

# Labirinti 165



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Simone Albonico  
*Università degli Studi di Losanna*  
Pedro Álvarez de Miranda  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
Maria Vittoria Calvi  
*Università degli Studi di Milano*  
Antonella Cancellier  
*Università degli Studi di Padova*  
Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*  
José Antonio Pascual  
*Real Academia Española*  
Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 165  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2016 Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN opera completa 978-88-8443-701-3  
ISBN II volume 978-88-8443-723-5

Finito di stampare nel mese di aprile 2017

LE FORME DEL NARRARE:  
NEL TEMPO E TRA I GENERI

Volume II - Letteratura

a cura di

Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzani,  
Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



Il volume è stato pubblicato con il contributo della Oficina Cultural dell'Ambasciata di Spagna in Italia.

## SOMMARIO

GIOVANNI CARAVAGGI, Il volo della civetta negli <i>Appunti machadiani</i> . Un innesto diegetico elaborato	9
GIUSEPPE DI STEFANO, Macrostruttura e microstrutture: il caso del <i>Libro de buen amor</i>	29
MARÍA AMALIA BARCHIESI, Narraciones a contrape- lo. Apuntes para una retórica de la inversión en la literatura hispanoamericana (1940-1970)	41
ANTONIO CANDELORO, Re-escribir un milagro: el <i>Lázaro</i> de Luis Cernuda	57
SIMONE CATTANEO, <i>La fiesta del asno</i> de Juan Fran- cisco Ferré: (re)escribir a través de las cámaras de un <i>reality show</i>	83
LUCA CERULLO, Narrare oltre il genere. L'universo narrativo di Marta Sanz Pastor	101
LUIGI CONTADINI, Le suggestioni del <i>microcorrelato</i>	115
MARIA TERESA DE PIERI, La narrazione in scena: la prosa di Miguel Delibes tra romanzo e teatro	133
MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO, Lírica narrativa y narratividad lírica en la obra de J.M. Caballero Bonald	149

ANTONIO GARGANO, Quattro parole sulle “Novelas ejemplares” e la ricodificazione del genere novellistico	167
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA, Quem conta um conto, acrescenta-lhe uma memória. Formas de narrar em Miguel Real	179
FRANCESCA LEONETTI, Lope de Aguirre de Sanchis Sinisterra entre historia, crónica y teatro	189
ALBERTO MAFFINI, La serie di <i>Torquemada</i> come <i>Bildungsroman</i> del lettore galdosiano	203
ANTONIO MELIS, Las insinuaciones de la oralidad en la escritura narrativa de José María Arguedas	223
GIOVANNA MINARDI, La mosca letteraria di Augusto Monterroso	235
GIUSEPPINA NOTARO, Narrare la Shoah: <i>El comprador de aniversarios</i> di Adolfo García Ortega	243
ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, Valente y Durrero: la narración sumergida de “Una antigua representación”	255
CARLA PERUGINI, Narrazione e/o rappresentazione in <i>Cinco horas con Mario</i> (con una coda afgana)	269
ELSA RITA DOS SANTOS, Due casi di drammatizzazione della narrativa: <i>Bocage</i> e <i>Bocage. Anima senza mondo</i>	283
ANTONELLA RUSSO, Racconti per versi: la guerra civile nella produzione poetica del <i>bando azul</i>	297

ELISABETTA SARMATI, Per una narrativa dell'antichità: soggetto e discorso migrante nella letteratura spagnola moderna	311
LUISA SELVAGGINI, Formas narrativas breves en <i>El estudioso de la aldea</i> y <i>El estudioso cortesano</i> De Juan Lorenzo Palmireno	329
GIULIA TOSOLINI, Narrare l'esilio: la voce di Mercè Rodoreda nelle <i>Cartes a l'Anna Murià</i>	345
GERMANA VOLPE, La "scrittura trasversale" di Rafael Argullol Murgadas	357





Il volo della civetta negli *Apuntes machadiani*.  
Un innesto diegetico elaborato

Giovanni Caravaggi  
(Università degli Studi di Pavia)

Una sottile vena narrativa affiora con frequenza nel percorso lirico della poesia di Antonio Machado, dalle *Soledades* al *Cancionero Apócrifo*, manifestandosi con particolare insistenza nei *Campos de Castilla* e nelle *Nuevas Canciones*, dove non è più contenuta solo in un alveo intimistico.

Dal punto di vista della narratività, il testo poetico machadiano più significativo è indubbiamente *La tierra de Alvargonzález* (CXIV), ampio *romance* che racconta, in sequenze scandite dal lento fluire del tempo, la cupa vicenda di un parricidio motivato da un'avidità brutale; ne rimangono una prima redazione in prosa ("Mundial Magazine", Paris, gennaio 1912), e una serie di frammenti di un abbozzo intermedio in versi alessandrini (CB, HS,1,16; CB, HS, 1, 37; CB, HS, 1, 41, CB, HS, 2, 6)<sup>1</sup>.

Una linea narrativa molto più sfumata si percepisce invece nelle *Soledades*, ogni volta che vi si configurano "Algunos lienzos del recuerdo" (XXX, v. 1), alcune frammentarie evocazioni di avvenimenti autobiografici, come nella canzone delle "dos hermanas" (XXXVIII "Abril florecía / frente a mi ventana..."), delicato racconto di un idillio mancato, o come nel *Sueño infantil* (LXV), dove la vicenda narrata è solo onirica.

Al mondo dei sogni apparterrà anche, molto più tardi, nella terza delle *Canciones a Guiomar* (CXXIII, III, vv. 51ss.), l'inserito narrativo sull'evasione dei due amanti, che viaggiano finalmente insieme ("juntos vamos, libres somos", v. 68), su un treno del tutto immaginario, verso un mare lontano.

L'io poetico continua ad essere il protagonista di altri episodi narrati nei *Campos de Castilla*: un'ascensione faticosa che porta alla conquista esaltante di spazi sconfinati (XCVIII *A orillas del Duero*), qualche monotono viaggio in treno (CX *En tren*;

---

<sup>1</sup> Cf. nella *Bibliografía* l'elenco delle sigle utilizzate.

CXXVII *Otro viaje*; e ancora, più tardi, nelle *Nuevas Canciones*, CLXIV, XI, *En tren. Flor de verbasco*), oppure il breve diario degli avvenimenti banali che si succedono in una delle tante se-re tediose di una Baeza autunnale (CXXVIII, l'autoironico *Poema de un día*).

Peraltro la prospettiva egolatrica si perde gradualmente, come è noto, lungo la traiettoria che porta Machado, già durante gli anni soriani, verso gli obiettivi illusori della *desubjetivación* poetica.

Richiederebbero poi un'attenzione specifica, soprattutto da un punto di vista strutturale, i casi non rari d'innesto di segmenti narrativi in contesti lirici dall'articolazione complessa. È noto che nella costruzione di varie raccolte machadiane (e in modo quasi sistematico nelle *Nuevas Canciones*) si manifesta la tendenza ad aggregare sotto uno stesso titolo una serie di componimenti poetici più o meno estesi, che nel loro insieme compongono un polittico relativamente omogeneo; e di volta in volta sarebbe opportuno individuare al suo interno le relazioni intertestuali e le linee connettive che lo distinguono.

Già nei *Campos de Castilla* un caso esemplare è costituito da CXIII, *Campos de Soria*; sotto questo titolo si raggruppa una sequenza di nove liriche, di varia estensione, in cui culmina l'esaltazione della realtà castigliana nelle sue molteplici componenti paesistiche, storiche e umane. Nei versi di *Campos de Soria*, scanditi con la solennità di un'antica melopea, suscitano un'emozione crescente i valori emblematici trasmessi dalle amate terre dell'alto Duero, che vengono evocate in primo luogo attraverso inquadrature solenni (I-III); poi il paesaggio si anima, con l'introduzione di figure simboliche, dai movimenti gravi e lenti, o immote in un loro "sogno" estatico (IV-V); infine s'impone l'adesione commossa dell'io poetico (VI-IX), in comunione panica con la realtà contemplata. Ed è appunto nella seconda fase di quella visione contemplativa che s'innesta la narrazione di patetiche vicende esemplari, come il faticoso lavoro di una giovane coppia di agricoltori o la sofferenza di due anziani affranti dal ricordo del figlio perduto, o ancora la spensierata letizia della loro nipotina, nell'imminente arrivo della primavera.

Un procedimento analogo si riscontra poco più tardi nelle *Nuevas Canciones*. La raccolta si apre con il ciclo di *Olivo del camino* (CLIII), una serie composta di sette testi di diversa dimensione, per un totale di 125 vv., in cui l'immagine emblematica dell'esordio, un vecchio olivo solitario lungo una stradiccio-la della campagna cordobese, suscita per successivi passaggi una complessa divagazione mitologica sulle disilluse peregrinazioni terrestri della dea Demetra.

Ma a tale risultato, indubbiamente suggestivo, il poeta era pervenuto gradualmente; basti confrontare la versione edita poco prima in *Índice (Revista de definición y concordia)*, 4, 1922: 1, con data in calce: "Campo de Córdoba, 1920" e dedica: "A la memoria de D. Cristóbal Torres, caballero andaluz, muerto en Baeza en 1920", vale a dire un testo molto più limitato, un'unica lirica di 48 vv., suddivisa in quattro nuclei separati da un breve spazio; il terzo (vv. 25-40) includeva solo un breve riferimento al mito di Demetra, con sviluppi narrativi piuttosto scarsi<sup>2</sup>.

Questo insolito filone classicheggiante viene poi accantonato dal poeta, e nella sua ricerca s'impone invece l'orientamento verso la tradizione folclorica; in effetti, con i variegati *Apuntes* (CLIV), si inaugura una serie di quadretti impressionistici dalle linee di sviluppo essenziali, per semplice alternanza di squarci paesistici e di fresche affabulazioni popolarresche; si tratta, nel senso proprio, di "appunti" di un paesaggio andaluso riscoperto emotivamente, quale raffigurazione delle risonanze intimistiche che sa suscitare; gli appunti si succedono per giustapposizione di rapide sequenze d'immagini sensoriali, accomunate da rapporti analogici sottili:

CLIV / *Apuntes*

I  
Desde mi ventana,  
□campo de Baeza,  
a la luna clara!  
□Montes de Cazorla,

---

<sup>2</sup> Un fatto singolare è che Machado ritagliò il testo pubblicato in *Índice* e lo incollò nei *CB*, 7, ff.102-103, senza però introdurre alcuna variante, al contrario di come soleva operare in circostanze analoghe, come si noterà per altri ritagli di riviste letterarie incollati su fogli dei *CB*.

Aznaitín y Mágina! ☐De luna y de piedra también los cachorros de Sierra Morena!	5
II Sobre el olivar, se vio a la lechuza volar y volar.	10
Campo, campo, campo. Entre los olivos, los cortijos blancos. Y la encina negra, a medio camino de Úbeda a Baeza.	15
III Por un ventanal, entró la lechuza en la catedral.	20
San Cristobalón la quiso espantar, al ver que bebía del velón de aceite de Santa María.	25
La Virgen habló: Déjala que beba, San Cristobalón.	
IV Sobre el olivar, se vio a la lechuza volar y volar.	30
A Santa María un ramito verde volando traía.	
☐Campo de Baeza, soñaré contigo cuando no te vea!	35

Nell'edizione definitiva delle *Poesías Completas* (cf. *PC*<sup>4</sup>) le componenti degli *Apuntes* risultano numerate da I a IX, in modo da costituire un insieme solidale. Ma la loro genesi rileva una creazione più frammentaria, segnata da vicende redazionali complesse; sono in effetti nove frammenti relativamente autonomi, collegati in una visione corale armonica.

Il titolo che raggruppa quelle brevi composizioni ne enuncia con esattezza la natura impressionistica e ne anticipa l'organizzazione strutturale.

Il significato di questi *apuntes* è chiarito dal poeta in occasione di raggruppamenti seriali consimili. In effetti, per altri *apuntes*, come quelli datati 1925, che non vennero mai inclusi nelle *Poesías completas*, ma furono pubblicati alla fine dello stesso anno in *Alfar*<sup>3</sup>, Machado sceglie un titolo più esplicitamente referenziale, *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España*; e anche nel *Cancionero Apócrifo de Juan de Mairena* dovevano comparire frammenti analoghi, raggruppati come *Apuntes para una geografía emotiva de España*<sup>4</sup>.

Nel caso specifico, l'appunto geografico pone in risalto l'emozione prodotta dal paesaggio mediante la semplice evocazione di alcuni suoi tratti peculiari, e più volte mediante il rilievo esclamativo; ogni commento soggettivo è invece sospeso, e si riduce ai minimi termini anche l'apparato scenografico, tanto che la risonanza intimistica rimane per lo più demandata alla mera enunciazione nominale delle località predilette (si veda già CLIV, I, vv. 1-5 )

Il riferimento ad un *io* poetico è dunque assai discreto, e trapela appena nell'esordio ("Desde mi ventana"), o s'insinua nella presenza di possessivi carichi di affettività (CLIV, VII, vv. 1ss.): "Tus sendas de cabras / y tus madroñeras..." E tuttavia nei versi finali si percepisce chiaramente l'eco di un'afflizione sentimentale non sopita (CLIV, IX, vv. 5-8): "y hasta tu recuerdo / me lo va secando / este alma de polvo / de los días malos."

All'interno di questa successione di frammenti lirici si nota comunque una linea connettiva abbastanza precisa. I primi quattro *apuntes* sono collegati dal riferimento topografico al "campo de Baeza" e alle montagne che gli stanno intorno; e su quel fondale s'innesta il motivo leggendario del volo della civetta. Negli ultimi quattro s'intravedono i declivi lontani di Córdoba, malinconicamente evocati. Al centro, quasi come cerniera fra le due prospettive andaluse, si colloca la figura statuaria di un gitano,

---

<sup>3</sup> VI,55, 1925-1926; cf. *MO*, pp. 840 ss.

<sup>4</sup> Cf. CLXXI, I-VII.

José de Mairena (inevitabile il richiamo onomastico all'eteronimo definitivo del poeta, Juan de Mairena).

Indubbiamente è più omogeneo il primo gruppo, animato da immagini dinamiche, come già aveva osservato Ángel Martínez Blasco nelle sue *Notas a los "Apuntes" de Antonio Machado* (Martínez Blasco 1994: 71-72):

Los "Apuntes" [ ... ] estaban divididos en IX grupos, guardando todos ellos una cierta unidad temática. Son, en efecto, apuntes líricos sobre la vida y la geografía andaluzas, reencontrada de nuevo al incorporarse como profesor a Baeza.

No obstante, dentro del conjunto, las composiciones I a IV constituyen un grupo mucho más armónico e independiente que las restantes, y que en cierto modo las unifica, como nacidas al margen del mismo.

