Marchi, Antonello Pischedda, Maggiorino Porta, Myria Selva; regia di Gianni Fenzi; scene e costumi di Giancarlo Bignardi; musica di Aldo Pizzolo – Voltri (Genova), Hangar Ansaldo, 6 luglio 1974.
16. *Don Chisciotte* di Michail Bulgakov, traduzione di Maria Olsoufieva; interpreti: Oscar Campagnola, Gaetano Campisi, Stefania Cantarelli, Betti Petrazzi, Gerardo Scala, Enrico Salvatore, Patrizia Boccella, Alberto Danatelli, Giuseppe Lo Parco, Giorgio Giuliano; Paolo Berretta, Alberto Cracco; regia di Fortunato Simone; scene di Giacomo Calò Carducci; costumi di Dafne Ciarrocchi – S. Giovanni in Valle (Verona), Corte del Duca, Compagnia Estate teatrale veronese, 2 agosto 1974.
17. *Le avventure di Don Chisciotte* di Giovanni Calendoli. Compagnia Teatro Stabile di Padova; interpreti: Aurora Trampus, Franco Bisazza, Stella Nobili, Toni Andreetta, Marina Brengola, Gilmo Bertolini, Filippo Crispo; regia di Costantino de Luca; scene e costumi di Olad Robbig – Padova, Teatro Antonianum, 18 novembre 1974.
18. *Don Chisciotte* di Michail Bulgakov, traduzione di Maria Olsoufieva. Compagnia Dell'Atto. Interpreti: Renato Campese, Claudio Trionfi, Simona Ramieri, Graziella Ferraris, Antonio Pulci, Girolamo Marzano, Hilde Maria Renzi, Gianni Conversano, Elena Magoja, Rita Di Lernia, Rinaldo Clementi, Teresa De Sio; regia di Augusto Zucchi; scene e costumi di Giovanni Licheri; musica di Antenore Tecardi; mimo di Marise Flach – Roma, Teatro dei Satiri, 1 ottobre 1974.
19. *Una verità per Don Chisciotte* di Piero Patino. Compagnia I giullari, Interpreti: Amerigo Saltutti, Luigi Onorato, Pino Lòrin, Liliana Paganini, Franca M. De Monti, Renzo Stacchi, Pieraldo Davini, Pierluigi Prati, Paolo Poiret; regia di Piero Patino; scene di Ennio Calabria; costumi di Alessandro Kokocinski; musica di Vittorio Vonté – Roma, Spaziozero, 1 febbraio 1977.
20. *Don Chisciotte* di Armando Pugliese da Cervantes e Bulgakov. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Bruno Garofalo. Musiche di Eugenio Bennato. Cooperativa Teatro Libero. Interpreti: Flavio Bucci, Antonietta Carbonetti, Gianna Cavina, Lombardo Fornara, Massimo Ghini, Giorgio Giuliano, Giorgio Lopez, Norma Martelli, Stefano Patrizi, Micaela Pignatelli, Enrico Salvatore, Ronaldo Bonacci, Felice Leveratto, Aldo Miranda, Stefano De Sando, Silvio Fiore, Saverio Mattei, Gianfranco Quero, Enzo Torrin, Lina Sastri, Renata Zamengo. Roma, Tenda a strisce, 18 marzo 1978.

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

21. *Don Chisciotte* da Cervantes e Bulgakov, allestito dal GTA (Gruppo teatrale attuale), regia di Massimo Puliani e Viscardo Tonelli. Interpreti e tecnici dello spettacolo: Fabrizio Bartolucci (Don Chisciotte), Fausto Balfarelli (Sancio Panza), Marina Bragadin (Aldonza Lorenzo, Zingara, Giullare), Raimondo Mirisola (Zingaro, Frate, Duca), Massimo Puliani (Mostro, Lusito, Cavaliere, frate), Marina Rossi (Suora, Maritornas, Duchessa), Renzo Rovinelli (Nicola, Mostro, Palomec, Prete) Gabriella Zandri (Morte, Suora, Dama, Prostituta). Realizzazione scenica: Enrico Angelelli. Sculture in cartapesta: Riccardo Deli. Collaboratrice sculture: Nadia Boria. Costumi: Latilde Fabbrio. Luci: Viscardo Tonelli. Grafica pubblicitaria: Luigi Giombetti. Assistente costumi: Cristina Luzi. Assistente trucchi: Viviana Fabbri. Aiuto di scena: Cristina Nicolini. Fano, Corte Malatestiana, 14 agosto 1978.
22. *Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale* da Miguel de Cervantes. Adattamento di Rafael Azcona, Tullio Kezich e Maurizio Scaparro. Regia di Maurizio Scaparro. Compagnia: Teatro Popolare di Roma. Scene di Roberto Francia costumi di Lele Luzzati. Musiche di Eugenio Bennato eseguite da Gennaro Cappabianca, Mauro Di Domenico e Domenico Maglionico. Interpreti: Pino Micol, Peppe Barra, Concetta Barra, Fernando Pannullo, Orlando Forioso, Paolo Sassanelli, Biancamaria Vaglio. E con il Teatro dei Pupi dei fratelli Pasqualino (Pino e Luigi Pasqualino, Paul Feinenberg, Rosario d'Angelo). Spoleto, "Festival dei Due Mondi", Teatro Caio Melisso, 3 luglio 1983 (In collaborazione con il Théâtre National de Chaillot e il Teatro di Roma).
23. *L'isola di Sancho* di Manlio Santanelli. Regia di Gianfranco De Bosio. Compagnia: Gli Ipocriti. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Zaira de Vincentiis. Musiche di Pasquale Scialò. Interpreti: Tommaso Bianco, Franco Acampora, Gerardo Scala, Norma Martelli, Nando Paone, Nello Mascia, Marina Confalone, Paola Fulciniti. Benevento, "IV Rassegna Città Spettacolo", Teatro Comunale, 4 settembre 1983 (In collaborazione con il Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole).
24. *Invece di Don Chisciotte* di Paolo Meduri. Regia di Renato Borsoni. Scena di Pieremilio Gabusi. Musiche di Giancarlo facchinetti, elaborate dagli AA. Interpreti: Franco Bertan, Paolo Meduri, Daniela Stanga. Brescia, Teatro Santa Chiara, 26 novembre 1984.
25. *In viaggio con Don Chisciotte* di Titino Carrara. Regia di Titino Carrara. Scene di Paolo Trombetta. Costumi di Paola Marangon. Musiche di Meredith Monk. Interpreti: Titino Carrara, Pierluigi Cecchi, Annalisa Peserico, Carlo Presotto. Vicenza, Teatro Astra, 8 novembre 1985.
26. *Don Chisciotte dei misteri.* Ideazione di Marco Alderigi e Alessandro Garzella, testo e regia Alessandro Garzella. Compagnia: Il sipario stregato. Teatro Comunale A. Bonci Cesena, venerdì 19 dicembre 1986.
27. *Saavedra* di e con Alfonso Santagata, Claudio Morganti, e Cos Gradilone. Compagnia: Santagata e Morganti. Scene e luci di Tullio Ortolani. Associazione Culturale Katzenmacher. Milano, Teatro dell'Arte, 9 febbraio 1988.
28. *Don Chisciotte della Bassa* di Valeria Frabetti, liberamente ispirato a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* di Cervantes. Regia di Valeria Frabetti. Compagnia: Cooperativa La Baracca. Scene di Maurizio Scarpa. Costumi di Monica Conti. Ricerca musicale di Maurizio Scarpa. Luci di Luciano Cendou. Interpreti: Giovanni Boccomino, Pasquale Marangoni, Andrea Scorzoni, Giovanna Pattonieri, Luciano Cendou. Bologna, Teatro San Leonardo, 12 novembre 1990.

ISSN: 1594-378X

29. *Don Chisciotte di Girgenti.* Musical di Toni Cucchiara. Regia di Armando Pugliese. Compagnia: Lando Buzzanca. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Tony Cucchiara. Interpreti: Lando Buzzanca, Annalisa Cucchiara, Anna Malvica, Mimmo Mignemi, Pietro Montandon. Produzione Compagnia Noi Musical. Roma, Teatro Valle, 31 dicembre 1990.

30. *La notte dei mulini* da *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes. Drammaturgia e regia di Bruno Stori. Collaborazione di Marco Baliani. Costumi di Evelina Barilli. Musiche di Alessandro Nidi. Coproduzione con Ente Teatrale "Stagione" di Granz. Granz, Malersaal, 22 maggio 1992. In italia il 27 novembre 1992 a Parma.

31. *Don Chisciotte.* Opera in un atto di Roberto Solci. Regia di Pietro Fenati. Compagnia: Ravenna Teatro. Scene e costumi di Ezio Antonielli. Direzione musicale di Roberto Solci. Interpreti: Paoletta Marrocu, Stefano Consolini, Carlo Lepore, Elvira Mascanzoni, Dario Moretti, Francesco Orlando. Cop. "Ravenna Festival". Ravenna, "Ravenna Festival", Teatro Rasi, 7 luglio 1994.

32. *Don Chisciotte… o il sogno di Cervantes* di Carlos Ansó. Drammaturgia di Carlos Ansó, Emanuele Barresi, Paolo Pierazzini. Regia di Paolo Pierazzini. Compagnia: Atelier della Costa Ovest. Scene di Francesco Trecci. Luci di Gianni Pollini. Interpreti: Emanuele Barresi, Andrea Buscemi, Roberto Mantovani, Catia Cartigliani, Stefania Ometto. Cop. Rag Doll Produzioni. Castiglioncello, "Festival Internazionale di Castiglioncello", parco di Castello Pasquini, 17 agosto 1995.

33. *La macchia di Don Chisciotte.* Testo e regia di Tiziana Lucattini. Compagnia: Ruotalibera. Interpreti: Fabio Traversa, Antonio Prisco, Marcella Tersigni, Antonio Fraioli. Roma, Teatro Colosseo, 16 gennaio1996.

34. *Cavalieri erranti… e altri matti da legare.* Testo e regia di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Compagnia: Le Belle Bandiere. Luci di Loredana Oddone. Interpreti: Elena Bucci, Masco Sgrosso, Carluccio Rossi, Elena Zauli. Urbino, Urbino Nascimenti, Teatro Sanzio, 11 agosto 1996.

35. *Don Chisciotte,* di Belek Polivka, Filarmonica Clown, in scena dal 29 maggio 1997.

36. *Chisciotte* di Luciano Nattino da Miguel de Cervantes. Regia: Judith Malina. Compagnia: Casa degli Alfieri. Scene e costumi: Maurizio Agostinetto. Musiche: Pietro Pirelli. Interpreti: Antonio Catalano, Giuliano Amatucci, Gary Brackett, Jerry Goralnick, Tom Walker, Lorenza Zambon, Joanie Fritz Zosike. Roma, Teatro Valle, 15 gennaio 1998.

37. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes, Michail Bulgakov e Samuel Beckett. Drammaturgia: Gianfranco Pedullà, Donatella Volpi, Luciano Spina, Franco Cascini, Bruno Cesaretti. Regia: Gianfranco Pedullà. Compagnia: Il Gabbiano e Mascarà Teatro Popolare d'Arte. Scene: Maurizio Giornelli, Michele Ricciarini. Costumi: Donatella Volpi. Interpreti: Donatella Volpi, Giusi Merli, Luciano Spina, Sebastiano Balsamo, Franco Cascini, Luigi Capretto, Vincenzo Capretto, Claudio Gori, Ciro Gargiulo, Marcello Fanetti. Arezzo, Casa Circondariale, 8 ottobre 1998.

38. *Mulini a vento* ovvero *Don Chisciotte e Sancio Panza* da Miguel de Cervantes. Ideazione, regia e scene: Fabrizio Bartolucci. Compagnia: Transteatro. Interpreti: Fabrizio Bartolucci, Sandro Fabiani, Massimo Pagnoni. Fano, Teatro della Fortuna, 16 ottobre 1998.

39. *Le avventure del signor Quixana* da *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; ideazione testo e coreografia: Roberto Castello. Compagnia: Roberto Castello – Compagnia Aldes. Collaborazione di Bruno Stori; scene e video di Paolo Atzori; costumi di Alessandra

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

Moretti; musiche di Daniele Sepe e Roberto Castello; luci di Gianni Pollini; interpreti: Roberto Castello. Dro, Cortile Benuzzi, 27 luglio 1999.