Proprio in questo primo gruppo di *apuntes* (e più specificamente in CLIV, III-IV, vv. 18-37) s'introduce una delicata narrazione popolare, che ha goduto di una fortuna critica straordinaria<sup>5</sup>, la leggenda della civetta entrata in volo nella cattedrale: un grande San Cristoforo la vorrebbe scacciare, ma la Vergine la protegge, e ne riceve infine un omaggio riconoscente. La staticità di quegli scenari campestri viene così ravvivata da un improvviso fremito d'ali.

Per quanto concerne la genesi di queste *coplas*, lo stesso autore aveva sottolineato come risultassero datate al 1917 nell'edizione delle *Nuevas Canciones* (cf. *NC*), mentre figuravano prive di data nelle edizioni successive delle *Poesías Completas* (da *PC*<sup>2</sup> a *PC*<sup>4</sup>), e aveva poi manifestato qualche incertezza sulla prima redazione del testo (Martínez Blasco 1994: 72):

Conviene precisar rápidamente que [ ... ] estas cuatro composiciones de que nos ocupamos llevan entre paréntesis, en la edición de *Nuevas Canciones*, la fecha de "1917", que habrá que considerar en principio como su primera redacción y que hay que situar como escritas en su fructífera época de Baeza. La fecha aludida desapareció al incorporarse el libro a las ediciones de sus *Poesías completas*.

Desconocemos esa primera redacción que el poeta fecha en 1917, ya que en su cuaderno *Los Complementarios* no aparece ningún antece-

---

<sup>5</sup> Nell'ampia rassegna curata da Chicharro 2009 risulta uno dei testi più citati, quasi come testimonianza emblematica della visione machadiana di Baeza.

cente de ellas, como ocurre con otras de sus composiciones de esa época, cuyos esbozos, redacciones o fragmentos desarrolló posteriormente con mayor amplitud.

Effettivamente, quando venivano proposte queste osservazioni, non erano ancora disponibili i *Cuadernos de Burgos* (cf. *CB*), in cui rimane testimoniato il graduale processo di maturazione di questi versi. Conviene inoltre precisare ulteriormente che CLIV, IX, era stata pubblicata nel 1920 nel *Lunes del Imparcial* con il titolo *Hacia tierra baja*, titolo che passerà in seguito alla CLV. Per quanto concerne la genesi del testo, la testimonianza dei *CB* è preziosa, poiché vi si conservano vari abbozzi di considerevole interesse, anche se alcuni sono lacunosi.

In particolare nei *CB*, 7, 27-28, t. II, pp. 35-37 compaiono sei *soleares* numerate e provviste di titolo, che si possono considerare la redazione più antica (per quanto ne sappiamo) degli *Apuntes* di CLIV; le due pagine del quaderno, in realtà, sono state strappate dall'alto in basso, ma sopravvivono alle lacerazioni due strisce verticali, con frammenti di testo recuperabili senza troppa difficoltà, poiché la mutilazione di qualche breve parte finale dei versi (una sillaba o poco più) è sanabile mediante la collazione con altri testimoni<sup>6</sup>:

*Baeza*  
*Notas*

I  
[Campo de Baeza!  
álamo negro y de plata,  
bajo la luna serena

II  
Desde mi ventana,  
[Jabalena, Cazorla  
Aznaitín y Mágina!

III  
De luna y de piedra  
también los cachorros  
de Sierra Mor[ena].

---

<sup>6</sup> Cf. *Poesías Seltas* LXII, in *MO*, pp. 768-771.

IV  
 Sobre el olivar  
 al mochuelo ins[*omne*]  
 se ha visto volar.

V  
 [Campo, cam[*po, campo*]  
 los olivos gri[*ses*]  
 los caminos [*blancos!*]

VI  
 Campo de Baeza,  
 soñaré contigo  
 cuando no te vea.

In calce al f. 28 r sopravvivono inoltre un frammento della firma del poeta e parte di una nota: “Nombrado para el Inst[ituto...] / festivo 1 noviembre [...]”. Malgrado le lacerazioni, la nota consente di recuperare un riferimento cronologico interessante; è noto infatti che il poeta nell’autunno del 1919 ricevette la nomina all’Institutio General y Técnico di Segovia; il 1° novembre di quell’anno era un sabato, a buon diritto “festivo”, poiché le lezioni in quell’Istituto terminavano il venerdì.

Sempre nei *CB*, 7, 31-32, II, pp. 63-65, con il titolo *Soledades. / Cabalgando en noche clar[a]*, figura una serie affine di sei frammenti non numerati, recuperabili a loro volta in stretti lembi di fogli lacerati verticalmente, con lacune sanabili, in modo analogo, per collazione testuale; di questi sei, cinque ripropongono la serie dei *CB*, 7, 27-28, ma in un ordine distinto; coincidono infatti I, V e VI; scompare II, sostituito da IV; III viene riproposto come [IV], e lo precede un nuovo testo [III]. In calce al f. 32 r compare un altro frammento della firma: “An[tonio Machado]”<sup>7</sup>:

*Soledades*  
*Cabalgando en noche clar[a]*

[I]  
 [Campo de Baeza!  
 [Álamo negro y de p[*lata*]  
 bajo la luna ser[*ena*].

---

<sup>7</sup> Cf. *Poesías Sueltas* LXII, in *MO*, p. 769.



[II]  
 Sobre el olivar  
 al mochuelo ins[*omne*]  
 se ha visto vol[*ar*.]

[III]  
 A la luna cl[*ara*]  
 [montes de [*Cazorla*.]  
 serrejón de [*Mágina!*]

[IV]  
 De luna y [*de piedra*]  
 también l[*os cachorros*]  
 de Sierra [*Morena*.]

[V]  
 Campo, ca[*mpo, campo*.]  
 Los olivos [*grises*.]  
 los camin[*os blancos*.]

[VI]  
 Campo de Baeza,  
 soñaré contigo  
 cuando no te v[*ea*]

Ant[*onio Machado*]

In questi primi abbozzi, strettamente collegati anche dal punto di vista cronologico, non si manifesta ancora quello sviluppo diegetico che s'innesta successivamente; in entrambe le redazioni, nell'immobilità del paesaggio l'unica immagine in movimento è quella del "mochuelo insomne", di cui s'intravede il volo sull'oliveto, nella tenue luce lunare. Si tratta dunque di una visione fugace, di un nucleo narrativo che s'innesta ora senza un particolare rilievo all'interno di una serie di *coplas* essenzialmente descrittive.

Nello stesso quaderno compare, poco dopo (*CB* 7, f. 100 r), un abbozzo molto tormentato e in gran parte irrecuperabile<sup>8</sup>; include tre *coplas*, incolonnate sulla parte sinistra del foglio e separate da brevi tratti di penna orizzontali; la prima, di nove versi, è stata accuratamente depennata dal poeta e risulta illeggibile; la seconda (collegabile a *CLIV*, VI) e la terza (collegabile a *CLIV*,

---

<sup>8</sup> Cf. *Poesías Seltas* LXXXI, in *MO*, p. 804.

VII-VIII), sono invece recuperabili, anche se alcuni versi sono stati depennati con spesse linee ondulate:

Pardo borriquillo,  
de ramón cargado  
de verdes olivos.

Córdoba serrana,  
en el Romancero  
Córdoba la llana,  
y el río y su vega.  
Los campos braman.

Nel margine a destra della seconda *copla*, con grafia più regolare, il poeta ha poi aggiunto una nuova *copla*, di notevole interesse per la variante introdotta nell'ultimo verso:

Con la blanca luna  
sobre el olivar  
se ha visto al mochuelo  
volar y volar

In effetti, in questa *copla* risulta particolarmente suggestiva l'iterazione finale del verbo, destinata a imporsi in seguito, quasi a conferire continuità all'azione, prolungandola nel tempo e nello spazio.

Sempre nei *CB*, 7, f. 36 r, II, p. 75, compariva un'altra carta lacerata verticalmente, di cui si salva una striscia con ampi frammenti di 5 *coplas*, che si possono restaurare anche in questo caso per collazione:

*Notas de Baeza*

Por un ventanal  
entró la lechuza  
en la catedral.

San Cristobalón  
la quiso espantar  
al ver que beb[ia]  
del velón de ace[ite]  
de Santa Ma[ria.]

La Virgen h[ <i>abló:</i> ] -Déjala que [ <i>beba,</i> ] San Cristo[ <i>balón.</i> ]	10
Sobre el oli[ <i>var,</i> ] la lechuza [ <i>insomne</i> ] se ha vi[ <i>sto volar.</i> ]	
A Sant[ <i>ta María</i> ] un ram[ <i>ito verde</i> ] volan[ <i>do traía.</i> ]	15

Dei due titoli precedenti sopravvive dunque il primo, con minime varianti; comunque, fra *notas* e *apuntes* (quello definitivo) non intercorrono grandi differenze, ma proprio la ripetizione del titolo collega direttamente il nuovo testo agli altri già considerati, e ne costituisce un primo tentativo di amplificazione narrativa; la novità sostanziale non consiste tanto nel cambio di *mochuelo* in *lechuza*, non solo perché entrambi appartengono alla stessa famiglia degli strigidi e fra di loro non intercorrono differenze molto significative dal punto di vista ornitologico, ma anche perché probabilmente Machado non ignorava la classificazione del *mochuelo* come *Athenae noctua*, la *lechuza* o anche *el búho* di Minerva, simbolo della meditazione solitaria (perciò “mochuelo insomne”, o “lechuza insomne” o ancora “búho insomne”). Si veda, a proposito, “el ojo encandilado / del búho insomne de la sabia Atena” (CLIII, *Olivo del camino*, vv. 115ss.); e il “búho de Minerva” compare anche nella seconda delle *Canciones a Guiomar* (CLXXIII, II, v.46). La novità più significativa consiste invece nello sviluppo diegetico, che acquista un rilievo notevole anche per quanto riguarda l’evoluzione strutturale del testo, e si prospetta ora in quattro sequenze (*coplas* I, II, III, V): la *lechuza* entra nella cattedrale, San Cristoforo vuole impedirle un’azione che considera sacrilega, la Vergine interviene in sua difesa; la *lechuza*, riconoscente, le porta in omaggio un verde ramoscello. La *copla* IV, preesistente, si mantiene dunque come elemento di raccordo fra le parti finali di un racconto popolare, ormai chiaramente delineato nelle sue distinte componenti narrative.

Si viene definendo in tal modo l’orientamento folclorico che caratterizza il testo nell’edizione definitiva. Sembra pertanto ra-



A Santa María  
 un ramito verde  
 volando traía.  
 (*inédita*) / Baeza 1917

15

Nuovamente Machado ha isolato le *coplas* narrative della lirica, ma la data che ha posto in calce deve considerarsi quella della prima redazione; la nuova, infatti, appartiene sicuramente all'epoca di Segovia. Conviene ricordare ancora che nell'autunno del 1919, conseguito ormai il dottorato in filosofia, il poeta aveva ottenuto il trasferimento all'*Instituto General y Técnico* di Segovia. Nell'antica capitale romana aveva ricevuto un'accoglienza calorosa, integrandosi senza difficoltà nella nuova realtà cittadina. Fra l'altro, soleva partecipare alle *tertulias* di artisti e di letterati che si riunivano nel caffè *La Unión*; frequentava inoltre il laboratorio del ceramista Fernando Arranz, luogo d'incontro in voga, dove convenivano assiduamente, fra gli altri, lo scultore Emiliano Barral (autore di un famoso busto machadiano), Blas Zambrano, docente della Scuola Normale (e padre di María Zambrano), e anche l'agostiniano padre Enrique Villalba Muñoz, musicologo e attivo collaboratore della *Universidad Popular* segoviana.

Intorno agli anni Venti dovette dunque maturare un progetto di collaborazione fra il poeta e il compositore, per quanto non ne rimangono tracce molto consistenti; vale comunque la pena di citare un analogo abbozzo machadiano che figura, con identica destinazione, nei *CB, HS*, 3, 25, II: 621; vi compare infatti una variante di CLIX, XV, molto interessante anche per quanto concerne il titolo e la dedica:

*Danzas del alto Duero*  
*Para música del Padre Villalba:*

Mientras danzáis en corro,  
 niñas, cantad:  
 ya están los campos verdes,  
 ya vino Abril galán.

Sus abarcas de plata  
 hemos visto brillar;  
 le llevó una mocita  
 por el negro encinar.

Cantad, niñas, en cor[r]o :  
ya vino Abril galán.

Agua abajo del río  
se le ve navegar,  
en un barco de oro,  
con remos de coral.  
Ya están los campos verdes,  
ya vino Abril galán.

Le due ultime *coplas* sono redatte su un frammento di pagina incollato sotto la prima *cuarteta*; in una nota autografa, collocata in calce, in caratteri minutissimi e con grafia differente, il poeta dichiara di aver recuperato fra i propri appunti di Soria questi versi, che aveva dettato a Leonor nel 1911, a Parigi, per la rivista *Mundial Magazine*, dove però non vennero pubblicati, e ne rivendica l'assoluta originalità, magrado la loro configurazione popolare.

Ritornando al testo della *Cantiga*, si può notare, in conclusione, che l'assetto dei vv. 11-13, destinato a imporsi definitivamente, lascia supporre una redazione ormai prossima a quella delle *NC*.

Infine, una testimonianza decisiva è documentata in *CB*, 7, 107 r, II: 219, dove si conservano i resti di una prima edizione del testo, con importanti correzioni autografe sovrapposte. In effetti sul retto del foglio, sotto due linee manoscritte accuratamente depennate e ormai illeggibili, Machado ha incollato due ritagli affiancati di una pagina a stampa non riconoscibile immediatamente; i ritagli contengono la redazione più estesa del testo (43 vv.); privi di titolo, risultano disposti su due colonne (vv. 1-22 e 23-43) e suddivisi in quattro parti da simboli tipografici separativi:

Desde mi ventana,  
□campo de Baeza,  
a la luna clara!  
□Montes de Cazorra,  
serrejón de Mágina!

5

□De luna y de piedra  
los cuatro cachorros  
de Sierra Morena!

Sobre el olivar,  
la lechuza insomne                    10  
se ha visto volar.

Campo, campo, campo,  
[entre los olivos,  
los cortijos blancos!

Y la encina negra,                    15  
a medio camino  
de Úbeda a Baeza.

Por un ventanal,  
entró la lechuza                    20  
en la catedral.

San Cristobalón  
la quiso espantar,  
porque se bebía  
el velón de aceite                    25  
de Santa María.

La Virgen habló:  
- Déjala que beba,  
San Cristobalón.  
□  
Sobre el olivar,  
la lechuza insomne                    30  
ha vuelto a volar.

Pasar la lechuza  
ha visto la vieja  
que guarda el alcuza.

A Santa María                    35  
un ramito verde  
volando traía.