40. *Don Chisciotte & il pony express*. Testo e regia di Franco Mescolini. Compagnia: Le Maschere. Scene di Giuseppe Convertini; Costumi di Carla Marchini; luci e suono di Roberto Pietrangeli; interpreti: Franco Mescolini, Barbara Abbondanza, Michele Baronio, Filippo Giovannini, Camillo Grassi, Gianantonio Martinoni, Noemi Parroni, Andrea Suriano. Roma, Teatro Le Maschere, 7 novembre 2000.

41. *Cucina. Don Chisciotte e la gallina ovaiola, Dottor Jekill & Mister Hide, il riso thai profumo d'Oriente, Orlando Furioso, Astolfo e l'Ippogrifo, Marco Polo e tanti altri…* ideazione e regia di Roberto Tarasco. Compagnia: Laboratorio Teatro Settimo. Scene di Alessandro Bigatti, Martin Levin, Andrea e Massimo Violato; luci di Alessandro Bigatti e Roberto Tarasco; interpreti: Andrea e Massimo Violato. Teatro ragazzi Torino. Teatro Juvarra, 21 aprile 2001.

42. *Divagazioni, labirinti e naufragi di Sancio errante.* Anteprima testo: Massimo Bavastro; regia di Lorenzo Loris. Compagnia: Out off. Scene e costumi di Emanuela Pischedda; luci di Alessandro Canali; interpreti: Gigio Alberti e Mario Sala. Carrara, Teatro degli Animosi, 10 maggio 2001.

43. *Naufragi di Don Chisciotte* di Massimo Bavastro; regia di Lorenzo Loris. Compagnia: Out Off. Scene e costumi di Emanuela Pischedda; luci di Alessandro Canali; interpreti: Gigio Alberti e Mario Sala. Milano, Teatro Out Off, 8 gennaio 2002.

44. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; drammaturgia e regia di Henning Brockhaus. Scene di Ezio Toffolutti; costumi Patricia Toffolutti; luci Claudio Coloretti; interpreti: Michele De' Marchi, Luca Fagioli, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Laura Mazzi, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler, Susanna Giarola, Tyrone Febiano Bertolo, Sarah Biacchi, Roberta Braga, Cristiano Caldironi, Francesco Chiavon, Antonella Ciaccia, Simone Faucci, Camilla Fabbrizzioli, Sara Galli, Maria Chiara Giordani, Valentina Grasso, Cecilia Lattari, Filippo Pagotto, Morena Rastelli, Valerio Tambone, Francesco Tonti; strumentisti: Daniela Ferrati (pianoforte), Luis Agudo (percussioni), Clarissa Romani (soprano). Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza, 26 aprile 2002.

45. *Don Quijote* concepito da Riccardo Barbera e Enzo Aronica, da Miguel de Cervantes e da Miguel De Unamuno. Con Roberto Herlitska, Roberto Della Casa e il supporto canoro del baritono Fabio Tinalli. Roma, Giardino della Fontana dell'Acqua Paola, 9-11 settembre 2002.

46. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; riduzione e regia di Corrado Accordino. Compagnia: Teatri Possibili. Scene e costumi di Clara Motta e Elena Fecit; video di Bruno d'Elia, Matta Costa, Giacomo Belletti; luci di Edoardo Favetti; suoni di Fulvio Vanacore; interpreti: Alberto Astori, Corrado Villa, Elisa Carina (video). Milano, Teatro Libero, 3 dicembre 2002.

47. *Ho visto Don Chisciotte* di Antonella Cilento da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes; regia di Giancarlo Cosentino. Compagnia: Diana Organizzazione Italiana Spettacoli. Coreografia di Benedetta Capanna; scene emaschere di Lea Carpentieri; costumi di Gianluca Falaschi; musiche di Fabrizio Romano; luci di Rosario Martucci; interpreti: Benedetta Capanna, Luigi Ceserano, Giancarlo Cosentino, Dario De Rosa, Sarah Falanga, Roberto Giordano, Andrea Schiano, Norman Mozzato (voce). Napoli, Teatro Diana, 20 gennaio 2003.

48. *Don Chisciotte della Mancia da L'ingegnoso hidalgo Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes Saavedra; adattamento, riduzione e regia di Gianlorenzo Brambilla. Compagnia: Accademia dei Licini. Interpreti: Enrico Bertorelli, Antonio Grazioli, Marco Massari,

ISSN: 1594-378X

Daniele Ornatelli, Elisa Pella, Anna Colaninno, Marco Ballerini, Marinetta Nava, Rosanna Pirovano, Carla Veronelli, Sabrina Rigamonti, Simona Vergani, Dario Bertelli, Edoardo Canali, Luca Vaccaro. Erba, Teatro Licinium, 6 luglio 2003.

49. *Don & Sancho… e il Gran Premio della Montagna* di Antonello Villella, Pierpaolo Congiu e Savino Genovese; regia di Antonio Villella; interpreti: Pierpaolo Congiu, Savino Genovese. Grugliasco (TO), Piccolo Teatro Perempruner, 25 marzo 2004.

50. *Quix. Un Don Quichotte contemporaneo* di e con Riccardo Rombi; coreografia di Maira Galli; immagini di Andrea Coppini; suono di Simone Martini. Firenze, Teatro Puccini, 19 aprile 2004.

51. *Chisciotte e gli invincibili* di Erri De Luca. Compagnia: Produzioni Fuorivia. Luci di Andrea Violato; suono di Claudio Viberti; interpreti: Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi. Cuneo, Teatro Toselli, 13 novembre 2004.

52. *Todos Caballeros, ballate per Don Chisciotte e Sancho Panza*. scritto e diretto da David Riondino e Dario Vergassola, febbraio 2005.

53. *Un'avventura di Don Chisciotte per pupi e cunto* di Mimmo Cuticchio. Compagnia: Associazione Figli d'Arte Cuticchio. Interpreti: Stefania Caudullo, Giacomo Guarneri, Preziosa Salatino, Gaspare Balsamo, Filippo Verna; manovratori e voci: Francesco Vinci, Flavia D'Aiello, Riccardo De Michelis, Serena Boccanegra, Delia Centone, Vitalba Ingardia. Roma, Teatro Studio Eleonora Duse, 23 marzo 2005.

54. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; adattamento e regia di Andrea Nicolini. Compagnia: Ensemble Ludus in fabula. Scene e costumi di Valentina Delli Ponti; musiche di Stefano Curina; interpreti: Andrea Nicolini, Rosario Lisma, Gianluca Nicolini, Pietro Rivetti, Roberto Carloni, Carlo Oneto, Luigi tedone, Stefano Curina. Milano, Teatro Arsenale, 3 maggio 2005.

55. *Quisciotte?* testo di Luca Chieragato; drammaturgia, regia e scene di Claudio Orlandini. Compagnia: ComTeatro. Interpreti: Luca Gatti, Gianluca Stetur. Milano, Teatro Guanella, 15 marzo 2005.

56. *Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale [nuovo allestimento]* da Miguel de Cervantes; adattamento di Rafael Azcona, Tullio Kezich, Maurizio Scaparro; regia di Maurizio Scaparro. Compagnia: Gli Ipocriti. Coreografia di Mariano Brancaccio; scene di Roberto Francia; costumi di Emanuele Luzzati; luci di Gino Potini; musiche di Eugenio Bennato; interpreti: Pino Micol, Augusto Fornari, Marina Ninchi, Fernando Pannullo, Filippo Verna Cuticchio, Francesco Bottai, Stefania Caudullo, Vittorio Cucci, Guia Zapponi; str. Luca Bagagli (violino), Riccardo Del Prete (chitarra), Alessandra Sigillo (flauto). Santa Maria Capua Vetere, Teatro Garibaldi, 29 ottobre 2005.

57. *Don Pulcinella della Mancha. Spettacolo di guarattelle* di e con Bruno Leone. Napoli, Istituto delle Guarattelle, 14 febbraio 2006.

58. *Il Don Chi? Don Chisciotte*, di Antonio Piovanelli. Marco Carniti, regista, scenografo e costumista. Roma, Teatro Colosseo, aprile 2006.

59. *Don Chisciotte* di Jules Barbier e Michel Carré; traduzione e adattamento di Domenico Carboni; regia di Gianni Salvo. Compagnia: Piccolo Teatro di Catania. Scene e costumi di Oriana Sessa; luci e suono di Simone Raimondo; musiche di Pietro Cavalieri; interpreti: Aldo Toscano, Carlo Ferreri, Giuseppe Carbone, Raffaella Bella, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Jennifer Schittino, Tiziana Bellassai: str. Rossana Caniglia e Elisa Deodato

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

(soprani), Giovanni Anastasio (violino), Enza Arena (flauto), Giuseppe Ventura (clarinetto), Alfio Borzì (violoncello), Pietro Cavalieri (pianoforte). Catania, Piccolo Teatro, 8 aprile 2006.

60. *Il matrimonio di Don Quijote*, testo, drammaturgia e regia di Carolina De La Calle Casanova. Compagnia: BabyGang Teatro. Coproduzione: Compagnia della Corte. Scene di Barbara Slocovich; costumi di Angela Tagliabue; luci di Massimo Canepa; immagini di Paolo Faroni; interpreti: Federico Bonaconza, Laura Bussani, Paolo Faroni, Woody Neri, Valentina Scuderi, Ivan Zerbinati. Milano, Teatro della Contraddizione, 8 febbraio 2007.

61. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, spettacolo itinerante; adattamento di Andrea Torre e Stefano Tomassini; drammaturgia e regia di Stefano Tomassini. Compagnia: Infidi Lumi. Interpreti: Guglielmo Menconi, Domenico Sannino, Tiziano Ferrari, Leonardo Lidi, Claudia Minuta, Romina Rubbino, Nicola Spotorno, Filippo Tansini, Alessandro Tramelli, Mattia Traversi, Andrea Pelizzeni, Roberto e Giuseppe Armani. Piacenza, dal cortile di Palazzo Farnese alla cava di sabbia "Bassanetti", 28 luglio 2006.

62. *Don Chisciotte senza esagerare…* ideazione di Paolo Migone; regia di Laura Cantarelli. Coproduzione: Paolo Migone, Marco Marzocca, Sosia & Pistoia. Scene di Alessandro Bassani; costumi di Marina Paletti e Francesca Palenzona; luci di Fabrizio Giometti; interpreti: Paolo Migone, Marco Marzocca, Francesca Cenzi; Longiano, Teatro Petrella, 18 novembre 2006.

63. *Il cavaliere dalla trista figura* da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes; ideazione, regia e interpretazione di Nicola Benussi. Coreografia di Manuela Baldassarri; scene di Francesco Ros; luci di Luca De Martini; suono di Sergio Farina; video di Armin Barducci; strumentisti: Antonio Porro e Corrado Ponchiroli (chitarre). Bolzano, Teatro Cristallo, 19 aprile 2007.

64. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Volume secondo* da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes; regia di Mariano Rigillo. Compagnia: Ente Teatro Cronaca. Coreografia di Margherita Veneruso; scene di Paolo Petti; costumi di Annamaria Morelli; luci di Gigi Ascione; musiche di Nicola Piovani; interpreti: Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Tonino Taiuti, Alessandra Borgia, Franco Castiglia, Paolo Cutuli, Luciano D'Amico, Davide D'Antonio, Antonio Monaco, Lorenzo Praticò, Barbara Santini, Patrizia Spinosi, Alfredo Troiano, Veronica Ambrosio, Carmen Combo, Giusy Di Martino, Marica Ferrillo; strumentisti: Michele Bonè (chitarra), Viviana Pugliese (flauto), Claudio Marino (percussioni). Napoli, Castel Capuano, 9 maggio 2008.

65. *L'inevitabile sfida di Don Chisciotte e Sancho Panza* testo di Marina Allegri; regia di Maurizio Bercini. Scene di Maurizio Bercini e Donatello Galloni; pittore di scena: Patrizio Dall'Argine; musiche di Paolo Codognola; interpreti: Alberto Branca e Massimiliano Grazioli. Polesine Parmense, Corte Pallavicina, 15 aprile 2008.

66. *Don Chisciotte dei poeti* di e con Fausto Siddi da *Don Chisciotte* in città di Elio Turno Arthemalle. Compagnia: Riverrun Teatro. Montresta (OR), Teatro Comunale, 28 agosto 2008.

67. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes, ideazione, regia e interpretazione di Franco Branciaroli. Compagnia: Teatro degli Incamminati. Scene di Margherita Palli; costumi di Caterina Lucchiari; luci di Gigi Saccomandi; musiche di Daniele D'Angelo. Roma, Teatro Argentina, 27 gennaio 2009.