Desde mi ventana,  
[campo de la loma,  
a la luna clara!                    40

[Campo de Baeza,  
soñaré contigo  
cuando no te vea!

Sul margine sinistro della prima colonna sopravvivono, in alto, elementi di una decorazione floreale che doveva svilupparsi

nella parte superiore, eliminata; al centro rimangono tracce di una didascalia racchiusa in una cornice (*De [...] / [...ma] / [...rres]*) e di un tondo dal contenuto incomprensibile.

Il testo si compone di 13 *coplas* separate da spaziatura; sono per lo più tristici assonanzati in sede dispari, ma la prima e la settima sono *coplas* pentastiche. Con forti tratti di penna, verticali e obliqui, il poeta ha espunto la *copla* decima (vv. 32-34), che introduceva una nota realistica inopportuna e superflua (la testimonianza di una vecchia custode dell'olio santo); ha sovrapposto inoltre su alcuni versi, con grafia ben marcata, alcune varianti destinate a divenire definitive (o quasi), poiché modificano in questo modo il testo:

- v. 7 > también los cachorros
- vv. 10-11 > se vio la lechuza / volar y volar.
- vv. 30-31 > se vio la lechuza / volar y volar.

Non è stata depennata invece, per il momento, la *copla* dodicesima (vv. 38-40), che verrà eliminata nell'edizione delle *NC*. E vi si mantengono ancora lezioni destinate a essere ulteriormente emendate:

- v. 5 serrejón de Mágina > Aznaitín y Mágina
- vv. 10 e 30 se vio la lechuza > se vio a la lechuza
- v. 23 porque se bebía > al ver que bebía
- v. 24 el velón de aceite > del velón de aceite

Ma il quesito che rimane da risolvere riguarda la provenienza dei due ritagli. Il raffronto minuzioso con un'altra testimonianza non lascia dubbi a tale proposito. In effetti i due ritagli corrispondono perfettamente a singole parti di una pagina reperita e riprodotta da Ángel Martínez Blasco nello studio già menzionato; ma non è del tutto convincente l'identificazione che ne viene proposta (Martínez Blasco 1994: 72-74):

Llegaron hace algún tiempo a mi poder dos hojas de una revista, que después de varias investigaciones (los dibujos a pluma que recogían estas dos páginas tienen fecha de 1922) creo que formaban parte de la *Revista Cosmópolis*, cuyo primer número apareció en ese año. Para



mayor puntualización, advirtamos que en la hoja contigua a la que aparece la poesía de Antonio Machado trae una crítica teatral de su hermano Manuel sobre el estreno de un folletín: “La mano fantasma”, y una crítica de la llegada a los jardines del Retiro de una compañía de opereta italiana. La página en que se publican los versos de Antonio está ilustrada por el dibujante Agustín, con dos dibujos representando un paisaje nocturno con “La loma” al fondo de una ventana y un retrato que pudiera ser el del propio poeta, aunque el parecido resulta algo distante.

Tale identificazione non persuade fin dal primo riscontro. In effetti il primo numero di *Cosmópolis. Revista mensual* venne pubblicato non nel 1922, bensì nel gennaio del 1919, sotto la direzione di Enrique Gómez Carrillo; l'ultimo, il numero 47, uscì nel settembre del 1922; la rivista aveva un'impostazione tipografica molto diversa, e non conteneva illustrazioni, solo qualche fregio orizzontale. Dopo un quinquennio doveva nascere *Cosmópolis. Revista mensual ilustrada* (1927-1931), ma il rilievo non è qui pertinente. Si possono considerare invece attendibili i termini cronologici reperiti dal Martínez Blasco: 1920, morte di don Cristóbal Torres, l'avvocato di Baeza alla cui memoria Machado dedica la lirica; 1922, data delle incisioni.

Proprio l'impostazione della pagina sconosciuta merita qualche altra precisazione: vi spicca una suddivisione in tre fasce verticali; quella centrale, che è la più ampia, include varie illustrazioni; nella metà superiore, incorniciata da motivi floreali, figura il busto di un personaggio appoggiato a una finestra, di profilo, sullo sfondo di montagne appena delineate nell'oscurità. Più in basso, entro una doppia cornice lineare, figura una didascalia, disposta su tre linee: “De mi folklore / Noches de la Loma / a la memoria de don Cristóbal Torres”. Sotto, in un tondo, compare la figura a tutto campo di un altro personaggio, appena profilato su uno sfondo cupo, e infine il nome del poeta, in lettere capitali.

Le *coplas* machadiane sono confinate nella parte inferiore della pagina, sulle due fasce laterali, molto più strette, e sono appena lambite dalla base della cornice decorativa che si protende verso l'alto.

In un dato momento (più o meno fra il 1922 e il 1923), rivedendo il testo, il poeta decise di introdurre degli emendamenti;

ritagliò dunque la pagina in questione da un esemplare a sua disposizione, eliminando tutta la metà superiore, nonché quasi tutta la fascia centrale (cioè lasciando solo i residui già menzionati), e incollò le due colonne di versi, affiancate, su *CB*, 7, 107 r, per sovrapporvi poi a penna le varianti che sono già state esaminate.

Ma lasciando in sospeso, per il momento, questo aspetto, e tornando alle varianti testimoniate dai *CB*, 7, 107 r, conviene sottolineare, in conclusione, come più o meno fra il 1922 e il 1923 Antonio Machado abbia deciso di compiere un'ulteriore revisione del testo, che peraltro non si può ancora considerare definitiva, come ha permesso di constatare la sua collazione con la stesura di *PC*<sup>4</sup>. Comunque, per quanto ne sappiamo, la versione conservata in *CB*, 7, 107 r documenta l'ultimo intervento correttorio autografo, e acquista pertanto un rilievo particolare nella complessa vicenda redazionale della lirica.

### **Bibliografia**

- Chicharro, A. (2009), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Universidad Internacional de Andalucía.
- Martínez Blasco, A. (1994), *Estudios de literatura española contemporánea*, Kassel, Reichenberger, 71-75: *Notas a los "Apuntes" de Antonio Machado. Poema CLIV de sus "Poesías Completas"*.
- Pedrosa, J. M. (2005), *Por qué vuelan de noche las lechuzas [...]*, en Da Costa Fontes, M., Snow, J. T., eds., *"Entra mayo y sale abril". Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta: 264-265.

Sigle utilizzate per le opere di Antonio Machado:

- NC Nuevas Canciones*, Madrid, Mundo Latino, 1924 (fecha del colofón: 22 de abril).
- PC Poesías Completas*. *PC*<sup>1</sup> Madrid, ed. Residencia de Estudiantes, 1917; *PC*<sup>2</sup> Madrid, Espasa Calpe, 1928; *PC*<sup>3</sup> Madrid, Espasa Calpe, 1933; *PC*<sup>4</sup> Madrid, Espasa Calpe, 1936.

*PS Poesías Sueltas.*

*Compl.* A. Machado, *Los Complementarios*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971.

*CB El fondo machadiano de Burgos / Los papeles de Antonio Machado*, Burgos, Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, introd. y coord. Alberto C. Ibáñez Pérez, Digitalización de textos e imágenes M<sup>a</sup> Pilar Alonso Abad, 2004, 2 vol. Includono con *HS* le *hojas sueltas*.

*CS Manuscritos de los Hermanos Machado* (colección Unicaja), ed. Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Málaga, Servicios de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006, 10 vols. Includono con *HS* le *hojas sueltas*.

*LR Poesie di Antonio Machado*, a cura di Oreste Macri, Milano, Lerici, 1969 (3<sup>a</sup> ed.).

*EC* Antonio Machado, I. *Poesías Completas*; II. *Prosas Completas*, ed. crítica de Oreste Macri, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1988 (Edición del cincuentenario).

*LT* Antonio Machado, *Opera poetica*, nuova edizione a cura di Oreste Macri, Firenze, Le Lettere, 1994.

*ECA* Antonio Machado, *Poesías Completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (5<sup>a</sup> ed.).

*MO* Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di Giovanni Caravaggi, Milano, Mondadori, 2010.



Macrostruttura e microstrutture: il caso del *Libro de buen amor*\*

Giuseppe Di Stefano  
(Università degli Studi di Pisa)

Il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, arciprete di Hita: un titolo, un autore, una professione che abbiamo letto e sentito centinaia di volte e che ripetiamo pur sapendo come tutti e tre siano quasi parimenti privi di una certezza indiscutibile. Eppure tutti e tre appaiono all'interno del poema, il primo con forti somiglianze di titolo ("buen amor dixè al libro", 933b e anche 13c) e gli altri due come nome dell'autore e sua professione ("yo, Juan Ruiz, / açipreste de Fita", 19bc e "Yo, Johan Ruiz, el sobredicho arçipreste de Hita", 575a). Accade che quanto si legge in questo poema ispiri in misura quasi uguale ammirazione per la scrittura e diffidenza per il valore informativo di certi suoi dati. È in-negabile che in questa seconda reazione non di rado si tenda ad eccedere.

Dove l'eccesso è divenuto, negli ultimi tempi, quasi una corrente critica e direi un po' una moda, è nel definire natura e consistenza del testo del poema, poggiando sulla sua struttura compositiva e sul profilo della tradizione manoscritta che ci ha trasmesso il suo testo: i mss. G del 1389, T della fine del medesimo secolo XIV e S del 1420-30. C'è da stupirsi se questa tradizione offre anch'essa forti dosi di incertezza, quasi in coerenza con un testo che pare essere stato concepito e organizzato con l'idea di sorprendere e confondere il lettore come un modo ulteriore ed estremo per meglio ammaestrarlo divertendolo?

---

\* Senza variazioni nei suoi contenuti, alcuni già editi e altri in corso di indagine, riproduco qui il testo letto nel XXVIII Convegno AISPI (Pisa, 27-30 novembre 2013).

Tra gli specialisti si fa strada sempre più la tendenza, non nuova, a vedere nell'opera di Juan Ruiz più che un 'poema' un 'canzoniere', proponendo addirittura tale definizione come titolo, che peraltro affiorava già e da epoca remota; oppure, cautamente, titolarlo soltanto 'libro del arcipreste', anche questo in citazioni antiche, dove 'libro' andrebbe inteso esclusivamente come contenitore materiale. Nell'uno o nell'altro caso il testo viene sottratto a quella convergenza funzionale e semantica cui lo indirizza il titolo ormai vulgato e corrente da più di un secolo; anzi, si vuole restituire così l'opera in gran parte all'origine e alla natura ritenute sue primigenie, dando ad esse statuto ed evidenza: un variegato insieme di testi concepiti e diffusi in occasioni e tempi diversi. L'assemblaggio, con incrementi funzionali ma con raccordi non sempre impeccabili e qualche forzatura, certamente presenta tratti di casualità e forse pati irruzioni di mani estranee; è molto probabile che dall'autore sia stato qua e là rimaneggiato e accresciuto nell'arco di una decina d'anni e con un mutare di orientamenti; oltretutto parrebbe non condotto a termine: i manoscritti pervenuti ne recherebbero il segno, secondo la cosiddetta teoria delle due versioni di quello che, comunque, persisto nel chiamare il 'poema'.

Persisto non perché supponga che Juan Ruiz abbia elaborato tutti i contenuti del *Libro de buen amor* allo scopo già programmato di costruire la grande opera. Nei termini e con i limiti anzidetti, il montaggio di testi già da tempo composti e magari divulgati c'è stato certamente; qua e là si colgono le giunture, mentre sono fortemente sospettabili segni di incompiutezza, più nella revisione compositiva che nell'estensione. Tuttavia il disegno d'insieme è sicuro, come sicura – perché esplicitata dall'autore – è l'intenzione di dar vita a un 'libro' con una sua funzione e un suo senso sovrasegmentali, un 'libro' come tale definito e richiamato più di una volta nel poema, e in un punto detto "de buen amor", sia quale sia poi il senso di questo sintagma nel gioco dell'autore con le ambiguità.

Ma vediamo con qualche dettaglio le ragioni dei fautori del 'canzoniere', non tutte campate in aria e tutte interne all'opera. Ricordiamo che la definizione del poema, appropriata e unanime, quale "autobiografia amorosa fittizia" riconduce a un gene-

re – dove la finzione non è d’obbligo – ben praticato nelle lettere medievali e di cui in Italia troviamo esempi illustri proprio tra Due e Trecento. Tali narrazioni sogliono procedere per episodi con una certa loro autonomia formale oltre che un loro contenuto specifico, comunque mai estraneo al contesto. Alcuni di questi segmenti testuali, in particolare gli inserti dichiarati tali, possono essere stati in origine operette autonome, composte in tempi diversi, poi chiamate a formare o integrare un *continuum* narrativo e dimostrativo. A una procedura e a un profilo siffatti il nostro *Lba* apporta di suo – e qui è il punto – la rilevante eterogeneità tematica dei segmenti, anche se mai del tutto impropri ma certamente divaganti a volte; vi sono ancora sia il forte divario nella loro misura, con l’apparenza di uno squilibrio compositivo dovuto forse a noncuranza o forse a una mancata revisione, sia quell’andare avanti con una sorta di meccanicità cui pare estraneo l’intento di adozione delle canoniche tre fasi dell’arco narrativo, da un esordio a un epilogo. A tutto ciò si aggiunga l’irresistibile geniale energia creativa di Juan Ruiz mirata a coinvolgere e sedurre il lettore e incline, quindi, a concentrarsi sul singolo componente testuale – e in specie su quelli più saporosi – e non tanto sul tessuto connettivo. Basterebbe questo per condurci al ‘canzoniere’. Ma c’è dell’altro e con la responsabilità maggiore nell’indurre a definire l’opera un ‘canzoniere’: l’inserzione nel testo in *cuaderna vía* di brevi composizioni liriche e lirico-narrative in vari metri corti allo scopo, dichiarato in sede prologale, di “dar [...] lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar”. Qui si apre un altro dei problemi di cui è generoso il nostro poema. È la questione delle cosiddette ‘liriche mancanti’ o ‘assenti’, comunque non presenti almeno nei testimoni attualmente noti dell’opera. ‘Mancanti’ queste liriche se le supponiamo sottratte a un antigrafo o per censura o per altra ragione; ‘assenti’ se le diamo per mai composte o inserite, almeno in parte. Non le denunciano spazi bianchi nei manoscritti ma è la voce del protagonista che le annuncia con varie formule, più o meno affidabili e cogenti. Inutile dire che il tema prevalente di tali testi dovrebbe essere l’amore, essendo l’occasione della maggior parte di essi l’una o l’altra delle varie iniziative amorose dell’arciprete. Quale miglior traccia per parlare di ‘canzonie-

re’? Sempre che non ci si lasci condizionare, come a me e a tanti ancora accade, da fuorvianti sembianze di ‘poema’, da quell’insieme messo su da un formidabile geniaccio para-giullaresco che a ogni piè sospinto lo fornisce di aggreganti motivazioni didascaliche e moralistiche, ambigue per di più.