68. *Don Quijote y Dulcinea. Sueño y realidad* da Miguel de Cervantes (in lingua spagnola); regia di Jose Luis Matienzo Frasquet. Compagnia: Palkettostage. Interpreti: Veronica Belinchon

ISSN: 1594-378X

Martinez, Jose Luis Matienzo Frasquet, Oscar Perez Alcaraz, Juan Carlos Puerta, Carolina Rocha Vega. Milano, Teatro Carcano, 16 marzo 2009.

69. *Don Chisciotte*, regia di Antonio Latella, riadattato drammaturgicamente da Federico Bellini, interpreti: Massimo Bellini e Stefano Laguni; luci: Giorgio Cervesi Ripa; scene: Clelio Alfinito; costumi: Cinzia Virguti. Napoli, Nuovo Teatro Nuovo, 28 dicembre 2009.

70. *Una traversata con Don Chisciotte* da Thomas Mann; regia di Paolo Billi. Produzione Teatro del Pratello. Con Angela Malfitano e Marta Prodi (violoncello). Bologna, Cortile del Centro Giustizia Minorile, 31 agosto 2010.

71. *Don Chisciotte Collapse*. Drammaturgia, scena, regia di Paolo Billi. Collaborazione drammaturgica Filippo Milani. Compagnia del Pratello e Botteghe Moliere. Produzione Teatro del Pratello. Bologna, Istituto Penale Minorile, 25 novembre 2010.

72. *Don Chisciotte [nuovo allestimento]* Testo di Ruggero Cappuccio da Miguel de Cervantes; regia di Nadia Baldi. Scene di Nicola Rubertelli. Interpreti: Don Chisciotte Roberto Herlitzka/Claudio Di Palma; Salvo Panza Lello Arena; musiche: Paolo Vivaldi; costumi: Salvatore Salzano. Produzione Teatro Segreto. Mantova, Teatro Sociale, 8 febbraio 2011.

73. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes; di e con Fabiano Fantini, Claudio Moretti, Elvio Scruzzi. Produzione CSS / Teatro Incerto. Codroipo (Ud), Teatro Comunale Benois-De Cecco, 27 gennaio 2011.

74. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes; regia di Franco Branciaroli; scene di Margherita Palli; progetto di Franco Branciaroli; luci di Gigi Saccomandi; musiche di Daniele D'Angelo; costumi di Caterina Lucchiari; asistente scenografia Alice De Bortoli; coreografie Lara Guidett; direttore di scena Oscar Walter Vettore. Produzione CTB Teatro Stabile di Brescia. Brescia, Teatro Santa Chiara-Mina Mezzadri, 27 aprile 2013.

75. *Don Chisciotte - Opera Pop* da Miguel de Cervantes; adattamento e regia di Emilio Russo; scene di Elena Beccaro e Denise Carnini; arrangiamenti e direzione musicale di Alessandro Nidi; luci di Mario Loprevite; costumi di Mariella Visalli. Interpreti: Alarico Salaroli, Marco Balbi e Helena Hellwig, Enrico Ballardini, Alessandro Nidi, Francesca Li Causi. Produzione TieffeTeatro. Milano, Teatro Menotti, 7 novembre 2013.

76. *Don Chisciotte, TragiCommedia dell'Arte* da Miguel de Cervantes. Soggetto originale di Marco Zoppello; elaborazione dello scenario e dialoghi Carlo Boso e Marco Zoppello; interpretazione e regia Marco Zoppello e Michele Mori; costumi e fondale Antonia Munaretti; maschere Roberto Maria Macchi; struttura scenografica Mirco Zoppello; consulenza artistica Carlo Boso. Produzione: StivalaccioTeatro. Accademia del teatro in lingua veneta. Camisano Vicentino, Teatro Lux, 29 novembre 2013.

77. *Amleto e Don Chisciotte* da Shakespeare, Cervantes, Laforgue, Bene, Sanguineti… regia di Claudio Ascoli; scene di Sissi Abbondanza; costumi di Katarzyna Pobudkiewicz; interpreti: Carlo Meini, Matteo Pecorini, Marco Bianchini, Monica Fabbri, Irene Montagnani, Roxana Iftime. Produzione Chille de la Balanza. Firenze, Estate a San Salvi, 18 giugno 2014.

78. *Don Chisciotte* adattamento e regia di Luigina Dagostino. Produzione: Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani Onlus - Centro di Produzione Teatrale. Scenografie di Claudia Martore; luci di Agostino Nardella; interpreti: Claudio Dughera, Daniel Lascar, Claudia Martore. Torino, Casa del Teatro Ragazzi e Giovani, 2 novembre 2016.

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

Bibliografia

Associazione Ubu per Franco Quadri/Associazione Culturale Ateatro in collaborazione con Associazione Culturale TK.© 2015 (http://www.ateatro.org/premioubu.asp).

CASCETTA, Anna Maria, Laura PEJA, a c. di (2003) *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere.

D'AMICO, Silvio., dir. (1975) *Enciclopedia dello Spettacolo* (INDICE-REPERTORIO), Roma, UNEDI, Unione editoriale.

LOMBARDI, Sandro (1985) *Magazzini Criminali Nascita della Visione. Verso il teatro di poesia*, Salerno, Ripostes.

QUADRI Franco, dir. (1979-2009) *Il Patalogo - Annuario dello spettacolo* (1-32), Roma, Ubulibri.

Teatro Italiano – Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano[1968-1986], Roma, Bardi.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916 - 2016

STEFANIA DI CARLO
Università di Torino

Riassunto
Si presenta un catalogo di settantotto opere teatrali –ottanta se si considerano gli ipotesti– ispirate al Don Chisciotte di Cervantes, scritte, prodotte o progettate in Italia fra il 1916 e il 2016. Oltre a queste opere, si inseriscono nella lista anche il *Don Quixote* di Orson Welles e il *Don Kichot* di Bulgakov (1938) in quanto si ritengono ipotesti fondamentali per molte riscritture italiane presenti nel catalogo. Si include anche il Don Chisciotte prodotto dalla Rai per la regia di Carlo Quartucci, scritto da Roberto Lerici (1970) in quanto legato alla tradizione scenica qui descritta.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Resumen
Se presenta un catálogo de setenta y ocho obras teatrales –ochenta si se consideran los hipotextos– inspiradas en el *Quijote* de Cervantes que fueron producidas, escritas o proyectadas en Italia entre 1916 y 2016. Además de estas obras, en la lista aparecen también el *Don Quixote* de Orson Welles y el *Don Kichot* de Bulgakov (1938), porque parecen ser los hipotextos fundamentales de las reescrituras teatrales que se encuentran en el catálogo. Se incluye también el *Don Chisciotte* producido por la RAI, dirigido por Carlo Quartucci y escrito por Roberto Lerici en 1970, por estar estrechamente relacionado con la tradición escénica que describimos.

Come ogni ricerca sulle riscritture di un classico delle proporzioni del *Don Chisciotte* di Cervantes, anche questa da me intrapresa, che riguarda le riprese in ambito teatrale dell'opera nell'Italia contemporanea, porta con sé la consapevolezza che, anche dedicando una vita intera allo studio del tema, non si riuscirebbe mai ad esaurirlo. Quelli che offro qui sono i primi risultati di una ricerca condotta nel corso di un anno negli archivi e nelle biblioteche di Torino e di Roma.

Infatti, a più di quattrocento anni dalla morte dell'autore –l'anniversario ricorreva esattamente il 22 aprile 2016– l'interesse nei confronti di Cervantes e della sua creatura, don Chisciotte, non si è affatto affievolito. Infiniti saggi, elogi, commenti, riscritture, trasposizioni, qualunque tipo di strada sembra essere stata battuta riguardo al testo dell'autore iberico. Eppure c'è sempre una sfumatura, un particolare che sfugge a qualcuno e che invece incuriosisce altri, motivo per cui, forse, quest'interesse che accomuna persone di diverse epoche e territorio non si esaurirà.

Il *corpus* di opere che presento qui si limita quasi esclusivamente alle riprese del *Quijote* nel teatro di prosa italiano –e di poesia[1]– di quest'ultimo secolo. Ho tuttavia ritenuto

[1] «Riconoscere per un artista l'appartenenza a un teatro di poesia piuttosto che a quello di prosa significa riconoscere delle sensibilità operative differenti. Nel teatro di poesia si perde il concetto di messinscena: non esiste il testo di un autore da ridare scenicamente (il teatro come ancella del testo) bensì una scrittura scenica autonoma nella quale attraverso più testi oppure senza alcun testo, l'attore, il gruppo o il regista diventano autori. E il testo

Stefania DI CARLO, "Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916-2016", *Artifara* 17 (2017) Marginalia, pp. 1-11.
Ricevuto il 13/03/2017 · Pubblicato il 20/03/2017

necessario includere anche alcuni testi fuori categoria: una riscrittura russa, una statunitense per il cinema ed una per la tv italiana, per le ragioni che esporrò più avanti.

La prima fase della ricerca[2] è consistita nella consultazione dei *Pataloghi* (Quadri 1979-2009), con il fine di catalogare tutte le opere rintracciabili: lavoro certosino e dispendioso di tempo soprattutto a causa della mancanza di un indice dei titoli delle opere nei primi volumi; fortunatamente ho potuto contare sulle indicazioni di Cristina Ventrucci[3], che ha lavorato a lungo al *Patalogo.* Andando a ritroso con gli anni, a partire dal 1979[4], ho continuato la catalogazione attraverso gli *Annuari dell'Istituto del Dramma Italiano* (*Teatro Italiano* 1968-1986) e l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (D'Amico 1975), per poi rintracciare gli spettacoli dal 2011 – sul 2010 c'è una lacuna – al 2015 nel database online[5]. Nella speranza di riuscire a reperire ogni spettacolo andato in scena fino ad oggi, mi si è mostrata una gran carrellata di riscritture dell'opera cervantina, ma anche sceneggiature solo vagamente ispirate al capolavoro del Seicento. Ognuna di queste rappresentazioni ha destato un certo interesse nel pubblico e nella critica. Il lavoro che il corpus qui individuato impone, non si limita alla sola elencazione delle riscritture o adattamenti teatrali relativi al periodo considerato. Mi propongo infatti, in altra sede, di approfondire le opere che, a mio parere, si configurano come episodi significativi nel *fortleben* del *Quijote.*

Il catalogo qui presentato si apre con rappresentazioni risalenti al 1916, alcune di esse trasmesse solo alla radio[6]. Molte delle opere rintracciate erano già accompagnate, negli annuari, da una breve antologia di articoli, saggi e trafiletti, che, uniti alla bibliografia critica, permettono di ricostruire, benché solo in parte, alcuni spettacoli di cui non sono conservati né il testo né registrazioni.

Cercando di approfondire temi, motivazioni e sentimenti che legano il drammaturgo all'opera, ma anche alla vita di Cervantes, e considerando il materiale reperito, alcune opere si distinguono, all'interno del corpus, come più rilevanti e degne di ulteriore studio. Come già accennato, non ho potuto ignorare l'importanza, come ipotesto delle riscritture e adattamenti teatrali dell'Italia del Novecento, di due opere a loro volta derivate dal romanzo cervantino: il *Don Chisciotte* (*Don Kichot*, 1938) di Bulgakov e quello di Orson Welles (*Don Quixote*, incompiuto). Un secondo fenomeno degno di attenzione è la strana coincidenza che lega il *Don Chisciotte*[7] di Carlo Quartucci (1970), prodotto dalla Rai, con un progetto di Carmelo Bene, mai realizzato. CB[8], infatti, dedicò al *Chisciotte* molte energie durante tutta la sua vita e, dopo aver portato a teatro il testo di Cervantes nel '68 con uno spettacolo di cui nessuno sembra avere particolare memoria[9], intraprese un grosso progetto per la Rai, che prevedeva dodici puntate

---

che deriva e qualcosa di molto più complesso poiché si tratta di una partitura (molto, molto simile a quella musicale) in cui la drammaturgia è fatta da un insieme di parole movimenti voci, luci, musiche […]. Elemento base del teatro di poesia è il metro», Lombardi 1985: 11-12. cfr. Cascetta, Peja 2003:. 56.

[2] Per cui ringrazio Laura Mariani, docente del Dams di Bologna.

[3] Giornalista e critico teatrale che ha lavorato al *Patalogo* in queste vesti e per un periodo (1998-1999) anche come direttore esecutivo.