Veniamo alle liriche non presenti, sulle quali negli ultimi tempi si sono infittite le pagine critiche. In questa sede mi limiterò ad alcune precisazioni. Sono tredici quelle liriche, o comunque i luoghi ospitanti un indefinito numero superiore all’unità. Di esse, undici sarebbero in relazione con i tentati amori dell’arciprete mentre le altre due avrebbero carattere comico-burlesco attinente a vicende estranee agli amori. Dei tredici testi, possiamo presumere il profilo lirico per sei; lo presumiamo lirico e narrativo insieme per tre e del tutto narrativo per altrettanti; uno lascia incerti. Dei sei testi lirici, soltanto uno si indica come prodotto nel corso di un tentativo amoroso; gli altri cinque sarebbero stati in funzione dell’apertura dei corteggiamenti. I sei testi in vario modo narrativi sarebbero giunti a vicenda conclusa, come a sintesi e commento. Per i cinque testi di avvio, che supponiamo a carattere lirico, manca qualunque allusione al contenuto; viene fornito sempre, invece, l’argomento dei sei testi narrativi. Le espressioni di dubbio di cui cirondo i miei riferimenti a questi testi sono dovute naturalmente alla loro mancata presenza nel poema come a noi è noto; ma si devono anche al mio forte sospetto che Juan Ruiz si ripromettesse di effettuare queste inserzioni – se non proprio la loro redazione – in un momento successivo alla composizione del *Lba*. Pur non avendo valore determinante, non è trascurabile il fatto che soltanto tre dei tredici testi, e tutti e tre per liriche di inizio di relazione, godano della formula di annuncio con maggior forza probatoria ai fini della presenza, alludendo una proprio all’atto materiale di scrittura sulla pagina: “estas cantigas que vos aquí robré” (1319b), cioè ‘trascrissi’, mentre più sfumata è la formula per gli altri due: “esta cantiga que es deyuso puesta” (80a) e “estas cantigas que son deyuso escritas” (171d). In tutti gli altri casi ci si limita alla presenza del solo dimostrativo.

Il sospetto di una qualche incertezza ed esitazione, con un possibile rinvio dell’inserimento o forse anche della stesura dei



testi assenti, può rafforzarlo uno sguardo ai testi annunciati e presenti. Sono dieci. A parte i quattro di argomento mariano, gli altri sei sono tutti burleschi e conclusivi di vicenda: cinque su tema amoroso ed uno è l'epitaffio per la tomba di Trotaconventos. Sarà un caso che nessuno dei dieci testi presenti sia lirico e inerente a un avvio di corteggiamento ma piuttosto in coerenza ulteriore con la ben tipica vena sorniona e *cazurra* di Juan Ruiz, insieme all'immane poesia devozionale? Un modello di 'autobiografia amorosa' dietro il *Lba* è verosimile, anche per la presenza reale o meno degli inserti, ma non pare assunto in tutti i suoi canoni; o meglio, quei canoni li percepiamo come stravolti o parodiati. È innegabile che il temperamento esibito da Juan Ruiz (chiunque ci sia stato dietro questo nome) mai avrebbe condotto l'autore del *Lba* sulle orme di una dantesca *Vita nuova* o di un petrarchesco *Canzoniere*: un suo *Rerum vulgarium fragmenta* avrebbe ommesso il primo termine, avrebbe dato valore di sostantivo al secondo, allusivo non più alla lingua, e avrebbe mantenuto il terzo, ben calzante con la scoppiettante esuberanza della creatività juanruiciana attizzata dall'occasione.

Un appunto ulteriore e conclusivo sulle liriche assenti. È stata supposta una cassazione censoria per una loro probabile oscenità, come si suole ritenere sia accaduto per l'effettiva asportazione dai manoscritti delle carte dove era narrata la seduzione finale di Endrina, forse con qualche eccesso, pur se insorgenze oscene anche vistose permangono qua e là nel *Lba*. Tuttavia mi sentirei di escluderle in quasi la metà dei testi amorosi assenti. Si tratta di quei testi annunciati come prodotti agli esordi dei corteggiamenti, ossia in una circostanza e con una funzione che indurrebbero alla cautela anche il corteggiatore più focoso; per non dire che negli svolgimenti di questi episodi e nei loro resoconti, come del resto per tutti gli altri, linguaggio e comportamenti dell'arciprete sono estranei all'oscenità, a parte gli atipici incontri con le montanare o quello con la panettiera, tutti all'insegna della comicità.

Appare evidente che la problematica dei testi assenti nel *Lba* a noi noto richiede una riflessione più sfaccettata e che si svincoli dal fantasma del 'canzoniere', prestando attenzione e credito maggiori al documento, ossia al macrotesto e ai rapporti con i

suoi microtesti. Il fantasma del ‘canzoniere’ suole comparire non di sua iniziativa ma soltanto se evocato, cioè a dire se alla lettura del *Lba* si procede con qualche preconetto, in genere di matrice neoromantica più di quanto non si creda. Sono quelle suggestioni che inducono a sottovalutare tre elementi: che il testo attuale ci proviene da una tradizione manoscritta tutt’altro che univoca e impeccabile; che esso aggiunge ai difetti della trasmissione la molto probabile mancanza di una revisione finale per un completamento dei contenuti e soprattutto un più curato assetto delle sue variegate componenti; e infine, ma prioritariamente nel metodo, che quel testo è voluto e ripetutamente dichiarato dall’autore come un ‘libro’, un’unità di struttura e di significato cui sono stati chiamati a concorrere i singoli membri.

\* \* \*

Darò qualche esempio, dopo avere rammentato l’evidente distribuzione equilibrata e significativa degli episodi di base dell’opera, ossia le vicissitudini amorose dell’arciprete, ossatura e strumento ammonitorio del poema. I resoconti di quattro di queste avventure si collocano al centro del testo. Sono gli incontri con le quattro montanare e le narrazioni sono fortemente caratterizzate sia nei contenuti che dal rispetto formale, in modo tale da costituirsi deliberatamente in una sequenza che diversifica e allo stesso tempo arricchisce il percorso narrativo e dimostrativo generale. A ciò contribuiscono anche le composizioni religiose rivolte alla Vergine, nei giorni di ritiro presso un santuario mariano dove l’arciprete si monda dell’impurità assorbita nel contatto, tra il subito e il voluto, con le creature selvatiche. Le preghiere a Maria, già ad apertura e poi a chiusura del poema, qui al centro vogliono anche segnare una sorta di nuovo limine. Abbiamo, quindi, un prima e un dopo l’esperienza montanara. Il prima con cinque episodi e il dopo con altri cinque. Nel prima emerge, per estensione e arte, la vicenda di Endrina e don Melón de la Huerta, cioè la traduzione rielaborata della commedia duecentesca in latino *Pamphilus*; nel dopo le medesime peculiarità mettono in rilievo l’episodio della monaca Garoza. Sono simmetrie ed equilibri oggettivi e da non ritenere casuali,

senza che questo obblighi a dedurre né la contemporaneità di redazione dei testi dei due episodi né una loro destinazione iniziale alla sede e alla funzione che ce li attestano attualmente. La vicenda di Endrina termina con la violazione della vedova, non del tutto inattesa, e con nozze; anche la monachella Garoza alfine accede ma le sue sono presentate come nozze spirituali e redentrici dell'ardente arciprete, che ce ne informa con euforia compunta, di breve durata per la morte repentina della suora. Quella che designiamo come la prima parte del poema, pur contenendo anch'essa la morte di una fanciulla conquistata (i due soli successi propri del nostro protagonista sono troncati dal lutto!), nell'insieme è sotto il segno massiccio dell'*ars amandi*, con Ovidio citato e fruito, con don Amore vituperato, blandito, ascoltato come maestro con il rincalzo di una Venere sagace consigliera. La seconda parte, che segue all'intermezzo montanaro, sembra farci evocare piuttosto un'*ars moriendi*: a parte la lunga digressione sulla confessione estrema, muore Garoza ma soprattutto muore la deuteragonista, l'inflessa Trotaconventos, tra le lacrime e le imprecazioni contro la Morte e i versi di esaltazione della senza pari intermediaria che il cliente spande e compone. Lasciamo pure che al nostro ricordo si affaccino le due defunte più celebri e celebrate del medioevo poetico italiano ed europeo; e che venga anche da pensare ai cosiddetti 'due tempi' nell'esperienza umana e di scrittura dell'intellettuale non soltanto medievale: l'età giovanile della baldoria e del canto d'amore e l'età successiva della contrizione e delle giaculatorie. Ma resti chiaro che ben altra è la pasta di cui è fatto il *Lba* e pare fatto il medesimo Juan Ruiz; e senza dubbio è ben altra quella da lui adoprata per il suo arciprete, che dopo la morte di Garoza e un piantino rituale insidia senza successo una mora, e che dopo la morte di Trotaconventos e i tanti lamenti trova un nuovo messaggero, pessimo, e incappa nell'ennesima frustrazione. E così di seguito, se avesse voluto proseguire; o forse gli mancò la carta o il tempo; oppure gli venne meno la libertà, se vogliamo affidarci alla leggenda della carcerazione inflittagli proprio per quella pasta allusa poc'anzi.

\* \* \*

Passiamo ad un altro luogo del testo.

Ho citato Ovidio. *Ars amandi* e *Remedia amoris* sono ben sfruttati nella prima parte del *Lba*, come era ovvio per due opere dal successo plurisecolare, lette, tradotte, riscritte, riassunte una di seguito all'altra, nell'ordine in cui furono composte, che era poi quello naturale: prima si impara a conquistare e godersi l'amore, poi — se del caso — si apprende a liberarsene scoprendone le pecche. Si suppone che il rapporto iniziale di Juan Ruiz con le due operette sia avvenuto indipendentemente dal poema e magari qualche tempo prima. Orbene, l'inserimento nel *Lba* di ampi tratti della loro parziale riscrittura presenta l'ordine inverso: i *Remedia* precedono l'*Ars*. ÈE' improbabile che questa inversione fosse già in un eventuale rimaneggiamento primitivo di Juan Ruiz; è invece evidente come, con ovvi adattamenti, essa risponda alla funzione che i contenuti dei testi ovidiani sono chiamati a svolgere nel poema in rapporto a quanto precede e a quel che deve seguire.

L'arciprete ha vissuto le sue tre prime esperienze di corteggiamento e ne ha narrato gli esiti fallimentari. ÈE' esasperato. Al trovarsi una sera al cospetto di don Amore, giunto a visitarlo come fosse un vicino di casa, sfoga l'irata frustrazione contro il dio a lui avverso: in un migliaio circa di versi, gli rinfaccia con abbondanza di favole ed esempi tutte le sue tipiche malefatte e infine lo caccia via di casa. Ma don Amore resta: gli ingiunge innanzi tutto maggiore modestia ("Quisiste ser maestro ante que discípulo ser", 427a) e lo invita a leggere Ovidio; avvia poi la propria lezione, un estratto dell'*Ars amandi*. Partito Amore, continua Venere, invocata dall'arciprete. Con questo doppio viatico, e soprattutto con il consiglio di procurarsi una esperta mezzana, il nostro *doñeador* si lancia al corteggiamento di Endrina ed ottiene il successo, anche se mediante la controfigura di don Melón. Non richiede commenti la palese funzionalità dell'ordine invertito dei testi ovidiani in favore dello schema narrativo e argomentativo proprio del poema: la *reprobatio* si è fatta sfogo e denuncia del disilluso, l'*ars* diviene innanzi tutto autodifesa dell'accusato e poi ammaestramento cui segue l'applicazione confermativa, quel geniale *Pamphilus* in versione pae-

sana che conclude al meglio l'amplissimo tratto ovidiano della prima parte del *Lba*.

\* \* \*

Tratto amplissimo, al pari di quello sulla monaca Garoza, tanto da mettere in crisi la definizione di microtesti che ad essi applico, ancor più se consideriamo che questi lunghi segmenti del poema contengono a loro volta altri microtesti, anch'essi di varia misura: le favole, le *patrañas*, i *cuentecillos*. In realtà la definizione di microtesto, che comunque designa un testo in sé compiuto e autonomo, è da intendere vincolata non tanto all'estensione del testo quanto a un suo ruolo nel tessuto e nella cornice del macrotesto nel quale si incastona; un ruolo che è subalterno non certo per qualità ma perché pone il testo, al di là della sua dimensione, al servizio di una rete di interconnessioni funzionale a una semantica ulteriore e globale.

A tal proposito, guardiamo quest'ultimo esempio, con il quale chiudo.

Lo tratto dalla seconda parte del *Lba*: è l'episodio della proposta amorosa alla donna musulmana tramite Trotaconventos, fallita rapidamente. Si tende a leggere questo episodio soprattutto in rapporto con quanto segue più che con quanto precede. Seguono, infatti, le strofe che informano delle multiformi creazioni poetiche dell'arciprete destinate a cantatrici e danzatrici giudee e more, ed anche a ciechi elemosinanti, studenti festaioli e congreghe affini; vengono poi le strofe sugli strumenti musicali più confacenti alle melodie a seconda che siano o no moresche. Attrae verso queste strofe l'immediato e suggestivo leggervi in trasparenza il riferimento a una reale attività di verseggiatore stradaiolo e a competenze musicali di Juan Ruiz, tanto più che componimenti del tenore e con la destinazione anzidetti appaiono in pagine di manoscritti del *Lba* anche se fuori dal poema. E' È materia che dà un bel contributo a due robusti indirizzi critici circa le due componenti che alcuni vogliono come le più caratterizzanti il profilo poetico e culturale di Juan Ruiz: quella giullaresca e quella orientale, giudaica e in maggior misura araba. A quest'ultima sarebbe da ricondurre l'episodio del corteggiamen-

to della mora, ancor più per le quattro paroline in lingua araba che costei pronuncia.

Prestiamo attenzione, piuttosto o anche, a quel che precede immediatamente questo episodio. ÈE' la vicenda della monaca Garoza. Vicenda complessa che si svolge in più giornate, che occupa ben 176 strofe con un totale di 704 versi, che impone alla mezzana e alla religiosa dialoghi di forte impegno dialettico, allegando entrambe ben dieci tra favole ed *exempla* a sostegno delle rispettive argomentazioni. Il tutto è reso con una scrittura che non esclude registro alcuno, compreso l'erotico e il gastronomico, e che conclude con lessico e toni di sublime spiritualità. ÈE' una conclusione sulla quale gravano i dubbi di molti lettori, dubbi che trovano stimolo in certe frasi di commento finale dello stesso arciprete, in aspetti del rapporto di Garoza con Trotaconventos e in fondo anche nella stessa prolungata disponibilità della monachella al dialogo e a un certo ascolto, tanto da indurre una ponderata lettrice a definirla "a la vez virtuosa y frívola"<sup>1</sup>.

Tutt'altro che frivola si rivela la mora, chiamata in scena dalla mezzana a una strofa di distanza. Di strofe questo episodio ne occupa soltanto cinque, in tutto 20 versi contro i 704 della vicenda di Garoza. La prima strofa è introduttiva e le altre quattro di dialogo, o meglio di monologo. Infatti sono tutte di Trotaconventos le quattro battute che coprono quasi per intero i quattro versi di ogni strofa; la mora risponde ad ognuna con una sola parola, che suggella ciascuna delle strofe. Le sue parole, in lingua araba, nell'ordine sono le seguenti, tradotte: "Non capisco", "No, per Allah", "Taci" e "Vattene via". Due negazioni e due ingiunzioni a desistere ed allontanarsi, estremamente nette. Anche Garoza lancia alla ruffiana qualche "Taci" e "Vattene via", ma poi si scusa e riapre il dialogo.

Di siffatto accostamento dei due episodi tutto possiamo pensare tranne che si debba al caso. E molto possiamo dedurre da tale deliberata contiguità di opposti, a cominciare dall'essenziale ammonimento implicito: la rete verbale cui Garoza contribuisce e nella quale, forse inavvedutamente, in qualche modo si

---

<sup>1</sup> Lida de Malkiel, M. R., *Juan Ruiz. Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973, p. 267.

impiglia suole essere trappola peccaminosa che la laconicità della mora sa scongiurare. Meno essenziale giudicherei la pur certa e significativa messa a confronto della tremula suorina con la salda musulmana: la attribuirei all'irrefrenabile vena sorniona dell'arciprete autobiografo, per niente moderata dal suo amanuense Juan Ruiz.





Narraciones a contrapelo. Apuntes para una retórica  
de la inversión en la literatura hispanoamericana (1940-1970)

*María Amalia Barchiesi*  
(Università degli Studi di Macerata)

## **1. Introducción**

Es mi intención en este trabajo centrarme en algunas manio-  
bras de desmontaje narrativo de escritores pertenecientes a los  
periodos llamados “pre-boom” (1940-1960) y “boom”, este úl-  
timo, fenómeno editorial de la literatura hispanoamericana entre  
los años 1960 y 1970. Escritores como Alejo Carpentier y Jorge  
Luis Borges, en la primera etapa, y Gabriel García Márquez y  
Julio Cortázar, en la segunda, intentaron dismantelar el para-  
digma del canon literario de la narrativa europea que habían he-  
redado. De este modo, su literatura se revela, de acuerdo con  
Anna Loomba (2005) en sus estudios sobre poscolonialismo,  
como un medio importante para poseer, invertir o desafiar los  
medios dominantes de representación y las ideologías coloniales  
(81).

Ya sea en novelas o en relatos de los autores citados, una lec-  
tura transversal, basada parcialmente en estudios semiótico-  
narrativos (Greimas y Courtés 1990) nos permitirá desentrañar  
una “retórica de la inversión” que pone en tela de juicio los des-  
gastados goznes de una organización sintáctico-narrativa<sup>1</sup> en los  
modelos de la literatura europea, que dichos escritores, en cali-  
dad de asiduos lectores, ya habían percibido como previsibile-  
mente “unidireccional”, y por ello incapaz de sorprender a sus  
lectores. Dicha retórica, que aúna múltiples textos de autores de  
los periodos mencionados afecta asimismo la sintagmática de  
estados afectivos y pasionales que conlleva toda organización

---

<sup>1</sup> Una narración, según la gramática narrativa propuesta por Greimas y Courtés, funciona esencialmente como una estructura sintáctica: un sujeto en busca de un objeto, con sus diferentes operaciones posibles de conjunción y disyunción con este en el curso de las acciones desarrolladas según un programa narrativo.

de los sucesos narrados (Greimas y Fontanille 2002)<sup>2</sup>, y a la que está siempre sujeto todo lector. Se trata de pasiones literarias, en lo específico de “pasiones del lector”, que Umberto Eco define en estos términos: el lector asume una actitud proporcional (cree, desea, espera, piensa) al modo en que se desarrollarán los hechos, suponiendo mundos posibles, es decir transforma su estado (pasional pasivo) en un acto cognitivo (Eco 1994: 113). En síntesis, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, con sus maniobras de inversión revelaron el debilitamiento del paradigma narrativo-emocional de la literatura occidental y su radical insignificancia en escenarios extra-europeos como los de Latinoamérica.

De la estética de la inversión se originarán formas diegéticas que no expresaron, como toda narración, la organización de la experiencia humana, según las reflexiones narratológicas de Jerome Bruner (1991). Con algunas de estas estructuras narrativas se buscó representar la realidad hispanoamericana, como fue el caso de Carpentier y Cortázar, dando expresión literaria a una imaginaria organización de la experiencia hispanoamericana, es decir, configuraciones metatextuales, que a diferencia de lo postulado por Bruner<sup>3</sup>, se articularon artificialmente; lejos de ser fruto de una experiencia efectiva, dieron vida a una suerte de cifra invertida de esas formas de la narratividad que llegaron a América a partir del siglo XVI.

La narrativa latinoamericana, a partir del argentino Jorge Luis Borges y culminando con el colombiano Gabriel García Márquez se destaca principalmente por la renovación de la lite-

---

<sup>2</sup> En otras palabras, se trata del orden sintagmático las emociones que el texto provoca en el lector. Según el enfoque de la “semiótica de las pasiones” (Greimas y Fontanille 2002), la noción de narratividad como lógica de las acciones se puede completar con el estudio de las pasiones, que toma en análisis los afectos, los sentimientos y las pasiones que se representan en un discurso. Según Greimas y Courtés (1990), en oposición a la acción, la pasión puede ser vista como una organización sintagmática de estados de ánimo.

<sup>3</sup> Para Bruner, recordamos, la narratividad es el relato de proyectos humanos que fracasaron, de esperanzas frustradas. Esta nos ofrece el modo de domesticar el error y la sorpresa. La narratividad llega a crear formas convencionales de contratiempos humanos, convirtiéndolos en géneros: comedia, tragedia, novela de aventura, cualquier otro tipo de formato narrativo que logre limar las asperezas de nuestro azar (Bruner 2002: 35).

ratura realista, la alteración de cánones estéticos y la toma de distancia respecto a los modelos que el lector estaba convocado a recordar. En dicha revisión de estereotipos literarios y artísticos, varios géneros como los que trataremos en este trabajo: la tragedia, las formas esenciales del cuento de hadas; el relato realista y el policial, se convirtieron en objeto de hábiles manipulaciones cuyo objetivo era desbaratar el horizonte de espera del público alimentado por estos modelos adquiridos.

Si nos remitimos a los estudios de la *technè* de la retórica general, realizados por el Groupe  $\mu$  reunidos en su volumen *Rhétorique générale* (1970), observamos que en su tabla general de las figuras retóricas, o “metábolas”, la inversión y sus variantes obedecen a la operación retórica<sup>4</sup> de permutación de elementos sobre la base de un procedimiento relacional. Cabe destacar, que hay inversiones de carácter morfológico, como el palíndromo y el anagrama; de orden sintáctico: la inversión, el hipérbaton; y de naturaleza lógica: la inversión lógica y la inversión cronológica. A este cuadro, previsto por el Grupo, podremos añadir una última tipología: la inversión “semántico-axiológica”, tan esgrimida, a nuestro parecer, por la literatura del boom hispanoamericano, frecuentemente asociada a un procedimiento relacional “retórico-intertextual” de inversión respecto a la estructuras narrativas de hipertextos canónicos occidentales.

Trataré, por consiguiente, de poner al descubierto, si bien sumariamente, en relatos y novelas representativos de cada uno de los escritores citados, algunas mutaciones de modelos narrativos heredados de Occidente, basadas en una amplia gama de la retórica de la inversión que, como se ilustrará, es susceptible de

---

<sup>4</sup> El Groupe  $\mu$  distingue las figuras retóricas (metábolas) de las operaciones a las que están sujetas. Para ellos, la retórica consiste en una alteración o transformación del código, es decir, de las convenciones lingüísticas en un triple aspecto: sintáctico, semántico y morfológico. Su objeto de estudio son las técnicas de transformación del discurso, las “metabolos”, una palabra de origen griego que emplean para designar todo tipo de variación de algún aspecto del lenguaje. Las metábolos se crean a partir de un “grado cero” del discurso, compuesto de semas o unidades de significado que no se pueden suprimir sin quitarle significación al discurso. Dichas alteraciones del grado cero producen diferentes efectos retóricos y se agrupan según cuatro operaciones: supresión, adjunción, sustitución y permutación.

asumir diferentes fisonomías. Retórica sobre la cual, agregamos, se armó, oblicuamente, el andamiaje de la literatura fantástica argentina, que postulaban Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, como así también, se fundaron los mecanismos del realismo mágico de la obra de García Márquez, y la estética de lo “real maravilloso” ideada por Carpentier, en su primera etapa literaria.

## 2. Inversiones pasionales. Jorge Luis Borges

La literatura de Jorge Luis Borges, subraya Alfonso De Toro (2006), es ajena a toda mimesis, es más, invierte el fenómeno en cuanto desatiende la realidad. Borges supera a la vez el mimetismo literario (también llamado intertextualidad), ya que “no emplea los sintagmas aludidos con un fin ni paródico, ni renovador, ni transformador o travestido, sino como meros pivotes de partida para hacer otra cosa. Borges descentra a través de sus lecturas los cánones imperantes frente a la literatura argentina, y procede así con la llamada literatura universal”. Su literatura es semióticamente revolucionaria dentro de los grandes cánones, pasa a ser paradigmática para la literatura del Boom, sus estrategias se ven realizadas en las producciones literarias de Gabriel García Márquez, de Alejo Carpentier y de Julio Cortázar. Borges, sostiene De Toro, “trasciende cualquier clasificación de tipo genérica, generacional, estilística o regional, ya que se mueve en el nivel de la epistemología, del funcionamiento de la literatura, del pensamiento que la motiva”, fundamentalmente, añadimos, el pensamiento narrativo, motivo por el cual su producción literaria estriba principalmente en un ataque frontal a este tipo de pensamiento.

Para ilustrar algunas de sus maniobras de inversión, me centraré en un cuento paradigmático al respecto, “Emma Zunz” (*El Aleph*, 1949<sup>5</sup>). El tema de la venganza es central en dicha narración; la trama se concentra en las fases que preceden la venganza de Emma Zunz que asesinará al hombre que supuestamente

---

<sup>5</sup> Incluido en *Obras Completas II*.

había conducido a su padre al suicidio. Perpetrará el crimen y se someterá a la violación para crearse una coartada; ultraje que se convertirá secretamente en el verdadero móvil de su venganza.

Borges en esta narración desestabiliza por lo menos dos paradigmas canónicos de la literatura occidental. Se propone, por una parte, trastornar el sistema indicial del relato detectivesco y, por otra, “desactivar” los efectos emotivos que animan el género de la tragedia, permutando la catarsis purificadora con conmociones literarias de signo completamente opuesto. La ciega pasionalidad de la tragedia griega a la que alude el escritor argentino, introduciendo el tema de la venganza en su relato, se descarna en favor del calculado y falsificado móvil de la protagonista. Se genera así una emoción inédita en la instancia lectora que asiste a la ingeniosa y sorprendente construcción de un subterfugio de la asesina.

Mientras el relato policial detectivesco se vertebra básicamente sobre su trama indicial, sobre una red signica-abductiva, cuyo final consiste en la resolución de un misterio por parte de un investigador, las leyendas heroicas que dan tema a las tragedias centradas en una venganza contienen, en cambio, sucesos saturados de *pathos*, que garantizan ese efecto liberador, reconocido por Aristóteles como generador del proceso catártico. Su funcionalidad no dependía de la trama sino de su instancia emotivo-catártica.

El escritor argentino desliza en su relato una inversión de la mecánica que gobierna las narraciones policiales que tanto admiraba. Se trata, como lúcidamente lo subrayó Jaime Rest, de un “antirrealato detectivesco”, cuyo interés no se halla centrado “en la destreza indagatoria del habitual investigador que todo lo resuelve sino en el ingenio con que es sustituida la causa del crimen por obra de un asesino que, al ejercitar sin obstáculos su destreza mental, consigue que una concatenación apócrifa llegue a mostrarse irrefutable” (Rest 1976: 116-117).

El hecho de que Borges haya apelado a la pasión de la venganza para escribir “Emma Zunz” es, desde una perspectiva narratológica, altamente significativo. A este respecto las reflexiones del semiótico Greimas, en *Del Sentido II* (1989) sobre la estructura narrativa implícita en venganza se revelan esenciales

para nuestro análisis del cuento. El motivo de la elección de Borges de dicha pasión estriba en la existencia de un paralelismo que el escritor había notado perspicazmente, entre la secuencia pasional de la venganza y la articulación básica del esquema narrativo canónico, dado que ambas cuentan con los mismos dispositivos de la secuencia narrativa: la falta cometida y su compensación o reequilibrio emotivo. En las historias vindicativas, tan elementales en la historia de la literatura europea, Borges avizoró certeramente una de las matrices claves del pensamiento narrativo occidental y la convirtió estratégicamente en uno de los blancos de sus innumerables operaciones de deconstrucción narrativa.

En síntesis, Jorge Luis Borges al cruzar en “Emma Zunz” dos géneros literarios, el relato policial y la tragedia con sus correspondientes efectos emotivos (sin descartar la épica y el teatro isabelino, donde el tema de la venganza es crucial), procura crear una suerte de cortocircuito pasional en sus lectores, logrando, por una parte, “des-pasionalizar” el tema de la venganza asociado convencionalmente a la tragedia griega y, por otra, renovar emotivamente las pasiones cognitivas del relato detectivesco, esto es, anticipando, invirtiendo, las posiciones sintácticas que escanden el ritmo cardíaco de dicho género narrativo, su habitual efecto de sorpresa, normalmente colocado en la secuencia final del relato con el descubrimiento de un misterio. Dicha estructura narrativa descentraliza el rol del final de la narración policial tradicional; su efecto de desconcierto, de revelación, se encuentra en su escrupuloso despliegue narrativo y no ya en un rotundo develamiento del enigma.