[4] Anno della prima edizione del *Patalogo.*

[5] Grazie a questi link ricevuti da Claudia Ventrucci:
http://www.ateatro.org/premioubu.asp ; http://www.ateatro.org/mostraubu_dataprima2013.asp; http://www.ateatro.org/mostraubu_produttore2014.asp

[6] La radio si rivelò particolarmente utile per la diffusione della cultura teatrale. "A partire dagli anni Venti […] il teatro incontra la radio, *medium* […] che al teatro ha offerto, da una parte, la possibilità di raggiungere contemporaneamente un elevato numero di persone, e dall'altra quella di una ricerca e di una sperimentazione che non hanno solo portato alla creazione del radio-dramma, ma alla innovazione della scena stessa". Cascetta, Peja 2003: 258.

[7] Si veda il numero 13 del catalogo *infra.*

[8] Come spesso veniva chiamato Carmelo Bene.

[9] Da alcune interviste che ho potuto fare ad attori e collaboratori di CB a questa produzione, non ho infatti tratto

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

e che sarebbe dovuto andare in porto nel '70, ma sfumò senza alcun motivo chiaro. In quello stesso anno la Rai produce però il lavoro di Quartucci, scritto da Roberto Lerici. Per queste ragioni, dunque, nel catalogo che segue, oltre alle opere teatrali italiane propriamente dette, si troveranno anche queste tre "fuori categoría".

Catalogo degli adattamenti teatrali del *Don Chisciotte* nell'Italia del '900, e dei primi 16 anni del XXI secolo.

Per ogni opera, fatta eccezione di alcune tra le più antiche, le informazioni sono relative ad autore, regista, produttore, compagnia teatrale, interpreti, costumi, luci, scene, musica, luogo e data della prima rappresentazione. Le opere seguono in ordine cronologico[10].

Don Kichot, 1938, in M. Bulgakov, *Teatro*, De Donato Editore, Bari, 1968.

Don Chisciotte. *Don Quixote de Orson Welles*, Orson Welles, Montaggio a cura di Jess Franco, 114 min, bianco e nero, © El Silencio Producciones S.A 1992, DVD.

1. *Don Chisciotte: tre atti e un prologo*, opera di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi per la musica di Guido Dall'Orso, disegni originali di Pipein Gamba, Genova, Carlo Felice, edita da I. G. A. P., Già Montorfano e Valcarenghi, Genova, 1916.
2. *Don Chisciotte* di Gherardo Gherardi, 5 quadri, Trieste, Politeama Rossetti, Compagnia Silvani, 6 settembre 1926, edita da Vallecchi, Firenze.
3. *Don Chisciotte*, lavoro drammatico, Anton Giulio Bragaglia 1926. Canovaccio in tre atti e 20 quadri, Edizione *Il Dramma*, 1927.
4. *Mulini a vento* di Edoardo Anton, 3 atti, Milano, Teatro di via Manzoni. Compagnia Pagnani-Galante, 5 aprile 1938, emissione televisiva 1958, edita da *Il Dramma,* 15 settembre 1938.
5. *Don Chisciotte della Mancia e Sancio suo scudiero,* lavoro drammatico, P. de Flaviis 1940.
6. *Avventura con Don Chisciotte* di Cesare Meano, 3 atti, Milano, Teatro Odeon, Compagnia Ferrari-Carini, 7 dicembre 1940, emissione radiofonica 1953, edita da *Scenario*, novembre 1940, Casini, Roma.
7. *Don Chisciotte*, lavoro drammatico, S. Novo da Miguel de Cervantes, 1947.
8. *Don Chisciotte*, opera, Vito Frazzi, 28 aprile 1952 al teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del XV Maggio musicale fiorentino, sotto la direzione di E. Tieri. Opera in tre atti e sei quadri, su libretto dello stesso F. tratto da M. de Cervantes e da M. de Unamuno.
9. *Il curioso impertinente* di Alessandro De Stefani, 3 atti, Madrid, Teatro Nacional, Compagnia Stabile, 1947, edita da *Teatro-Scenario*, settembre 1954.
10. *Don Chisciotte* di Alfonso Leto, radiocommedia, emissione radiofonica, 1956.
11. *Per Don Chisciotte la terra è ferma* di Luigi Candoni, 2 tempi, emissione radiofonica 1968, edita da *Orazero* n. 24, giugno 1965.

informazioni cospicue, ma solo memorie distanti e confuse. Anche di questo parlerò meglio in altra sede.
[10] In base alla data della loro prima messa in scena o in onda.

ISSN: 1594-378X

12. *Don Chisciotte* di Carmelo Bene, 2 tempi, Compagnia Bene. Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Perla Peragallo, Leo de Berardinis. Regia di Carmelo Bene. Roma, Teatro Carmelo Bene, 25 ottobre 1968.
13. *La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musici con Ronzinante e l'asino animali veri* di Roberto Lerici. Regia, montaggio ed effetti speciali di Carlo Quartucci. In cinque puntate. Prima trasmissione: 1 aprile 1970, Rai. [TV].
14. *Un altro Don Chisciotte* di Pietro Formentini, Compagnia Gli Associati. Interpreti: Giancarlo Sbragia, Ivo Garrani, Marcello Vazzoler, Guido Gheduzzi, Pietro Formentini, Elio Marconato, Giulio Pizzirani, Sergio Galassi, Luigi Carani, Gianluigi Armaroli, Edoardo Florio, Carla Zaniboni, Antonio Ballerio, Cecilia Polizzi, Graziella Dossi. Regia e scene di Virginio Puecher, costumi di Vittorio Rossi; musica di Renato Falavigna – Ravenna, Teatro Alighieri, 23 marzo 1972.
15. *Don Chisciotte* di Michail Bulgakov, traduzione di Milly Martinelli. Interpreti: Enrico Ardizzone, Mara Baronti, Giampiero Bianchi, Carla Bolelli, Franco Carli, Michele de Marchi, Adolfo Fenoglio, Mario Marchi, Antonello Pischedda, Maggiorino Porta, Myria Selva; regia di Gianni Fenzi; scene e costumi di Giancarlo Bignardi; musica di Aldo Pizzolo – Voltri (Genova), Hangar Ansaldo, 6 luglio 1974.
16. *Don Chisciotte* di Michail Bulgakov, traduzione di Maria Olsoufieva; interpreti: Oscar Campagnola, Gaetano Campisi, Stefania Cantarelli, Betti Petrazzi, Gerardo Scala, Enrico Salvatore, Patrizia Boccella, Alberto Danatelli, Giuseppe Lo Parco, Giorgio Giuliano; Paolo Berretta, Alberto Cracco; regia di Fortunato Simone; scene di Giacomo Calò Carducci; costumi di Dafne Ciarrocchi – S. Giovanni in Valle (Verona), Corte del Duca, Compagnia Estate teatrale veronese, 2 agosto 1974.
17. *Le avventure di Don Chisciotte* di Giovanni Calendoli. Compagnia Teatro Stabile di Padova; interpreti: Aurora Trampus, Franco Bisazza, Stella Nobili, Toni Andreetta, Marina Brengola, Gilmo Bertolini, Filippo Crispo; regia di Costantino de Luca; scene e costumi di Olad Robbig – Padova, Teatro Antonianum, 18 novembre 1974.
18. *Don Chisciotte* di Michail Bulgakov, traduzione di Maria Olsoufieva. Compagnia Dell'Atto. Interpreti: Renato Campese, Claudio Trionfi, Simona Ramieri, Graziella Ferraris, Antonio Pulci, Girolamo Marzano, Hilde Maria Renzi, Gianni Conversano, Elena Magoja, Rita Di Lernia, Rinaldo Clementi, Teresa De Sio; regia di Augusto Zucchi; scene e costumi di Giovanni Licheri; musica di Antenore Tecardi; mimo di Marise Flach – Roma, Teatro dei Satiri, 1 ottobre 1974.
19. *Una verità per Don Chisciotte* di Piero Patino. Compagnia I giullari, Interpreti: Amerigo Saltutti, Luigi Onorato, Pino Lòrin, Liliana Paganini, Franca M. De Monti, Renzo Stacchi, Pieraldo Davini, Pierluigi Prati, Paolo Poiret; regia di Piero Patino; scene di Ennio Calabria; costumi di Alessandro Kokocinski; musica di Vittorio Vonté – Roma, Spaziozero, 1 febbraio 1977.
20. *Don Chisciotte* di Armando Pugliese da Cervantes e Bulgakov. Regia di Armando Pugliese. Scene e costumi di Bruno Garofalo. Musiche di Eugenio Bennato. Cooperativa Teatro Libero. Interpreti: Flavio Bucci, Antonietta Carbonetti, Gianna Cavina, Lombardo Fornara, Massimo Ghini, Giorgio Giuliano, Giorgio Lopez, Norma Martelli, Stefano Patrizi, Micaela Pignatelli, Enrico Salvatore, Ronaldo Bonacci, Felice Leveratto, Aldo Miranda, Stefano De Sando, Silvio Fiore, Saverio Mattei, Gianfranco Quero, Enzo Torrin, Lina Sastri, Renata Zamengo. Roma, Tenda a strisce, 18 marzo 1978.

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

21. *Don Chisciotte* da Cervantes e Bulgakov, allestito dal GTA (Gruppo teatrale attuale), regia di Massimo Puliani e Viscardo Tonelli. Interpreti e tecnici dello spettacolo: Fabrizio Bartolucci (Don Chisciotte), Fausto Balfarelli (Sancio Panza), Marina Bragadin (Aldonza Lorenzo, Zingara, Giullare), Raimondo Mirisola (Zingaro, Frate, Duca), Massimo Puliani (Mostro, Lusito, Cavaliere, frate), Marina Rossi (Suora, Maritornas, Duchessa), Renzo Rovinelli (Nicola, Mostro, Palomec, Prete) Gabriella Zandri (Morte, Suora, Dama, Prostituta). Realizzazione scenica: Enrico Angelelli. Sculture in cartapesta: Riccardo Deli. Collaboratrice sculture: Nadia Boria. Costumi: Latilde Fabbrio. Luci: Viscardo Tonelli. Grafica pubblicitaria: Luigi Giombetti. Assistente costumi: Cristina Luzi. Assistente trucchi: Viviana Fabbri. Aiuto di scena: Cristina Nicolini. Fano, Corte Malatestiana, 14 agosto 1978.
22. *Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale* da Miguel de Cervantes. Adattamento di Rafael Azcona, Tullio Kezich e Maurizio Scaparro. Regia di Maurizio Scaparro. Compagnia: Teatro Popolare di Roma. Scene di Roberto Francia costumi di Lele Luzzati. Musiche di Eugenio Bennato eseguite da Gennaro Cappabianca, Mauro Di Domenico e Domenico Maglionico. Interpreti: Pino Micol, Peppe Barra, Concetta Barra, Fernando Pannullo, Orlando Forioso, Paolo Sassanelli, Biancamaria Vaglio. E con il Teatro dei Pupi dei fratelli Pasqualino (Pino e Luigi Pasqualino, Paul Feinenberg, Rosario d'Angelo). Spoleto, "Festival dei Due Mondi", Teatro Caio Melisso, 3 luglio 1983 (In collaborazione con il Théâtre National de Chaillot e il Teatro di Roma).
23. *L'isola di Sancho* di Manlio Santanelli. Regia di Gianfranco De Bosio. Compagnia: Gli Ipocriti. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Zaira de Vincentiis. Musiche di Pasquale Scialò. Interpreti: Tommaso Bianco, Franco Acampora, Gerardo Scala, Norma Martelli, Nando Paone, Nello Mascia, Marina Confalone, Paola Fulciniti. Benevento, "IV Rassegna Città Spettacolo", Teatro Comunale, 4 settembre 1983 (In collaborazione con il Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole).
24. *Invece di Don Chisciotte* di Paolo Meduri. Regia di Renato Borsoni. Scena di Pieremilio Gabusi. Musiche di Giancarlo facchinetti, elaborate dagli AA. Interpreti: Franco Bertan, Paolo Meduri, Daniela Stanga. Brescia, Teatro Santa Chiara, 26 novembre 1984.
25. *In viaggio con Don Chisciotte* di Titino Carrara. Regia di Titino Carrara. Scene di Paolo Trombetta. Costumi di Paola Marangon. Musiche di Meredith Monk. Interpreti: Titino Carrara, Pierluigi Cecchi, Annalisa Peserico, Carlo Presotto. Vicenza, Teatro Astra, 8 novembre 1985.
26. *Don Chisciotte dei misteri.* Ideazione di Marco Alderigi e Alessandro Garzella, testo e regia Alessandro Garzella. Compagnia: Il sipario stregato. Teatro Comunale A. Bonci Cesena, venerdì 19 dicembre 1986.
27. *Saavedra* di e con Alfonso Santagata, Claudio Morganti, e Cos Gradilone. Compagnia: Santagata e Morganti. Scene e luci di Tullio Ortolani. Associazione Culturale Katzenmacher. Milano, Teatro dell'Arte, 9 febbraio 1988.
28. *Don Chisciotte della Bassa* di Valeria Frabetti, liberamente ispirato a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* di Cervantes. Regia di Valeria Frabetti. Compagnia: Cooperativa La Baracca. Scene di Maurizio Scarpa. Costumi di Monica Conti. Ricerca musicale di Maurizio Scarpa. Luci di Luciano Cendou. Interpreti: Giovanni Boccomino, Pasquale Marangoni, Andrea Scorzoni, Giovanna Pattonieri, Luciano Cendou. Bologna, Teatro San Leonardo, 12 novembre 1990.