### **3. Inversiones funcionales del relato “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier**

El escritor cubano Alejo Carpentier declaró en un artículo de 1931 que en su narrativa intentaba dar a conocer técnicas ejemplares para “tratar de adquirir una habilidad paralela y movilizar nuestras energías para traducir América con la mayor intensidad posible” (citado por Rodríguez Monegal [1971: 629]). Su litera-

tura exhibe fundamentalmente operaciones retóricas de carácter icónico, referencialista, es decir, consisten en la detallada traducción, en términos narrativos o lingüístico-discursivos, de una realidad latinoamericana, barroca y atiborrada de sensaciones. Una de ellas consiste en la creación de una retórica narrativa de inversión estructural de formas diegéticas. Técnica que se concentra magistralmente en su famoso cuento “Viaje a la semilla” publicado en 1944, en el cual tiene lugar una inversión del tiempo lineal y lógico que está inscripto en la narración realista de corte occidental que América adquirió de Europa. “Viaje a la semilla” es un relato al revés de una historia “al derecho” realista y banal, carente de emociones y sorpresas. Don Marcial, protagonista que emprende el viaje a su semilla, hacia su origen, muere al principio del texto. Luego, mediante la invocación de un viejo chamán negro, empezará a vivir su vida hacia atrás; resucita y empieza a rejuvenecer hasta regresar al vientre de su madre. La historia vista desde otra perspectiva, invertida en sus formas narrativas, no sólo cobra nuevo sentido, sino literalmente “se despierta” para suministrar nuevas sensaciones a su lector.

En esta narración, Carpentier cuestiona la predisposición *pre* o *proto* cultural del ser humano a interpretar la sucesión en términos de causalidad, sobre la cual se comprende la sucesión como una cadena de causas y efectos y se funda el mecanismo lógico de la narratividad, que los narratólogos identifican con el principio del *post hoc ergo propter hoc*. Lo que Alejo Carpentier pone al descubierto con la inversión de un relato realista es que este está basado en un principio lógicamente falaz, ya que no existe ninguna garantía a priori de que lo que viene después esté provocado por lo que viene antes. Y, como señala con su operación el autor, es precisamente en virtud de esta potencial falacia que funcionan los textos narrativos, los cuales requieren la cooperación de un intérprete capaz de trazar los vínculos causales.

Un aspecto interesante de este texto del escritor cubano es que el procedimiento de inversión del relato tradicional altera la naturaleza misma de esas dos “zonas” que caracterizan el territorio de toda narración: las acciones o peripecias y las descrip-

ciones. Alejo Carpentier en su fantástico relato “Viaje a la semilla” “narrativiza” y vuelve activas las descripciones de su referente: la literatura realista europea, es decir, anima sus zonas “muertas”; en lo específico, da vida narrativa a lo que Roland Barthes en su ensayo *Introducción al análisis estructural del relato* (1982) llamó las “catálisis” de una narración, esas funciones que en el cuento tradicional tienen un rol completivo, subalterno. En el relato de Carpentier, la expresión de detalles o acciones poco importantes o casi imperceptibles se vuelven relevantes, se transforman en segmentos de acción, en diégesis. Asimismo, el retroceso narrativo quita peso a la “fusión” de la lógica y la temporalidad que es llevada a cabo por la armazón de las funciones narrativas “núcleo” o acciones principales. En los dos primeros apartados del cuento (son trece, en total), se describe el inicio de la demolición de la casa en ruinas del Marqués de Capellanías, Don Marcial, y la inversión de dicho proceso. En estas secuencias iniciales se pasa subrepticamente del empleo de oraciones con sujeto tácito a la ‘animización’ de sus complementos directos, entidades inanimadas que se transmutan en los reales sujetos de la acción narrativa, mediante un proceso de personificación o metonimización:

Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba, los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y de yesos. Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían – despojados de su secreto – cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, denticulos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpiente en muda. (Carpentier 2002: 13)

La técnica es la siguiente: Carpentier sabe muy bien que lo que puede volver narrativa una descripción es la presencia de un agente animado al cual es posible atribuir estados sensoriales y mentales que se reconozcan como humanos o antropomórficos: sensaciones, emociones, intenciones, acciones, etc. Como subraya Claude Bremond (1966 [1974]) el interés humano es una de las condiciones imprescindibles de la narratividad; Bruner (1986) coincide con Bremond, la narratividad, afirma, se caracteriza por ocuparse de las vicisitudes de las intenciones huma-



nas. En otros términos, en “Viaje a la semilla”, la acción reanimadora del retroceso narrativo logra “espectacularizar” esas zonas de seguridad y de descanso que caracterizan todo relato, para lograr en el nivel estésico-perceptivo de la narración y en su lector un estado de permanente vigila sensorial, como si se estuviera percibiendo la realidad latinoamericana que, según Carpentier requiere un grado máximo de alerta estésica.

#### **4. Traducciones /inversiones. “Las babas del diablo” de Julio Cortázar**

La traducción es esencialmente para un escritor de literatura fantástica como Julio Cortázar un dispositivo activador de lo fantástico, que permite liberarse, si bien limitadamente, de los cánones del texto de partida por traducir. Por su intensa labor de traductor, Cortázar sabía que toda traducción es siempre creativa, es decir, un proceso que hace surgir en el interior de un texto algo que no habría sido posible permaneciendo encerrado en un solo sistema lingüístico-cultural. Los ‘fantásticos’ significados, activados por la traducción de una frase, de una secuencia narrativa, nacen gracias a la diferencia de semas contextuales de las palabras en el pasaje de un idioma a otro, de una cultura a otra, y sobre todo por la carga connotativa del código del texto meta que es difícil controlar en su deriva enciclopédica (Dusi 2003: 137). En otras palabras, todo traductor cuando traduce por equivalencias culturales se ve proyectado en una aventura semiótica: las palabras emprenden en el plano de la connotación nuevos e inesperados recorridos isotópicos, haciendo incluso posible que la visión de mundo del texto de partida se invierta en el texto meta. De esta manera, en su cuento “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959<sup>6</sup>), la celestial expresión francesa “los hilos de la virgen”, metáfora que da nombre, en realidad, a la materia viscosa formada por minúsculas crías de arañas que se solidifican en el aire, se invierte fatalmente al ser traducida en la expresión española “las babas del diablo” que revela su “monstruosa”

---

<sup>6</sup> Incluido en *Cuentos Completos I*.

naturaleza (Goloboff 1998: 102). Oposición sémica en la que se origina la trama del cuento, y que pone magistralmente al descubierto, como en la conclusión del mismo, algo que irrumpe imprevistamente al borde de la realidad, ganando siempre la partida al 'lector-traductor' de turno. El protagonista del relato, recordamos, es un fotógrafo que encuentra en la isla Saint-Louis a una mujer con un muchacho y les toma una fotografía, provocando de esta manera la huida del muchacho y la entrada en escena de un hombre misterioso. Cuando el fotógrafo amplía la fotografía, esta le muestra lo que tendría que haber sucedido sin su intromisión, es decir, una posible corrupción homosexual del muchacho, que el protagonista logrará evitar nuevamente al intervenir en la imagen, mediante la fusión con el lente de su cámara. No obstante, esta intervención le resultará fatal, pues permanecerá unido al lente de su cámara y a esa realidad que ha deseado atrapar con su fotografía. El fotógrafo lucha con una realidad huidiza que le tiende trampas al cambiar furtivamente la forma de un juego agonístico, para quedar finalmente petrificado en sus propias convenciones de lectura, mientras la imagen fotografiada, como un texto en el proceso de traducción, se dinamiza fantásticamente. La tarea del traductor, y del escritor, para Cortázar consiste, por consiguiente, en una constante lucha o enfrentamiento en la que afortunadamente se extravían estereotipos y viejas semánticas; lucha que se convertirá en uno de los *topoi* de su narrativa. La inversión, para el escritor argentino es una de las posibles formas "textuales" de revelación de la realidad, si la abordamos y aceptamos desde otra perspectiva.

### **5. Gabriel García Márquez. Inversión de *frames* metafóricos**

Una técnica narrativa muy empleada por el colombiano Gabriel García Márquez, que proviene de su labor como periodista, radica en el diálogo intertextual con formas narrativas elementales, capaces de activar *frames*<sup>7</sup> metafóricos almacenados en la

---

<sup>7</sup> El *frame* es el conocimiento organizado en estructuras mentales complejas [Minsky 1974]. Cuando nos encontramos en una situación nueva o impre-

memoria de sus lectores para luego, una vez activados, invertirlos semánticamente en el desarrollo de narraciones, en las cuales el referente ya no es Europa sino Latinoamérica. Para nuestro análisis nos valemos, en este apartado de la narratología cognitiva. Recordamos que los *frames* o marcos referenciales son paquetes informativos almacenados en la memoria que contribuyen a mantener, mediante la actualización y reconstrucción de la experiencia, el flujo de la información narrativa. Los *frames* metafóricos, según Paul Chilton (1988), se utilizan en la escritura periodística para crear horizontes de espera en el público. Las historias que nos cuentan los medios de comunicación utilizan “marcos metafóricos” que funcionan en el discurso público como conocimiento almacenado, parecido a un *locus* de la retórica clásica o a los *topoi* aristotélicos, es decir, creencias generales y socialmente compartidas. Desde nuestra infancia los cuentos tradicionales nos han acostumbrado a determinados marcos metafóricos, agrega Chilton.

Ahora bien, los comienzos de muchas de las novelas de García Márquez explotan *frames* narrativos estereotipados, que pueden proceder de géneros literarios clásicos, como la epopeya, de textos bíblicos, o bien, de las estructuras narrativas canónicas de los cuentos de hadas. El *incipit* de *Cien años de soledad* (1967) evoca una figura narrativo-temporal de la épica clásica: la prolepsis. Con estas palabras abre la novela de García Márquez: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (1984: 9). Gerard Genette, en *Figuras III* (1989), señala que la anticipación o “prolepsis” temporal es menos frecuente que la figura opuesta, la “analepsis”, por lo menos en la tradición narrativa occidental. Las tres grandes epopeyas antiguas, la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* comienzan con la prolepsis, una suerte de sumario anticipado que justifica lo que Todorov llamo “intriga de predestinación” (Genette 1989:121); mientras la preocupación del suspenso narrativo, típico de la concepción de la novela realista no se adapta a tal forma temporal. El hecho de que Gar-

---

vista, la memoria evoca una estructura mental compleja que se adapta a esta situación específica para ofrecer una clave de interpretación.

cía Márquez se sirva de la prolepsis en *Cien años de soledad* indica una maniobra de signo opuesto bien meditada por el escritor para apuntar lo inadecuado del realismo y su radical inversión en el tratamiento literario de la realidad hispanoamericana.

El comienzo de *El otoño del patriarca* (1975) se nutre igualmente de un conocido *frame* metafórico de la literatura occidental. Su narrador es un “cronista” que se encuentra entre aquellos ciudadanos que tras morir el dictador de su país ingresan en su palacio, sin dar signos de sorpresa por los innumerables hechos de la dictadura. Dos datos puntuales de esta escena remiten a un popular *frame* metafórico, el dictador tenía casi la misma edad de América latina independiente, 110 años, y su palacio se encontraba deteriorado por el pasar de los años y el consecuente avance de la naturaleza. La escena, por la indicación temporal y la alusiva descripción de la entrada en un palacio abandonado, es una clara intertextualización del cuento de hadas de Perrault “La bella durmiente”. *Frame* metafórico con el que irónicamente alude, mediante un mecanismo de inversión semántica de imaginarios heredados de Europa, tan común en la narrativa marquiiana, a la violenta fealdad de un universo inmóvil, repetitivo y cerrado que ha caracterizado la historia de Latinoamérica signada por sus innumerables dictaduras.

## 6. Conclusiones

En resumen, los autores estudiados han incursionado en diferentes tipologías de inversión, a saber, la inversión y el cruce en el sintagma narrativo de las emociones canónicas de índole cognitiva vinculadas a un determinado género en “Emma Zunz” de Borges; la inversión del orden lógico- narrativo y su efecto demolidor en las aparentemente sólidas funciones del relato realista en “Viaje a la semilla” de Carpentier, la distorsión textual de la traducción sobre los seguros sentidos de la propia realidad, motor narrativo de la literatura fantástica de Cortázar, y el sagaz desvío de *frames* metafóricos en García Márquez para contar realidades latinoamericanas en las que se desintegran las imaginadas por otro continente. Todas estas operaciones textuales son

exploraciones que van más allá del rebelde cuestionamiento de modelos literarios occidentales, estos escritores buscaron erosionar los estereotipos narrativos que habitaban, en forma embrional e incoativa, la memoria de sus lectores; su propósito consistió en derribar matrices cognitivas, esa habitual disposición del ser humano para procesar datos de la experiencia en modo narrativamente organizado. Al interrogarse sobre los dispositivos textuales y cognitivos determinados por herencias culturales, postularon en sus textos una reducción a cero de las representaciones narrativas convencionales.

La carga connotativa de la figura narrativa de la inversión, transversal a las estéticas y poéticas citadas, reenvía en última instancia, a una inversión de imaginarios culturales, ya presente en los albores de la literatura latinoamericana, en relatos incluidos por Miguel León Portilla en la *Visión de los vencidos* (1959) la versión histórica de los hechos de la conquista española encabezada por Cortés. Las poblaciones mexicanas prehispánicas, ante la llegada de los españoles, trataron de traducir culturalmente referentes inéditos, como los caballos, o las armas de fuego, que veían por primera vez. En estas narraciones de *Visión de los Vencidos* que marcaron el inicio de una nueva forma de historiografía, y cuyo propósito central era mostrar la perspectiva y la imagen del otro, hicieron vacilar las relaciones causa-efecto y vínculos sintáctico-lógicos que regían estas realidades importadas a América. Así lo ilustra el siguiente pasaje:

[Esos “caballos”, esos “ciervos”]. Cuando corren hacen estruendo; hacen estrépito, se siente el ruido, como si en el suelo cayeran piedras. Luego la tierra se agujera, luego la tierra se llena de hoyos en donde ellos pusieron su pata. Por sí sola se desgarran donde pusieron la mano o pata (1989: 11).

Es extremadamente llamativa la sintaxis narrativa que exhibe dicho pasaje: los caballos dejan de ser sujeto y causa de la acción transitiva del acontecimiento narrado para delegar dicha función narrativa a su objeto, la tierra, sujeto intransitivo animizado, que remite al universo cultural de la América prehispánica, y que nos recuerda el recreado habilidosamente por un grupo de escritores hispanohablantes del siglo XX.

### Bibliografía

- Barthes, R. (1982), *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Borges, J.L. (1989), *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecè editores.
- Bremond, C. (1966 [1974]) “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo: 71-104.
- Bruner, J. (1986), *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, trad. esp. *Realidad mental / mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Bruner, J. (1991), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza.
- Bruner, J. (2002), *Making stories: Law, Literature, Life*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Carpentier, A. (2002), *La guerra del tiempo. El acoso y otros relatos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Chilton, P. (1988), *Orwelian language and the media*, London, Pluto Press.
- Cortázar, J. (2004), *Cuentos Completos I*, Madrid, Alfaguara.
- De Toro, A. (2006), “A la búsqueda del mito Jorge Luis Borges en el contexto teórico-cultural general y en especial del *Boom* (Cortázar frente a Borges)”, <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/MitoBorges.pdf>
- Dusi, N. (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- Eco, U. (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Rizzoli.
- García Márquez, G. (1984), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- García Márquez, G. (1975), *El otoño del patriarca*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Genette, G. (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Goloboff, M. (1998), *Julio Cortázar: la biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.

- Greimas, A.J., Courtés, J. (1990), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Greimas, A., Fontanille, J. (2002), *Semiótica de las pasiones. De los estados cosas al los estados de ánimo*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Greimas, A.J. (1989), *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos.
- Groupe  $\mu$  (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, trad. esp. *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, <http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/MitoBorges.pdf>
- León Portilla, M. (1959[1989]), *Visión de los vencidos*, México, Universidad Autónoma de México.
- Loomba, A. (2005), *Colonialism/postcolonialism*, London, Routledge.
- Minsky, M. (1975), "A framework for representing knowledge", en Winston, P.H., ed., *The psychology of computer vision*, Nueva York et al., McGraw-Hill: 211-277.
- Rest, J. (1976), *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Ediciones Librería Fausto.
- Rodríguez Monegal, E. (1971), "Lo Real y lo Maravilloso en *El Reino de este mundo*", *Revista Iberomaericana*, 76-77, julio-diciembre: 619-649.





## Re-escribir un milagro: el *Lázaro* de Luis Cernuda

Antonio Candeloro  
(UCAM – Universidad Católica San Antonio de Murcia)

He vivido sin ti, mi Dios, pues no ayudaste  
esta incredulidad que hizo triste mi alma  
Apología *pro vita sua*

1. Poeta metafísico, según definición de Octavio Paz (Paz 1994: 240), o dedicado a un tipo de poesía “meditativa”, como subrayó acertadamente José Ángel Valente (Valente 2002: 29), Luis Cernuda desarrolla a lo largo de *Las nubes* (1937-1940) un discurso sobre la religión, la muerte y la relación del hombre con Dios – o con lo divino – a través de una serie constante de referencias al texto bíblico. Es como si la Biblia se convirtiera para el poeta exiliado en fuente de inspiración y de reflexión en un momento particularmente difícil de su vida<sup>1</sup>. Entre el estallido de la Guerra Civil, su huida a Inglaterra y los primeros escauceos que desembocarán en la Segunda Guerra Mundial, Cernuda mismo nos describe su estado de ánimo en esa obra híbrida que es *Historial de un libro* (1958):

En Cranleigh, durante los meses de otoño que allí estuve, mientras Inglaterra y el mundo atravesaban la crisis que culminó en la visita de Chamberlain a Hitler, *cierta calma melancólica* fue invadiéndome, y apareciendo en los versos escritos entonces, después de la tormenta de la guerra civil. *Lázaro*, una de mis composiciones preferidas, quiso expresar *aquella sorpresa desencantada*, como si, tras de morir, volviese otra vez a la vida. (Cernuda 2006: 645-46)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Cernuda (2006: 648): “Entre mis lecturas de esos años [1941-42] quisiera mencionar como, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, *algunos versículos de la Biblia* en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de los de *Como quien espera el alba*”.

<sup>2</sup> Las cursivas (cuando no expresamente indicado) son mías.

En esta confesión abiertamente autobiográfica el poeta establece una conexión estrecha entre el estallido de la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil española y el inminente (por aquel entonces) enfrentamiento que determinará la Segunda Guerra Mundial. Contradiendo la leyenda de quienes lo consideraban un poeta encerrado en su torre de marfil, aislado del mundo que lo rodea, Cernuda se nos presenta aquí como testigo ocular de los acontecimientos históricos de su época, bien arraigado en el contexto político y social en el que vive y atento a los desenlaces futuros de la misma Historia<sup>3</sup>. También nos permite entrever el estado anímico de un exiliado que – tras huir de la muerte y de los peligros de la guerra – se ve como un superviviente que espera el desarrollo de los movimientos “sísmicos” de la Historia, de los que es forzado testigo ocular. Hay que recordar que Cernuda escribió *Historial de un libro* casi veinte años después de este testimonio: en 1958 el autor ya conoce el desenlace final. En este sentido, Lázaro – en cuanto personaje bíblico – se convierte en una especie de “figura”<sup>4</sup> que refleja los sentimientos y las expectativas de todos los que han sobrevivido a la muerte y han vuelto a la vida. Cernuda habla de “cierta calma melancólica” y de “sorpresa desencantada”. Veremos cómo esa *calma* y esa *sorpresa* se reflejarán en la re-escritura del texto bíblico y cómo el poeta – utilizando la “máscara” del personaje bíblico – reflexionará sobre lo que nos espera en el más allá. La resurrección – misterio fundamental en el que se sustenta la religión cristiana – se convierte en este caso en motor principal de una narración en la que el suspense y el anti-climax serán elementos centrales a la hora de atrapar la atención del lector y de construir una especie de “epifanía al revés”.

**2.** *Lázaro* es un poema extenso: está formado por 12 estrofas de 10 versos de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Como a menudo ocurre con la poesía de Cernuda, el ritmo de la frase tiende

---

<sup>3</sup> Sobre el “compromiso político” de Cernuda cf. Sicot (2006: 487-516).

<sup>4</sup> Para una “interpretación figural” de Lázaro cf. Auerbach (1991: 176-226).

a prevalecer sobre el del verso. Se trata, entre otras cosas, del influjo que el descubrimiento de la poesía inglesa ejerció sobre el arte literario del poeta andaluz. De los ingleses deriva también el uso del así llamado “monólogo dramático”, siendo Robert Browning el primer poeta del que Cernuda aprenderá esta técnica<sup>5</sup> y siendo el admirado T.S. Eliot el poeta modernista del que, además de la misma técnica, tomará inspiración para redactar *La adoración de los Magos*, otro ejemplo de re-escritura del texto bíblico y, sobre todo, de re-escritura original (en clave pesimista y agnóstica) del poema de Eliot *Journey of the Magi*<sup>6</sup>.

*Lázaro* empieza con un verso que nos ubica en el contexto espacio-temporal en el que se desarrollará la narración del monologante:

Era de madrugada,  
después de retirada la piedra con trabajo,  
porque *no la materia sino el tiempo*  
pesaba sobre ella<sup>7</sup>.

Basta con citar “la piedra” para relacionar el nombre que da título al poema con la historia de Lázaro tal y como nos la presenta Juan en su Evangelio (Jn. 11, 1-46). El lector está avisado: el texto bíblico se convertirá a partir de ahora en la fuente literaria primordial a la que tendrá que volver para interpretar y re-actualizar el significado de las palabras del poeta. El tema del tiempo (central en la poética de Cernuda) aparece ya en estos primeros versos: lo que complica el trabajo de quienes remueven la piedra del sepulcro

<sup>5</sup> Cf. Cernuda (2006): 646-47: “Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en *Lázaro*, *Quetzalcoatl*, *Silla del Rey*, *El César*) para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente”. Sobre el concepto de “monólogo dramático” cf. Pérez Parejo (2007), en particular, el cap. “La ficción del yo: el monólogo dramático” (155-181) y Jawad Thanoon (2009).

<sup>6</sup> Para un análisis comparativo de los dos textos me permito remitir a Candeloro (2006). Para otras fuentes que podrían haber inspirado al poeta a la hora de elaborar este componimento cf. Rivero Taravillo (2006).

<sup>7</sup> Cito de Cernuda (2002: 289-293); cuando no expresamente indicado las cursivas son mías.

donde yace Lázaro no es el esfuerzo físico en sí – “la materia” – sino algo inmaterial y en el que todos estamos inmersos, o sea, “el tiempo”, lo que nos hace seres humanos y, por ende, mortales. La composición se presenta también como reflexión sobre el enigma del tiempo (y sobre la relación entre tiempo y eternidad).

*Oyeron una voz tranquila*  
 llamándome, tal un amigo llama  
 cuando atrás queda alguno  
 fatigado de la jornada y cae la sombra.

Estos versos contradicen abiertamente el texto de Juan: en el caso del evangelista la voz de Jesús suena imperiosa y cortante pues el verbo que introduce las famosas palabras: “¡Lázaro, sal de ahí!” es “gritar”: “Entonces Jesús *gritó*: “¡Lázaro, sal de ahí!” (Jn. 11, 43). También las últimas palabras con las que Jesús se refiere al resucitado son bastante duras: “Jesús les dijo: ‘¡Quítenle las vendas y déjenlo ir!’” (Jn. 11, 44).

No hay rasgos explícitos de amistad: hay que leer algunos versículos anteriores para ver la relación estrecha entre Jesús y Lázaro, hermano de Marta y María:

Cuando Jesús la vio llorando y vio que los demás se lamentaban con ella,  
*se enojó en su interior y se conmovió profundamente.*  
 – ¿Dónde lo pusieron? – les preguntó.  
 Ellos le dijeron:  
 – Señor, ven a verlo.  
 Entonces *Jesús lloró*.

Es la misma actitud empática de quien llama cuando otro amigo se queda atrás, “fatigado de la jornada y cae la sombra”. El símil acentúa esta relación estrecha de amistad y confianza pero, al mismo tiempo, contradice el contexto temporal en el que empieza la narración de Lázaro: el sol incipiente que caracteriza “la madrugada” se contrapone de forma simétrica al atardecer evocado en el símil con la mención del final de la jornada “cuando cae la sombra” (el atardecer o incluso el anochecer). Si leemos el texto hasta el fi-

nal, podremos comprobar como esta alternancia cromática entre “luz” y “sombra” es constante a lo largo del poema. En los versos que siguen el “yo” que habla y rememora evoca al auditorio, a los que, físicamente, estuvieron allí como testigos oculares del milagro y es aquí donde se produce el cambio radical del poema cernudiano con respecto al texto bíblico: si en la Biblia asistimos al milagro a través de una narración en tercera persona del singular, en el caso de Cernuda volvemos a vivir ese mismo milagro desde el punto de vista subjetivo y “limitado” del “yo” de Lázaro:

*Hubo un silencio largo.  
Así lo cuentan ellos que lo vieron.*

Lázaro se pone en el lugar del espectador: habla no ya desde su tumba, sino desde el exterior del sepulcro, imaginando el “silencio largo” que sigue a la famosa frase de Jesús. Lo que llama la atención del lector es, en este caso, la elipsis de las palabras de quien realiza el milagro: en el arco temporal de tan solo diez versos, Lázaro evoca el milagro sin decir nada de esa “voz tranquila” que lo llama y lo devuelve a la vida. Podemos imaginar el amanecer del sol y el silencio que sigue a la pronunciación de esas palabras famosas, pero no podemos leerlas, ni escucharlas, porque Cernuda decide eliminarlas del discurso monológico de Lázaro. Es otra innovación decisiva con respecto al texto bíblico.

La segunda estrofa, en cambio, sí nos permite entrar en la mente y en el cuerpo del resucitado: la narración, que empieza de forma impersonal con una notación de tipo meramente temporal, pasa a centrarse en el punto de vista de quien habla en primera persona del singular para transmitirnos su estado de ánimo (lo que recuerda, lo que piensa y lo que siente):

*Yo no recuerdo sino el frío  
extraño que brotaba  
desde la tierra honda, con angustia  
de entresueño, y lento iba  
a despertar el pecho,*

donde insistió con unos golpes leves,  
ávido de tornarse sangre tibia.

Los primeros tres versos de la segunda estrofa (“frío”, “brotaba”, “tierra honda”, términos que estimulan respectivamente el tacto, el oído y la vista) nos trasladan al interior de la tumba, donde la sensación del “frío” nos transmite lo que siente Lázaro al despertar: es como si ese “frío” (irreal) saliera de la tierra (real) y penetrara en su pecho, poniendo de nuevo en marcha el latido de su corazón (para que la sangre se convierta en “tibia”). Los dos versos finales de la estrofa ponen de relieve la incertidumbre del hablante (cuyo recuerdo no se presenta nunca de forma nítida):

En mi cuerpo dolía  
un dolor *vivo* o un dolor *soñado*.

Lázaro no sabe a ciencia cierta qué le está pasando; no consigue dar crédito a lo que experimenta: vive todavía entre la realidad y el sueño.

Volvamos un momento a las palabras de Juan: la corporeidad de Lázaro es explícita cuando Marta le recuerda a Jesús que “debe de haber *un olor espantoso*” en el sepulcro, porque Lázaro lleva muerto ya cuatro días (Jn. 11, 39). Al mismo tiempo, es el narrador mismo quien da fe de la *fisicidad* del cadáver cuando, hacia el final del capítulo, dice: “Y el muerto salió de la tumba *con las manos y los pies* envueltos con vendas de entierro y *la cabeza* enrollada en un lienzo. (Jn. 11, 44)”.

Cernuda recupera estos detalles físicos para ampliar la descripción de forma todavía más realista: la tercera estrofa le sirve para representar de manera hiperbólica qué es lo que ve y oye Lázaro, una vez devuelto definitivamente a la vida:

*Era otra vez la vida.*  
Cuando *abrí los ojos*  
fue el alba pálida quien dijo  
la verdad. Porque aquellos

rostros ávidos sobre mí, estaban mudos  
 mordiendo un sueño vago inferior al milagro,  
 como rebaño hosco  
 que no a la voz sino a la piedra atiende,  
 y el sudor de sus frentes  
*oí caer* pesado entre la hierba.

Más que de “realismo” aquí podríamos hablar de “hiperrealismo”. La vista y el oído de Lázaro se agudizan hasta permitirle oír caer en la hierba el “sudor” de la frente de los testigos del milagro. Los ojos, en cambio, le dicen “la verdad”: ha vuelto a la vida y el sol del alba está ahí, delante de él, como testimonio verídico de la resurrección.

Es importante resaltar la reacción de los espectadores: sus “rostros” son “ávidos”, sus bocas “mudas” parecen morder “un sueño vago inferior al milagro” y no se preocupan por la “voz” (la que ha hablado para decir “¡Lázaro, sal de ahí!”) sino por la “piedra”, el mero involucro material.

Lázaro está emitiendo implícitamente un juicio (de tipo moral) contra los que miran y no entienden la naturaleza del milagro: por eso compara al público con un “rebaño hosco”. La gente que acude alrededor del sepulcro no escucha la voz (o no la entiende), mira tan solo la piedra que han corrido para sacar a la luz al cadáver. El hombre ya no cree en los milagros y los espectadores no se fijan en la naturaleza de la voz de Jesús.