ISSN: 1594-378X

29. *Don Chisciotte di Girgenti.* Musical di Toni Cucchiara. Regia di Armando Pugliese. Compagnia: Lando Buzzanca. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Silvia Polidori. Musiche di Tony Cucchiara. Interpreti: Lando Buzzanca, Annalisa Cucchiara, Anna Malvica, Mimmo Mignemi, Pietro Montandon. Produzione Compagnia Noi Musical. Roma, Teatro Valle, 31 dicembre 1990.

30. *La notte dei mulini* da *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes. Drammaturgia e regia di Bruno Stori. Collaborazione di Marco Baliani. Costumi di Evelina Barilli. Musiche di Alessandro Nidi. Coproduzione con Ente Teatrale "Stagione" di Granz. Granz, Malersaal, 22 maggio 1992. In italia il 27 novembre 1992 a Parma.

31. *Don Chisciotte.* Opera in un atto di Roberto Solci. Regia di Pietro Fenati. Compagnia: Ravenna Teatro. Scene e costumi di Ezio Antonielli. Direzione musicale di Roberto Solci. Interpreti: Paoletta Marrocu, Stefano Consolini, Carlo Lepore, Elvira Mascanzoni, Dario Moretti, Francesco Orlando. Cop. "Ravenna Festival". Ravenna, "Ravenna Festival", Teatro Rasi, 7 luglio 1994.

32. *Don Chisciotte… o il sogno di Cervantes* di Carlos Ansó. Drammaturgia di Carlos Ansó, Emanuele Barresi, Paolo Pierazzini. Regia di Paolo Pierazzini. Compagnia: Atelier della Costa Ovest. Scene di Francesco Trecci. Luci di Gianni Pollini. Interpreti: Emanuele Barresi, Andrea Buscemi, Roberto Mantovani, Catia Cartigliani, Stefania Ometto. Cop. Rag Doll Produzioni. Castiglioncello, "Festival Internazionale di Castiglioncello", parco di Castello Pasquini, 17 agosto 1995.

33. *La macchia di Don Chisciotte.* Testo e regia di Tiziana Lucattini. Compagnia: Ruotalibera. Interpreti: Fabio Traversa, Antonio Prisco, Marcella Tersigni, Antonio Fraioli. Roma, Teatro Colosseo, 16 gennaio1996.

34. *Cavalieri erranti… e altri matti da legare.* Testo e regia di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Compagnia: Le Belle Bandiere. Luci di Loredana Oddone. Interpreti: Elena Bucci, Masco Sgrosso, Carluccio Rossi, Elena Zauli. Urbino, Urbino Nascimenti, Teatro Sanzio, 11 agosto 1996.

35. *Don Chisciotte,* di Belek Polivka, Filarmonica Clown, in scena dal 29 maggio 1997.

36. *Chisciotte* di Luciano Nattino da Miguel de Cervantes. Regia: Judith Malina. Compagnia: Casa degli Alfieri. Scene e costumi: Maurizio Agostinetto. Musiche: Pietro Pirelli. Interpreti: Antonio Catalano, Giuliano Amatucci, Gary Brackett, Jerry Goralnick, Tom Walker, Lorenza Zambon, Joanie Fritz Zosike. Roma, Teatro Valle, 15 gennaio 1998.

37. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes, Michail Bulgakov e Samuel Beckett. Drammaturgia: Gianfranco Pedullà, Donatella Volpi, Luciano Spina, Franco Cascini, Bruno Cesaretti. Regia: Gianfranco Pedullà. Compagnia: Il Gabbiano e Mascarà Teatro Popolare d'Arte. Scene: Maurizio Giornelli, Michele Ricciarini. Costumi: Donatella Volpi. Interpreti: Donatella Volpi, Giusi Merli, Luciano Spina, Sebastiano Balsamo, Franco Cascini, Luigi Capretto, Vincenzo Capretto, Claudio Gori, Ciro Gargiulo, Marcello Fanetti. Arezzo, Casa Circondariale, 8 ottobre 1998.

38. *Mulini a vento* ovvero *Don Chisciotte e Sancio Panza* da Miguel de Cervantes. Ideazione, regia e scene: Fabrizio Bartolucci. Compagnia: Transteatro. Interpreti: Fabrizio Bartolucci, Sandro Fabiani, Massimo Pagnoni. Fano, Teatro della Fortuna, 16 ottobre 1998.

39. *Le avventure del signor Quixana* da *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; ideazione testo e coreografia: Roberto Castello. Compagnia: Roberto Castello – Compagnia Aldes. Collaborazione di Bruno Stori; scene e video di Paolo Atzori; costumi di Alessandra

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

Moretti; musiche di Daniele Sepe e Roberto Castello; luci di Gianni Pollini; interpreti: Roberto Castello. Dro, Cortile Benuzzi, 27 luglio 1999.

40. *Don Chisciotte & il pony express*. Testo e regia di Franco Mescolini. Compagnia: Le Maschere. Scene di Giuseppe Convertini; Costumi di Carla Marchini; luci e suono di Roberto Pietrangeli; interpreti: Franco Mescolini, Barbara Abbondanza, Michele Baronio, Filippo Giovannini, Camillo Grassi, Gianantonio Martinoni, Noemi Parroni, Andrea Suriano. Roma, Teatro Le Maschere, 7 novembre 2000.

41. *Cucina. Don Chisciotte e la gallina ovaiola, Dottor Jekill & Mister Hide, il riso thai profumo d'Oriente, Orlando Furioso, Astolfo e l'Ippogrifo, Marco Polo e tanti altri…* ideazione e regia di Roberto Tarasco. Compagnia: Laboratorio Teatro Settimo. Scene di Alessandro Bigatti, Martin Levin, Andrea e Massimo Violato; luci di Alessandro Bigatti e Roberto Tarasco; interpreti: Andrea e Massimo Violato. Teatro ragazzi Torino. Teatro Juvarra, 21 aprile 2001.

42. *Divagazioni, labirinti e naufragi di Sancio errante.* Anteprima testo: Massimo Bavastro; regia di Lorenzo Loris. Compagnia: Out off. Scene e costumi di Emanuela Pischedda; luci di Alessandro Canali; interpreti: Gigio Alberti e Mario Sala. Carrara, Teatro degli Animosi, 10 maggio 2001.

43. *Naufragi di Don Chisciotte* di Massimo Bavastro; regia di Lorenzo Loris. Compagnia: Out Off. Scene e costumi di Emanuela Pischedda; luci di Alessandro Canali; interpreti: Gigio Alberti e Mario Sala. Milano, Teatro Out Off, 8 gennaio 2002.

44. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; drammaturgia e regia di Henning Brockhaus. Scene di Ezio Toffolutti; costumi Patricia Toffolutti; luci Claudio Coloretti; interpreti: Michele De' Marchi, Luca Fagioli, Paolo Bocelli, Cristina Cattellani, Laura Cleri, Paola De Crescenzo, Laura Mazzi, Tania Rocchetta, Marcello Vazzoler, Susanna Giarola, Tyrone Febiano Bertolo, Sarah Biacchi, Roberta Braga, Cristiano Caldironi, Francesco Chiavon, Antonella Ciaccia, Simone Faucci, Camilla Fabbrizzioli, Sara Galli, Maria Chiara Giordani, Valentina Grasso, Cecilia Lattari, Filippo Pagotto, Morena Rastelli, Valerio Tambone, Francesco Tonti; strumentisti: Daniela Ferrati (pianoforte), Luis Agudo (percussioni), Clarissa Romani (soprano). Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza, 26 aprile 2002.

45. *Don Quijote* concepito da Riccardo Barbera e Enzo Aronica, da Miguel de Cervantes e da Miguel De Unamuno. Con Roberto Herlitska, Roberto Della Casa e il supporto canoro del baritono Fabio Tinalli. Roma, Giardino della Fontana dell'Acqua Paola, 9-11 settembre 2002.

46. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; riduzione e regia di Corrado Accordino. Compagnia: Teatri Possibili. Scene e costumi di Clara Motta e Elena Fecit; video di Bruno d'Elia, Matta Costa, Giacomo Belletti; luci di Edoardo Favetti; suoni di Fulvio Vanacore; interpreti: Alberto Astori, Corrado Villa, Elisa Carina (video). Milano, Teatro Libero, 3 dicembre 2002.

47. *Ho visto Don Chisciotte* di Antonella Cilento da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes; regia di Giancarlo Cosentino. Compagnia: Diana Organizzazione Italiana Spettacoli. Coreografia di Benedetta Capanna; scene emaschere di Lea Carpentieri; costumi di Gianluca Falaschi; musiche di Fabrizio Romano; luci di Rosario Martucci; interpreti: Benedetta Capanna, Luigi Ceserano, Giancarlo Cosentino, Dario De Rosa, Sarah Falanga, Roberto Giordano, Andrea Schiano, Norman Mozzato (voce). Napoli, Teatro Diana, 20 gennaio 2003.

48. *Don Chisciotte della Mancia da L'ingegnoso hidalgo Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes Saavedra; adattamento, riduzione e regia di Gianlorenzo Brambilla. Compagnia: Accademia dei Licini. Interpreti: Enrico Bertorelli, Antonio Grazioli, Marco Massari,

ISSN: 1594-378X

Daniele Ornatelli, Elisa Pella, Anna Colaninno, Marco Ballerini, Marinetta Nava, Rosanna Pirovano, Carla Veronelli, Sabrina Rigamonti, Simona Vergani, Dario Bertelli, Edoardo Canali, Luca Vaccaro. Erba, Teatro Licinium, 6 luglio 2003.

49. *Don & Sancho… e il Gran Premio della Montagna* di Antonello Villella, Pierpaolo Congiu e Savino Genovese; regia di Antonio Villella; interpreti: Pierpaolo Congiu, Savino Genovese. Grugliasco (TO), Piccolo Teatro Perempruner, 25 marzo 2004.

50. *Quix. Un Don Quichotte contemporaneo* di e con Riccardo Rombi; coreografia di Maira Galli; immagini di Andrea Coppini; suono di Simone Martini. Firenze, Teatro Puccini, 19 aprile 2004.

51. *Chisciotte e gli invincibili* di Erri De Luca. Compagnia: Produzioni Fuorivia. Luci di Andrea Violato; suono di Claudio Viberti; interpreti: Erri De Luca, Gianmaria Testa, Gabriele Mirabassi. Cuneo, Teatro Toselli, 13 novembre 2004.

52. *Todos Caballeros, ballate per Don Chisciotte e Sancho Panza*. scritto e diretto da David Riondino e Dario Vergassola, febbraio 2005.

53. *Un'avventura di Don Chisciotte per pupi e cunto* di Mimmo Cuticchio. Compagnia: Associazione Figli d'Arte Cuticchio. Interpreti: Stefania Caudullo, Giacomo Guarneri, Preziosa Salatino, Gaspare Balsamo, Filippo Verna; manovratori e voci: Francesco Vinci, Flavia D'Aiello, Riccardo De Michelis, Serena Boccanegra, Delia Centone, Vitalba Ingardia. Roma, Teatro Studio Eleonora Duse, 23 marzo 2005.

54. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes; adattamento e regia di Andrea Nicolini. Compagnia: Ensemble Ludus in fabula. Scene e costumi di Valentina Delli Ponti; musiche di Stefano Curina; interpreti: Andrea Nicolini, Rosario Lisma, Gianluca Nicolini, Pietro Rivetti, Roberto Carloni, Carlo Oneto, Luigi tedone, Stefano Curina. Milano, Teatro Arsenale, 3 maggio 2005.

55. *Quisciotte?* testo di Luca Chieragato; drammaturgia, regia e scene di Claudio Orlandini. Compagnia: ComTeatro. Interpreti: Luca Gatti, Gianluca Stetur. Milano, Teatro Guanella, 15 marzo 2005.

56. *Don Chisciotte. Frammenti di un discorso teatrale [nuovo allestimento]* da Miguel de Cervantes; adattamento di Rafael Azcona, Tullio Kezich, Maurizio Scaparro; regia di Maurizio Scaparro. Compagnia: Gli Ipocriti. Coreografia di Mariano Brancaccio; scene di Roberto Francia; costumi di Emanuele Luzzati; luci di Gino Potini; musiche di Eugenio Bennato; interpreti: Pino Micol, Augusto Fornari, Marina Ninchi, Fernando Pannullo, Filippo Verna Cuticchio, Francesco Bottai, Stefania Caudullo, Vittorio Cucci, Guia Zapponi; str. Luca Bagagli (violino), Riccardo Del Prete (chitarra), Alessandra Sigillo (flauto). Santa Maria Capua Vetere, Teatro Garibaldi, 29 ottobre 2005.

57. *Don Pulcinella della Mancha. Spettacolo di guarattelle* di e con Bruno Leone. Napoli, Istituto delle Guarattelle, 14 febbraio 2006.

58. *Il Don Chi? Don Chisciotte*, di Antonio Piovanelli. Marco Carniti, regista, scenografo e costumista. Roma, Teatro Colosseo, aprile 2006.

59. *Don Chisciotte* di Jules Barbier e Michel Carré; traduzione e adattamento di Domenico Carboni; regia di Gianni Salvo. Compagnia: Piccolo Teatro di Catania. Scene e costumi di Oriana Sessa; luci e suono di Simone Raimondo; musiche di Pietro Cavalieri; interpreti: Aldo Toscano, Carlo Ferreri, Giuseppe Carbone, Raffaella Bella, Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Jennifer Schittino, Tiziana Bellassai: str. Rossana Caniglia e Elisa Deodato

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

(soprani), Giovanni Anastasio (violino), Enza Arena (flauto), Giuseppe Ventura (clarinetto), Alfio Borzì (violoncello), Pietro Cavalieri (pianoforte). Catania, Piccolo Teatro, 8 aprile 2006.

60. *Il matrimonio di Don Quijote*, testo, drammaturgia e regia di Carolina De La Calle Casanova. Compagnia: BabyGang Teatro. Coproduzione: Compagnia della Corte. Scene di Barbara Slocovich; costumi di Angela Tagliabue; luci di Massimo Canepa; immagini di Paolo Faroni; interpreti: Federico Bonaconza, Laura Bussani, Paolo Faroni, Woody Neri, Valentina Scuderi, Ivan Zerbinati. Milano, Teatro della Contraddizione, 8 febbraio 2007.

61. *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, spettacolo itinerante; adattamento di Andrea Torre e Stefano Tomassini; drammaturgia e regia di Stefano Tomassini. Compagnia: Infidi Lumi. Interpreti: Guglielmo Menconi, Domenico Sannino, Tiziano Ferrari, Leonardo Lidi, Claudia Minuta, Romina Rubbino, Nicola Spotorno, Filippo Tansini, Alessandro Tramelli, Mattia Traversi, Andrea Pelizzeni, Roberto e Giuseppe Armani. Piacenza, dal cortile di Palazzo Farnese alla cava di sabbia "Bassanetti", 28 luglio 2006.

62. *Don Chisciotte senza esagerare…* ideazione di Paolo Migone; regia di Laura Cantarelli. Coproduzione: Paolo Migone, Marco Marzocca, Sosia & Pistoia. Scene di Alessandro Bassani; costumi di Marina Paletti e Francesca Palenzona; luci di Fabrizio Giometti; interpreti: Paolo Migone, Marco Marzocca, Francesca Cenzi; Longiano, Teatro Petrella, 18 novembre 2006.

63. *Il cavaliere dalla trista figura* da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes; ideazione, regia e interpretazione di Nicola Benussi. Coreografia di Manuela Baldassarri; scene di Francesco Ros; luci di Luca De Martini; suono di Sergio Farina; video di Armin Barducci; strumentisti: Antonio Porro e Corrado Ponchiroli (chitarre). Bolzano, Teatro Cristallo, 19 aprile 2007.

64. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Volume secondo* da *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes; regia di Mariano Rigillo. Compagnia: Ente Teatro Cronaca. Coreografia di Margherita Veneruso; scene di Paolo Petti; costumi di Annamaria Morelli; luci di Gigi Ascione; musiche di Nicola Piovani; interpreti: Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Tonino Taiuti, Alessandra Borgia, Franco Castiglia, Paolo Cutuli, Luciano D'Amico, Davide D'Antonio, Antonio Monaco, Lorenzo Praticò, Barbara Santini, Patrizia Spinosi, Alfredo Troiano, Veronica Ambrosio, Carmen Combo, Giusy Di Martino, Marica Ferrillo; strumentisti: Michele Bonè (chitarra), Viviana Pugliese (flauto), Claudio Marino (percussioni). Napoli, Castel Capuano, 9 maggio 2008.

65. *L'inevitabile sfida di Don Chisciotte e Sancho Panza* testo di Marina Allegri; regia di Maurizio Bercini. Scene di Maurizio Bercini e Donatello Galloni; pittore di scena: Patrizio Dall'Argine; musiche di Paolo Codognola; interpreti: Alberto Branca e Massimiliano Grazioli. Polesine Parmense, Corte Pallavicina, 15 aprile 2008.

66. *Don Chisciotte dei poeti* di e con Fausto Siddi da *Don Chisciotte* in città di Elio Turno Arthemalle. Compagnia: Riverrun Teatro. Montresta (OR), Teatro Comunale, 28 agosto 2008.

67. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes, ideazione, regia e interpretazione di Franco Branciaroli. Compagnia: Teatro degli Incamminati. Scene di Margherita Palli; costumi di Caterina Lucchiari; luci di Gigi Saccomandi; musiche di Daniele D'Angelo. Roma, Teatro Argentina, 27 gennaio 2009.

68. *Don Quijote y Dulcinea. Sueño y realidad* da Miguel de Cervantes (in lingua spagnola); regia di Jose Luis Matienzo Frasquet. Compagnia: Palkettostage. Interpreti: Veronica Belinchon

ISSN: 1594-378X

Martinez, Jose Luis Matienzo Frasquet, Oscar Perez Alcaraz, Juan Carlos Puerta, Carolina Rocha Vega. Milano, Teatro Carcano, 16 marzo 2009.

69. *Don Chisciotte*, regia di Antonio Latella, riadattato drammaturgicamente da Federico Bellini, interpreti: Massimo Bellini e Stefano Laguni; luci: Giorgio Cervesi Ripa; scene: Clelio Alfinito; costumi: Cinzia Virguti. Napoli, Nuovo Teatro Nuovo, 28 dicembre 2009.

70. *Una traversata con Don Chisciotte* da Thomas Mann; regia di Paolo Billi. Produzione Teatro del Pratello. Con Angela Malfitano e Marta Prodi (violoncello). Bologna, Cortile del Centro Giustizia Minorile, 31 agosto 2010.

71. *Don Chisciotte Collapse*. Drammaturgia, scena, regia di Paolo Billi. Collaborazione drammaturgica Filippo Milani. Compagnia del Pratello e Botteghe Moliere. Produzione Teatro del Pratello. Bologna, Istituto Penale Minorile, 25 novembre 2010.

72. *Don Chisciotte [nuovo allestimento]* Testo di Ruggero Cappuccio da Miguel de Cervantes; regia di Nadia Baldi. Scene di Nicola Rubertelli. Interpreti: Don Chisciotte Roberto Herlitzka/Claudio Di Palma; Salvo Panza Lello Arena; musiche: Paolo Vivaldi; costumi: Salvatore Salzano. Produzione Teatro Segreto. Mantova, Teatro Sociale, 8 febbraio 2011.

73. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes; di e con Fabiano Fantini, Claudio Moretti, Elvio Scruzzi. Produzione CSS / Teatro Incerto. Codroipo (Ud), Teatro Comunale Benois-De Cecco, 27 gennaio 2011.

74. *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes; regia di Franco Branciaroli; scene di Margherita Palli; progetto di Franco Branciaroli; luci di Gigi Saccomandi; musiche di Daniele D'Angelo; costumi di Caterina Lucchiari; asistente scenografia Alice De Bortoli; coreografie Lara Guidett; direttore di scena Oscar Walter Vettore. Produzione CTB Teatro Stabile di Brescia. Brescia, Teatro Santa Chiara-Mina Mezzadri, 27 aprile 2013.

75. *Don Chisciotte - Opera Pop* da Miguel de Cervantes; adattamento e regia di Emilio Russo; scene di Elena Beccaro e Denise Carnini; arrangiamenti e direzione musicale di Alessandro Nidi; luci di Mario Loprevite; costumi di Mariella Visalli. Interpreti: Alarico Salaroli, Marco Balbi e Helena Hellwig, Enrico Ballardini, Alessandro Nidi, Francesca Li Causi. Produzione TieffeTeatro. Milano, Teatro Menotti, 7 novembre 2013.

76. *Don Chisciotte, TragiCommedia dell'Arte* da Miguel de Cervantes. Soggetto originale di Marco Zoppello; elaborazione dello scenario e dialoghi Carlo Boso e Marco Zoppello; interpretazione e regia Marco Zoppello e Michele Mori; costumi e fondale Antonia Munaretti; maschere Roberto Maria Macchi; struttura scenografica Mirco Zoppello; consulenza artistica Carlo Boso. Produzione: StivalaccioTeatro. Accademia del teatro in lingua veneta. Camisano Vicentino, Teatro Lux, 29 novembre 2013.

77. *Amleto e Don Chisciotte* da Shakespeare, Cervantes, Laforgue, Bene, Sanguineti… regia di Claudio Ascoli; scene di Sissi Abbondanza; costumi di Katarzyna Pobudkiewicz; interpreti: Carlo Meini, Matteo Pecorini, Marco Bianchini, Monica Fabbri, Irene Montagnani, Roxana Iftime. Produzione Chille de la Balanza. Firenze, Estate a San Salvi, 18 giugno 2014.

78. *Don Chisciotte* adattamento e regia di Luigina Dagostino. Produzione: Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani Onlus - Centro di Produzione Teatrale. Scenografie di Claudia Martore; luci di Agostino Nardella; interpreti: Claudio Dughera, Daniel Lascar, Claudia Martore. Torino, Casa del Teatro Ragazzi e Giovani, 2 novembre 2016.

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

Bibliografia

Associazione Ubu per Franco Quadri/Associazione Culturale Ateatro in collaborazione con Associazione Culturale TK.© 2015 (http://www.ateatro.org/premioubu.asp).

CASCETTA, Anna Maria, Laura PEJA, a c. di (2003) *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere.

D'AMICO, Silvio., dir. (1975) *Enciclopedia dello Spettacolo* (INDICE-REPERTORIO), Roma, UNEDI, Unione editoriale.

LOMBARDI, Sandro (1985) *Magazzini Criminali Nascita della Visione. Verso il teatro di poesia*, Salerno, Ripostes.

QUADRI Franco, dir. (1979-2009) *Il Patalogo - Annuario dello spettacolo* (1-32), Roma, Ubulibri.

Teatro Italiano – Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano[1968-1986], Roma, Bardi.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Cristóbal de Villalón y el *Viaje de Turquía*: Una refutación lingüística

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

El debate sobre la autoría del *Viaje de Turquía* ha estado centrado hasta ahora en dos hipótesis prioritarias: la que, a partir del descubrimiento del texto por Serrano y Sanz, atribuyó la obra a Cristóbal de Villalón (preceptor de los hijos del Conde de Lemos) y la que defendió Marcel Bataillon en su monumental obra *Erasmo y España*, donde propuso la autoría alternativa del médico segoviano Andrés Laguna. El debate en torno a esta atribución se planteó en términos escolásticos, confrontando las argumentaciones de los estudiosos defensores de una y otra propuesta sin llegar a ninguna conclusión ni aportar ningún argumento objetivo e irrefutable.

Recientemente hemos hecho ver que, si bien no se puede demostrar que Andrés Laguna haya escrito este texto, sí se puede demostrar que no lo ha escrito, usando argumentos objetivos de tipo lingüístico: en este caso, el uso de la conjunción 'empero', que en las anotaciones de Laguna a su traducción de Dioscórides es un uso constante, un verdadero estilema. Laguna lo usa hasta trece veces en su primera anotación (de un total de ocho folios) y posteriormente, en el resto de las anotaciones, llega a utilizarlo hasta cuatro veces en una anotación de ocho líneas. Para completar esto, en una carta manuscrita de 1554, un par de años anterior a la redacción del *Viaje*, Andrés Laguna lo usa tres veces en el espacio de un solo folio. Dado que el texto del *Viaje de Turquía* es de una extensión considerable y que no se usa ni una sola vez esta conjunción hay que considerar que su ausencia es una refutación contundente de algo que solo puede sostenerse a partir de convicciones previas.

Creo que podemos aportar una prueba del mismo tenor en lo que atañe a la conjetura de Serrano y Sanz sobre la posible autoría de Cristóbal de Villalón y que esta prueba es igual de contundente. Se trata de la expresión 'a la contina', que aparece en *El Crótalon* hasta 48 veces y que no se encuentra en el *Viaje de Turquía*. Estas 48 ocurrencias de 'a la contina' están repartidas por casi todos los 20 capítulos de que consta *El Crótalon*. Cuando no aparece, como es el caso del capítulo VI, o "Sexto canto del Gallo", hay una explicación muy sencilla: se trata de un capítulo centrado en las descripciones de los lienzos del palacio de la doncella Saxe y, en consecuencia, de un texto ekfrástico en donde se describen composiciones pictóricas, en las que se usa constantemente la fórmula 'Veis aquí…', lo que hace muy difícil el uso de 'a la contina', locución adverbial típicamente narrativa, como se puede verificar en los siguientes ejemplos[1] de los cinco primeros 'cantos del gallo' y del siguiente, el séptimo:

> Canto I: «…huyendo a la contina con todas sus fuerzas de toda ocasión…» (p. 94)
> Canto II: «…es necesario que a la contina haya diversidad de humores y

[1] Cito el texto por la edición de Asunción Rallo, en Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1982

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, "Cristóbal de Villalón y el *Viaje de Turquía*: una refutación lingüística", *Artifara* 17 (2017) Marginalia, pp. XVII-XIX
Recibido el 20/07/2017 · Publicado el 29/07/2017

ventosidades…» (p. 118)
Canto III: «…en Castilla, donde a la contina reside la Corte Real…» (p. 126)
Canto IV: «…que la una alcanzaba a la contina al otro.» (p. 140)
Canto V: «…partí con un escudero mío, que a la contina le llevaba para mi compañía…» (p. 163)
Canto VII: «…los deleites y placeres van a la contina a parar en el hondo piélago del arrepentimiento…» (p. 202)
Canto VIII: «…y nosotros los tratamos a la contina muy bien.» (p. 229)

Falta por saber qué valor predictivo tiene este uso. Si la locución es un estilema de Cristóbal de Villalón debería aparecer en el resto de sus obras, aunque sea en menor cantidad, habida cuenta de que *El Crótalon* es un texto de amplia extensión. Y, en efecto, esto es lo que sucede si vamos a verificar esta locución en el *Provechoso tratado de cambios*, donde aparece siete veces y en *El Escolástico*, donde también lo usa, en este caso una sola vez. Dado que el orden cronológico de las obras de Villalón va en el sentido *Escolástico* > *Provechoso Tratado* > *Crótalon*, además de la variable de extensión de la obra hay que considerar la variable cronológica. Es decir, que a medida que pasa el tiempo, Villalón usa cada vez más la fórmula 'a la contina'. No es admisible sostener que entre una obra escrita después de 1553, como *El Crótalon* y otra fechada entre 1556 y 1557, un autor que usa 48 veces esta fórmula la excluye de un texto escrito poco después.

Esta constatación lingüística no es el único caso de estilema presente de forma constante en Villalón y ausente del texto del *Viaje de Turquía*. Otro ejemplo, aunque menos abundante, es el uso de la fórmula 'por el consiguiente', que aparece siete veces en *El Crótalon* y que también encontramos en *El Escolástico* (1539). La expresión tampoco se encuentra en el *Viaje de Turquía*, con lo que ya son dos índices de autoría significativos que excluyen a Villalón como autor posible del *Viaje* y que refutan la hipótesis o conjetura expuesta por Serrano y Sanz y defendida por Kincaid y otros estudiosos que se han valido de argumentaciones escolásticas para sostener algo que permite refutaciones a partir de índices objetivos. Tal y como hemos señalado en nuestra nota sobre la refutación de la autoría de Andrés Laguna, la investigación sobre la autoría del *Viaje de Turquía* debería reorientarse hacia autores, como Juan de Arce de Otálora o fray Gabriel de Toro, que, compartiendo con Villalón su ubicación en el triángulo geográfico Toro, Valladolid, Burgos y su ideología erasmista y devoción literaria por la obra de Luciano de Samósata, son propuestas más plausibles que las dos clásicas de Villalón y Laguna.

Bibliografía

CORDE (Corpus Diacrónico del Español), Real Academia Española, consultado en línea en fecha 17/07/2017.

KINCAID, Joseph J. (1973) *Cristóbal de Villalón*, New York, Twayne,.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2017) "Sobre la atribución del *Viaje de Turquía* a Andrés Laguna: una refutación lingüística", *Lemir*, 21, pp. 1-5.

ISSN: 1594-378X

Viaje de Turquía (1980) ed. de Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.

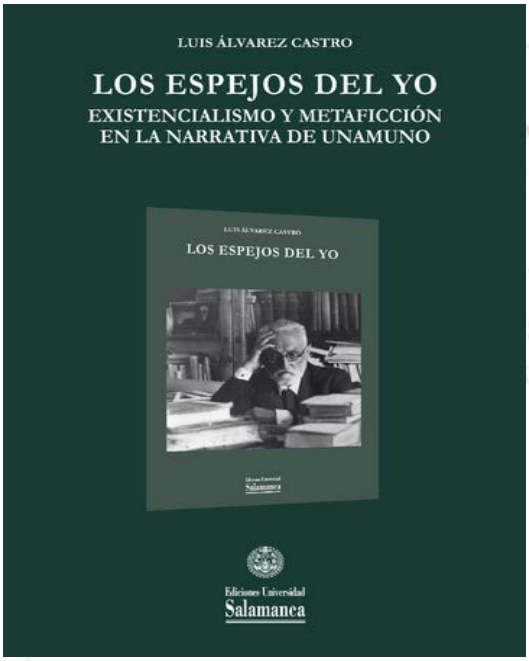
Viaje de Turquía (2000) ed. de Marie-Sol Ortola, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de erudición y crítica.

VILLALÓN, Cristóbal de (1982) *El Crótalon*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Luis Álvarez Castro, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, pp. 153.
ISBN: 978-84-9012-512-0

JOSÉ MANUEL HERRERA MORENO
Universidad de Málaga



El libro de Luis Álvarez Castro, profesor de la Universidad de Florida, es el segundo que el autor dedica a la figura de Unamuno en una trayectoria que abarca ya media decena de trabajos en los que atiende tanto a la literatura española de entresiglos como a cuestiones lingüísticas. Prolífica ha sido también su labor como editor, en la que destaca su atención por la obra de Ángel Ganivet y por la didáctica y divulgación de la literatura unamuniana.

En *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Álvarez Castro se propone ahondar en dos aspectos recurrentes en la obra de Unamuno que han atraído a numerosos críticos y dado lugar a una bibliografía que, como el propio crítico reconoce, se torna ya casi inabarcable. Dada la particular personalidad de Unamuno, en ocasiones el personaje ha fascinado más que la obra, y de ello han resultado lecturas parciales o sesgadas muy lejanas de la ecuanimidad necesaria para producir estudios rigurosos para nuestra disciplina. Álvarez Castro intenta aquí para ello alejarse de su biografía política, pública, para interesarse únicamente por lo que el propio autor dejó escrito sobre sus crisis espirituales y que aporte en beneficio de una mayor comprensión de sus textos, de su intencionalidad y gestación.

El libro consta de cinco capítulos numerados y subdivididos en epígrafes que, a excepción de fragmentos del primero y de una versión anterior del tercero, son completamente originales. El objetivo de este estudio, en palabras de su autor, es "ofrecer una interpretación de la interdependencia entre su condición metaliteraria y el valor existencial que Unamuno persigue en las relaciones autor-texto-lector" (p. 133). En el primer capítulo, "Unamuno y la 'salvación en la palabra' (Presupuestos teóricos e implicaciones literarias)", se examina la obra completa del escritor vasco para dar cuenta de un deseo de sobra conocido: su ansia de inmortalizarse a través de la escritura. En primer lugar, de acuerdo con el concepto de obra abierta de Umberto Eco y de los teóricos de la recepción —a muchas de cuyas ideas se anticipa Unamuno—, se abordan las consecuencias derivadas de la necesidad de un lector para que los textos puedan realizarse y, con ello, su autor logre eternizarse. Junto a ello, el proceso de alienación que sufre todo escritor durante el acto de creación artística es analizado mediante las contribuciones en torno al sujeto autorial de Barthes, Lacan y Foucault. De la interrelación entre estos hechos surge la problemática relación entre la autonomía interpretativa del individuo y la voluntad por parte del autor: su necesidad de que la lectura sea dirigida y cons-

José Manuel HERRERA MORENO, "Luis Álvarez Castro, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Salamanca, Universidad de S., 2016", *Artifara* 17 (2017) Marginalia, pp. XXI-XXII
Recibido el 14/02/2017 · Publicado el 30/07/2017

treñida mediante ciertos procedimientos para reclamar su supervivencia ontológica en el plano fictivo y una comunión íntima con los lectores futuros, mediante el recurso a lo que denomina un "chantaje existencial" (p. 37).

Los capítulos siguientes analizan los procesos narrativos metaficcionales que emplea Unamuno para crear en su producción espacios de indeterminación hermenéutica, valiéndose de los hallazgos que tan valiosos serán para la construcción de la narrativa denominada posmoderna y para las concepciones teóricas del postestructuralismo. La reflexión sobre las posibilidades de pervivencia del autor en la obra se plasmará en intentos novelísticos de tendencia anti-mimética que proyectan, de un modo no ya temático, sino funcional (pp. 138-139), las disquisiciones y preocupaciones del escritor.

Vida de Don Quijote y Sancho, Niebla, Abel Sánchez, Cómo se hace una novela, San Manuel Bueno Mártir y La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez son los textos escogidos por Álvarez Castro para analizar estos mecanismos y su relación con la afirmación existencial de Unamuno. La conexión vital de este con sus propios escritos, la identificación del autor y la obra a través de una concepción organicista de la literatura —idea plasmada en sus artículos, cartas y en el póstumo *Diario íntimo*—, se suma a su intento de incomodar al lector, de invadirlo para recrearse él, Unamuno, en el otro, pero también para convertir el texto en un mecanismo activo que le obliga a enfrentarse a sí mismo y redimensionarse. No obstante, si bien el análisis general de estas obras se encuadra dentro de esta temática general del libro, no obedece su tratamiento a un criterio sistemático y sus epígrafes resultan en ocasiones un tanto arbitrarios, carentes de homogeneidad.

Justifica Álvarez Castro las profusas citas bibliográficas por el carácter de un libro, "dedicado al papel del lector en la obra de Unamuno" (p. 12), y si bien demuestra un vasto conocimiento de los estudios que le preceden y una gran respeto intelectual por sus colegas al articular en su investigación la bibliografía existente sobre Unamuno junto con la terminología y las pertinentes conceptualizaciones de la más moderna teoría literaria, este diálogo con la crítica oscurece en buena parte las aportaciones propias de su autor.

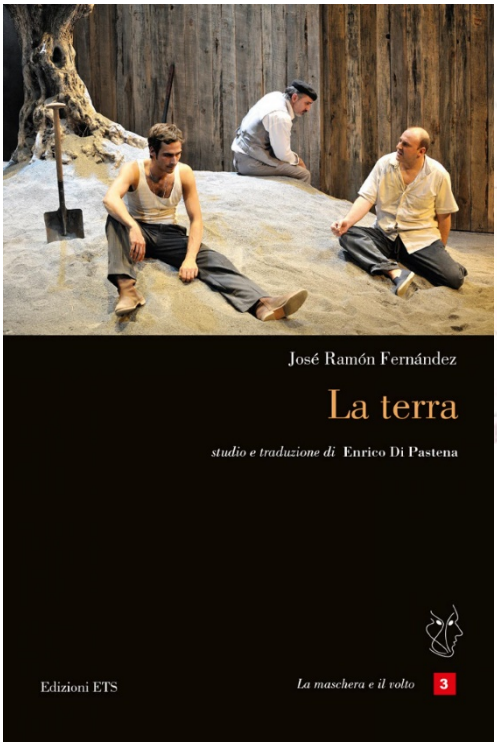
Sus juicios, sin duda valiosos y sugerentes en matices y puntualizaciones sobre lo ya dicho, podrían haber sido puestos de relieve de manera más contundente, en especial dada la inclusión de un apartado final para las conclusiones en el que de nuevo el gusto por valerse del apoyo de otros textos dificulta que sus ideas personales se estructuren de manera más clara y concisa.

Formulados en los siguientes términos los interrogantes primarios de la génesis del libro: "¿Por qué seguir leyendo estos textos [...] y por qué, en última instancia, seguir escribiendo sobre ellos?" (p. 133), son preguntas a las que se responde en las páginas de este libro desde la aportación de claves de interpretación de la finalidad de la narrativa unamuniana, y de la descripción, tanto de los procesos que subyacen a su composición, como de sus efectos en el lector.

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

José Ramón Fernández, *La terra*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2017 ("La maschera e il volto", 3)
ISBN: 9788846745880

RENATA LONDERO
Università di Udine



Due avantesti molto significativi preludono alla pièce *La tierra* di José Ramón Fernández, scritta tra il 1994 e il 1997, edita su *Primer Acto* nel 1998, e rappresentata per la prima volta nel 2001, dalla Escuela de Arte Dramático di Murcia. Il primo è una vibrante lirica di Antonio Gamoneda, "Malos recuerdos" (1982), incentrata sull'impossibilità di cambiare il passato, sull'inevitabile propensione alla violenza, e sull'incrollabile amore materno. Il secondo è un brano tratto da *La escritura o la vida* (1995), dove Jorge Semprún ripercorre nel ricordo il suo internamento a Buchenwald nel 1944-1945, scommettendo sullo straordinario potere che l'arte ha di esprimere e ricostruire il dolore, l'orrore: nella fattispecie, il passo prescelto riguarda la più o meno consapevole connivenza dei tedeschi al genocidio ebraico. *La tierra* affronta proprio questi temi: il "peso del passato", l'"oblio malinteso", la "macerazione nella colpa", nonché la "convenienza, per viltà o colpa, del non vedere", causata dall'"umana riluttanza ad assumere le proprie responsabilità" (pp. 21 e 24). Così li sintetizza Enrico Di Pastena nella penetrante ed esaustiva "Introduzione" (pp. 5-43) –seguita da una bibliografia critica copiosa e aggiornata (pp. 45-53), e preceduta da una calzante epigrafe borgesiana ("el olvido / es una de las formas de la memoria", "Un lector", *Elogio de la sombra*, 1969)–, che dà l'abbrivo alla sua edizione bilingue di questo dramma, "uno dei […] testi più stimolanti e […] amati dallo stesso drammaturgo" (p. 9), esponente di punta della scena contemporanea spagnola più impegnata sul fronte della memoria storica e di scottanti argomenti di attualità, entro e fuori dai confini nazionali, assieme ad autori come Juan Mayorga, Laila Ripoll, Angélica Liddell, Juan Copete. L'opera di Fernández costituisce il terzo volume della già importante (ancorché giovane) collana "La maschera e il volto", diretta dallo stesso Di Pastena e dedicata al "Teatro ispanico moderno e contemporaneo" finora mai tradotto nella nostra lingua. Il primo tomo, apparso nel 2014 a cura di Di Pastena, è l'importante trilogia sulla Shoah composta da Mayorga fra il 2002 e il 2010 (*Himmelweg – El cartógrafo – JK*), e il secondo, pubblicato nel 2015, è un altro testo impegnativo e inquietante: *Sótano* (*Sotto la casa*) di Josep María Benet i Jornet, analizzato da Simone Trecca e tradotto da Pino Tierno. Tutte e tre le pièces inducono a riflettere, partendo dal presupposto, come ha sostenuto Mayorga, che il drammaturgo odierno non possa e non debba "guardar silencio" ("El teatro es un arte político", *ADE Teatro*, 95 (2003), p. 10).

In effetti, *La tierra* parla allo spettatore, a chiare note: parla di una Spagna rurale, retriva e crudele, sospesa tra un passato recente da dimenticare e ricordare a un tempo (la guerra civile, il franchismo) e un presente – gli anni Ottanta e Novanta, in cui si ambienta l'azione – corroso dall'arrivismo, dal sotterfugio e dalla corruzione, come sottolinea Di Pastena, accennando agli scandali che in quegli anni coinvolsero politici e imprenditori legati al PSOE,

Renata LONDERO, "José Ramón Fernández, *La terra*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2016 ("La maschera e il volto", 3)", *Artifara* 17 (2017) Marginalia, pp. XXIII-XXV
Ricevuto il 28/08/2017 · Pubblicato il 30/08/2017

alla sporca guerra ingaggiata dallo stato contro l'ETA con i "famigerati GAL, Grupos armados de liberación" (p. 38), e all'ingannevole bolla speculativa nei settori immobiliario e bancario che ha messo in ginocchio l'economia spagnola sul finire del XX secolo. Sul doppio filo dello ieri e dell'oggi, del resto, si dipana tutta la drammaturgia di questo interessante scrittore madrileno, classe 1962, partito dalla narrativa per approdare al teatro: il curatore ne esamina con acume le coordinate contenutistiche e formali in un'ampia, ma agile, panoramica della produzione, costituita da una trentina di drammi (estesi e brevi, anche in collaborazione) e da varie riscritture, che spaziano da Sofocle a Molière, da Swift a Brecht, secondo una prassi consolidata fra i commediografi spagnoli della Transizione, a partire da grandi maestri quali José Sanchis Sinisterra e Marco Antonio de la Parra. Le direttrici tematiche predilette da Fernández – afferma Di Pastena – ne attraversano il teatro militante e coraggioso, da *Para quemar la memoria* (1993) a *Mi piedra Rosetta* (2012), da *La colmena científica o El café de Negrín* (Premio Nacional de Literatura nel 2011) al tuttora inedito *J'attendrai*, in cui si fondono "informazione storica, dialogo intergenerazionale e procedimenti di distanziamento" (p. 15) nell'alveo di un argomento di assai ardua resa spettacolare come lo sterminio degli ebrei, e coltivato da altri conterranei di Fernández, quali Mariano Llorente e Laila Ripoll (*El triángulo azul*, 2014), o Yolanda García Serrano e Juan Carlos Rubio (*Música para Hitler*, 2015). Tali direttrici sono la necessità della memoria, "il male di vivere" e l'incombere della morte, "la guerra", "la dimensione onirica" (p. 6), e si declinano in una struttura e uno stile peculiari, dove spiccano "un linguaggio" dalle "venature poetiche", "l'uso di indicazioni di scena estese e spesso non meramente denotative, il ricorso a monologhi sostanziosi […], la convivenza di elementi naturali e soprannaturali […], accenti di metateatralità" e "l'attenzione alla dimensione musicale della parola e alla musica" (pp. 6-7).

Tutti questi tratti caratterizzanti si agglutinano ne *La tierra*, di cui Di Pastena, con il rigore filologico che contraddistingue "La maschera e il volto", propone il testo del 2009, "più vicino all'ultima volontà autoriale" (p. 40). Alla pubblicazione da parte del Centro Dramático Nacional fece seguito nel novembre dello stesso anno un efficace allestimento al teatro Valle-Inclán di Madrid, per la regia di Javier García Yagüe: in copertina se ne offre la foto di un intenso momento scenico. L'opera è segmentata in 23 concise sequenze giocate sull'alternanza fra "antes" e "ahora", seppur con una netta prevalenza del "prima" sull'"adesso", poiché la pièce ruota attorno alle progressive, nefaste conseguenze psicologiche prodotte nei personaggi dal feroce assassinio collettivo di Pozo, una creatura ingenua e primitiva, analoga all'Azarías de *Los santos inocentes* delibiani ("Introduzione", pp. 30-31), il cui cadavere viene dissepolto nove anni dopo la morte per volere del suo principale aguzzino (nonché amico) Miguel, "consumato dal senso di colpa" (p. 9). Ovvio è il rimando alla riesumazione delle vittime della guerra civile, associata al tormentato processo revisionista del conflitto fratricida e della dittatura franchista (con le sue migliaia di *desaparecidos*), che è sfociato nella *Ley de la memoria* varata da José Luis Rodríguez Zapatero nel 2007. D'altra parte, il rinvio a uno scontro intestino devastante, che permane latente con le sue vergogne e le sue atrocità nell'immaginario spagnolo dei giorni nostri, trapela pure in almeno altri due motivi portanti della pièce. Il primo è la corrida, in cui si cimentano sia Pozo che Miguel: essa è il simbolo di una Spagna atavica e maledetta, unico paese al mondo dove – come diceva Lorca – la morte assurge a spettacolo di intrattenimento. Il secondo è la compresenza di vita e morte: se Pozo raffigura il morto "senza tomba" (p. 23) per eccellenza, Miguel è "un morto in vita" (p. 29), e il vecchio Juan, marito della *mater dolorosa* Pilar, è un morto che continua ad aleggiare tra i vivi, come i personaggi del *Pedro Páramo* rulfiano, oltre che a parlare con loro, come per esempio fa con il nipotino Juan nella sequenza 17, perpetuando "l'onere della memoria" (p. 33). Forse, conclude Di Pastena nel suo studio introduttivo, "riesumare il passato e provarsi a seppellirne degnamente le vittime […], equivalgono davvero a fare un primo passo sulla via della giustizia e della pace"

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

(p. 40). Ecco perché, compiuto il rito salvifico della sepoltura, al termine dell'opera la pioggia, assente per sei anni, torna a cadere sul paesino/Región, sulla scia delle note di una splendida canzone antibellica come "A hard rain's a-gonna fall" di Bob Dylan, sottesa a diverse scene di una pièce intrisa di musicalità linguistica e di musica, dalle *alegrías* di Camarón de la Isla a "Veni l'autunnu" di Franco Battiato.
Altro elemento semantico/espressivo precipuo de *La tierra* è il profondo lirismo che ne sostanzia il tessuto discorsivo, dove le didascalie si amalgamano con le battute dei personaggi, creando un coacervo testuale tanto più commisto e indefinito quanto più altamente metaforico e suggestivo. Buona prova di tale poeticità è già l'*incipit* (p. 64): "Esta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto. Esta historia ocurre ahora, pero está cargada por lo que ocurrió antes, hace nueve años" – "Questa è una storia di terra e cielo. Il cielo ha nascosto la pioggia perché la terra ha nascosto il viso di un ragazzo morto. Questa storia accade adesso, ma sopporta il peso di quello che è accaduto prima, nove anni fa" (pp. 64-65). La citazione del brano pure nella sua versione italiana mi offre il destro per concludere queste mie considerazioni con un doveroso cenno all'ottima fattura della traduzione, che Di Pastena conduce con acribia e scorrevole eleganza, optando a tratti per soluzioni lievemente rimodulanti, come quando rende i colloquialismi (e i volgarismi) che costellano la pièce: "Eres más ingenua que el asa de un cubo" – "Tu credi ancora alle favole" ("7 – Antes", pp, 90-91); "Venga ya, menos lobos" – "Dài, adesso non t'allargare" ("8 – Antes", pp. 96-97); "Se está volviendo gilipollas. Más que yo. Se mea" – "Si sta rincoglionendo. Più di me. Si piscia addosso" ("5 – Ahora", pp. 82-83); "A ti qué cojones te importa" – "A te che te ne fotte" ("10 – Antes", pp. 108-109). La strategia traslativa adottata, inoltre, corredata da alcuni incisivi esempi relativi alla ritmica asciuttezza del testo, nonché alla difficoltà di restituire qualche vocabolo legato all'ambito taurino e agreste, viene opportunamente spiegata nelle annotazioni linguistiche che il curatore pone in coda all'introduzione (pp. 41-43). Plaudendo, dunque, a questa nuova e pregevole iniziativa editoriale, restiamo in attesa di un'auspicabile esito spettacolare de *La tierra* sui palcoscenici italiani, purtroppo ancora così scarsamente attenti alla Spagna teatrale, del passato e del presente.

ISSN: 1594-378X