La cuarta estrofa especifica la reacción de Lázaro, amplificando los efectos que la realidad produce en el hablante:

Alguien dijo *palabras*  
*de nuevo nacimiento.*

La elipsis de las palabras de Jesús vuelve a aparecer, aunque de forma implícita, en estos dos versos en los que el “yo” que habla y recuerda no atribuye estas palabras “de nuevo nacimiento” a un emisor concreto (¿Jesús mismo? ¿Uno de los espectadores? ¿Quién es ese “Alguien” que habla?). Del recuerdo incierto pasamos a la reflexión:

Mas no hubo allí sangre *materna*  
 ni vientre *fecundado*  
 que crea con dolor nueva vida *doliente*.  
 Sólo *anchas* vendas, lienzos *amarillos*  
 con olor *denso*, desnudaban  
 la carne *gris* y *flácida* tal un fruto *pasado*;  
 no el *terso* cuerpo *oscuro*, rosa de los deseos,  
 sino el cuerpo de *un hijo de la muerte*.

Las arriba citadas “palabras de nuevo nacimiento”, entonces, ya no tienen vigencia alguna porque Lázaro recuerda que en su sepulcro no hay “sangre materna” ni “vientre fecundado”: es esto lo que podríamos definir como el *escándalo ontológico* de la resurrección<sup>8</sup>. Quien vuelva a la vida, lo hará en carne y hueso pero para ser “hijo de la muerte”, no fruto del vientre de una mujer: no hay ningún “nuevo nacimiento”. En este sentido, la descripción que Lázaro hace de su mismo cuerpo es directa y sin censuras: como en el texto bíblico, también en el poema cernudiano se ponen de relieve los aspectos más repugnantes del cadáver que vuelve a la vida. Si Marta evoca el “olor espantoso” que tiene que haber dentro de la tumba (han transcurrido cuatro días del sepelio), y además, el narrador externo del evangelista nos presenta a Lázaro como un cuerpo con las manos y los pies atados en “vendas de entierro” y la cara envuelta en un “lienzo”, aquí Cernuda vuelve a evocar el “olor denso” del cuerpo, las “anchas vendas” y los “lienzos amarillos”, añadiendo otro detalle: “la carne gris y flácida”, contrapuesta al “cuerpo oscuro” que es “rosa de los deseos”. Entre la realidad y el deseo, Lázaro se nos presenta como imagen turbadora de la putrefacción y de la muerte. Su cuerpo es la negación del deseo, porque es fruto de la misma “muerte”. La dicotomía que nutre gran parte de la poesía de Cernuda encuentra en Lázaro una imagen simbólica de la imposible concordancia entre “deseo” y “realidad”: un muerto que vuelve a la vida y que, por eso mismo, se define como “hijo de la muerte”, ya no podrá volver a experimentar la fuerza de los deseos, tan solo po-

---

<sup>8</sup> Sobre este aspecto cf. también Quinzi (1995) y Agamben (2002).



drá asistir a la vida de los demás de forma pasiva. Su corazón no latirá de forma natural. Sus cinco sentidos ya no percibirán el encanto del mundo terrenal. Es lo que se deduce de la quinta estrofa:

El cielo rojo abría hacia lo lejos  
tras de olivos y alcores;  
el aire estaba en calma.

Otra vez la descripción del paisaje nos sitúa en el momento del amanecer. Se trata de un paisaje casi bucólico (y andaluz: “olivos y alcores”). Pero por segunda vez una adversativa (“mas”) introduce el punto de vista “extra-ordinario” de Lázaro:

Mas temblaban *los cuerpos*  
*como las ramas cuando el viento sopla,*  
brotando de la noche como los brazos tendidos  
para ofrecerme su propio afán estéril<sup>9</sup>.

Desde el punto de vista del resucitado, también los vivos parecen “muertos” o seres que “brotan de la noche”<sup>10</sup> y la esterilidad del cuerpo de Lázaro se ve reflejada en la esterilidad de los vivos.

Los últimos tres versos de esta estrofa nos muestran de forma icástica a Lázaro en el momento de volver a la vida:

La luz me remordía  
*y hundi la frente sobre el polvo*  
al sentir *la pereza de la muerte.*

Volver a la vida para Lázaro significa volver a “sentir la pereza de la muerte”: es como si la fuerza de gravedad lo obligara a doble-

---

<sup>9</sup> Cernuda amplifica el símil de los cuerpos como “ramas” que tiemblan de forma enigmática y casi barroca en el poema *Lamento y esperanza* (de *Las nubes*): “El hombre es *una nube* de la que *el sueño / es viento*”.

<sup>10</sup> Cf. el uso del verbo “brotar” en el v. 2 de la segunda estrofa (donde se aplica al “frio” que penetra en el cuerpo de Lázaro).

garse hacia el suelo, por eso hunde su frente “sobre el polvo”. ¿Cuál es la solución? Volver atrás, al vientre de la muerte y del sepulcro:

Quise cerrar los ojos,  
 buscar *la vasta sombra*,  
*la tiniebla primaria*  
 que su venero esconde bajo el mundo  
 lavando de vergüenza la memoria.

Es esta la fase más crítica de la “narración”: Lázaro vuelve a la vida pero lo que ve a su alrededor lo convence para volver al vientre de la muerte, aquí identificada como “*vasta sombra*” y “*tiniebla primaria*” (ambos sintagmas – dispuestos según un orden quiasmático – son *objective correlative* de la muerte, según terminología eliotiana). La estrofa sigue con una especie de *coup de théâtre*:

Cuando *un alma doliente* en mis entrañas  
 gritó, por las oscuras galerías  
 del cuerpo, agria, desencajada,  
 hasta chocar contra el muro de los huesos  
 y levantar mareas febriles por la sangre.

Cernuda fotografía y capta el momento en que la vida vuelve a latir dentro del corazón y del cuerpo de Lázaro: los lectores asistimos a la metamorfosis espantosa del cadáver del personaje. Un alma “doliente” se introduce en sus “entrañas”: el cuerpo mismo se nos presenta aquí como un conjunto de “galerías”, “muros”, “huesos” y “sangre” (Cernuda “geometriza” el cuerpo humano)<sup>11</sup>. Solo en la estrofa siguiente Lázaro introduce a otro personaje funcional a la narración de los hechos:

---

<sup>11</sup> Estos versos y la representación de la Muerte como “frío que hiela” recuerdan los de la rima LXXIII de Gustavo Adolfo Bécquer: “Del húmedo *muro* / tendida en el hueco, / acaso de *frío* / se hielan los *huesos*”. Del poeta romántico Cernuda cita el famoso verso de la rima LXVI, “Donde habite el olvido”, para darle el título al poema que abre la homónima recopilación de 1933; a Bécquer también dedica sendos ensayos: cf. Cernuda (2002a: 90-98; 702-710).

*Aquel que* con su mano sostenía  
la lámpara testigo del milagro,  
*mató brusco la llama,*  
porque ya el día estaba con nosotros.

¿Quién es este personaje? ¿Quién “mata” la “llama” de la “lámpara” que ilumina el sepulcro<sup>12</sup>? De momento, no lo sabemos. Está claro que Cernuda va construyendo su narración a través de elipsis que el lector está llamado a llenar con su imaginación; “aquel” es tan indefinido que puede referirse a cualquier testigo del milagro. También es evidente que aquí el poeta juega con el contraste cromático (ya experimentado más arriba, entre los versos 1 y 8 de la primera estrofa) para indicar que la luz de la lámpara es innatural o ya no sirve porque “el día estaba con nosotros” (otra vez, una referencia temporal al momento del amanecer). El suspense aumenta en los versos que siguen:

Una rápida sombra sobrevino.  
Entonces, hondos bajo una frente, vi *unos ojos*  
*llenos de compasión*, y hallé temblando un  
alma  
donde mi alma se copiaba inmensa,  
por el amor dueña del mundo.

La luz natural del sol se ve oscurecida momentáneamente por una sombra que sobreviene y que se va acercando a Lázaro. El primer elemento que éste percibe son “unos ojos” definidos como “hondos” y “llenos de compasión”. Se trata del encuentro entre lo humano y lo divino. Jesús –cuyo nombre nunca aparecerá de forma explícita en el monólogo– hace aquí su aparición bajo la forma de

---

<sup>12</sup> “Matar la llama” es sintagma verbal que remite a William Shakespeare: cf. *Othello*, Acto 1, escena 2, vv. 6-13, en los que el protagonista repite la frase “put out the light” cinco veces; al final de su monólogo, Othello aplicará esta expresión en un caso a las velas que están cerca de Desdemona y en otro al corazón de la misma. Como se sabe, Cernuda tradujo integralmente el *Troilus and Cressida* y parte de *Romeo and Juliet*; sobre las muchas vicisitudes de ambas traducciones cf. Rivero Taravillo (2011: 222-225; 290).

un “alma” que tiembla. Lázaro se ve reflejado en ella; el verbo “copiarse” remite al hecho de “verse inmediatamente” igual que ella, además de al hecho de que, según la *Vulgata*, el hombre ha sido creado *ad imaginem Dei*<sup>13</sup>. El amor es el medio a través del cual Lázaro percibe la inmediata presencia de Jesús y se siente – igual que el alma de su amigo – “dueño del mundo”.

Podemos afirmar que es aquí donde se realiza no solo la aparición de Cristo, sino también el reconocimiento inmediato (aunque inconsciente y milagroso) de lo divino por parte del resucitado.

La octava estrofa humaniza esta aparición y, al mismo tiempo, describe la reacción de Lázaro a la llamada de Jesús:

*Vi* unos pies que marcaban la linde de la vida,  
el borde de una túnica incolora  
plegada, resbalando  
hasta rozar la fosa, como un ala  
cuando a subir tras de la luz incita.  
*Sentí* de nuevo el sueño, la locura  
y el error de estar vivo,  
siendo carne doliente día a día.  
Pero él me había llamado  
y en mí no estaba ya sino seguirle.

Es como si Lázaro describiera a Jesús a la altura de los pies: cita el borde de la túnica que resbala rozando la fosa; vuelve a percibir el dolor de los vivos; habla del “sueño”, de la “locura” y del “error de estar vivo”. Pero siente también la necesidad de seguir a esa voz que lo ha llamado. No puede resistirse.

Por eso, *puesto en pie*, anduve silencioso  
aunque todo para mí fuera *extraño* y *vano*,  
mientras pensaba: así debieron ellos,  
muerto yo, caminar llevándome a la tierra.  
La casa estaba lejos;  
otra vez vi sus *muros blancos*  
y el ciprés del huerto.

---

<sup>13</sup> Sobre las estrechas relaciones entre los términos “imago”, “copia” y “figura” en la Biblia cf. Auerbach, E. (1991: 183).

Sobre el terrado había *una estrella pálida*.  
 Dentro no hallamos lumbre  
 en el hogar cubierto de *ceniza*.

Lázaro sigue la voz y la voluntad de quien lo despertó del sueño de la muerte y camina en silencio, en un mundo que le parece “extraño” y “vano”. Imagina cómo debió de ser el día de su entierro. Vuelve a ver su casa, con los muros blancos y el ciprés del huerto. Es aquí donde Cernuda parece proyectar en el personaje bíblico sus recuerdos de Sevilla: *Jardín antiguo* se titula uno de los poemas en prosa de *Ocnos*, y, en esta obra, Cernuda describe el paisaje del jardín de su casa paterna, con la fuente central y las ramas de los árboles que adornan el patio interior, con el huerto y la variedad de muchas flores distintas (y el “ciprés del huerto” al que aquí hace referencia Lázaro)<sup>14</sup>. Nótese como a lo largo del monólogo va cambiando la cronología: “Sobre el terrado había una estrella pálida” indica que ya es de noche; la luna es la leopardiana “estrella pálida” que, en este caso, no ilumina nada<sup>15</sup>. También la casa está sumergida en la oscuridad: “Dentro no hallamos lumbre”, el hogar está cubierto de “ceniza”, elemento que por deslizamiento semántico nos remite al sepulcro de donde Lázaro acaba de salir (además de al “polvo” sobre el que hunde su cara en el verso 9 de la quinta estrofa).

La décima estrofa, en cambio, describe la reacción de los que reciben a Jesús y a Lázaro:

Todos le rodearon en la mesa.  
 Encontré el pan *amargo*, *sin* sabor las frutas,  
 el agua *sin* frescor, los cuerpos *sin* deseo;  
 la palabra hermandad sonaba *falsa*,  
 y de la imagen del amor quedaban  
 sólo *recuerdos bajo el viento*.

<sup>14</sup> Cf. Cernuda (2002: 553-615).

<sup>15</sup> Sobre las relaciones entre Leopardi y Cernuda cf. Ladrón de Guevara Mellado (1987-89: 677-693).

La anáfora de la conjunción “sin” señala el sentimiento de soledad y de aislamiento que sufre Lázaro en su casa, además de su nueva condición de “muerto vivo”. Es un mundo que ha dejado de tener sentido porque es un mundo que no tiene sabor. Incluso el concepto de “hermandad” –a los oídos de Lázaro– suena como una palabra “falsa” o hueca. El amor se reduce a un conjunto de recuerdos “bajo el viento”. Es como si asistiéramos a una versión de la Última Cena al revés, donde el pan es “amargo”, las frutas “sin sabor”, y el agua “sin frescor”. Los versos que siguen vuelven a poner en el centro de la narración a Jesús:

*Él conocía que todo estaba muerto  
en mí, que yo era un muerto  
andando entre los muertos.*

Son éstos los versos que más se alejan del texto bíblico y en los que es más evidente el proceso de re-escritura por parte del autor moderno: en el capítulo 11 Juan no nos cuenta el destino de Lázaro después del milagro de la resurrección. Las últimas palabras que Jesús le dirige son, en realidad, una orden a los que han presenciado el milagro: “[Quítenle las vendas y déjenle ir!”. Cernuda, en cambio, añade a la narración un episodio del que no hay testimonio en la Biblia: Jesús vuelve a casa junto con el resucitado, se sienta en la mesa junto con los espectadores que han asistido al milagro y, para colmo, conoce lo que está experimentando Lázaro en su nueva vida. La omnisciencia divina le sirve a Jesús para transmitirle al resucitado qué es lo que él está experimentando en ese momento. Jesús es el interlocutor directo de Lázaro y Lázaro sabe lo que sabe gracias a Jesús. Los dos se intercambian mutuamente un mensaje aterrador que constituye la “narración del límite” de Cernuda, además de una “epifanía al revés” con respecto a la *Vulgata* cristiana: quien vuelva a la vida sabrá que todo está muerto; Lázaro mismo se percibirá a partir de ahora como “un muerto andando entre los muertos”. Es una versión casi blasfema o, en todo caso, heterodoxa de la narración que nos ofrece Juan en su Evangelio. Es la descripción de un mundo sin sentido, en el que incluso la resurrección se nos presenta

como un acontecimiento poco deseable porque conduce al descubrimiento de una verdad terrible, una verdad que el uso atento y eficaz del encabalgamiento entre los versos 7 y 8 no hace sino subrayar. Esto explica el sentido de la estrofa undécima, la penúltima, en la que Lázaro reza a Dios para que lo ayude a sobrellevar tanto dolor:

*Sentado a su derecha me veía  
como aquel que festejan al retorno.  
La mano suya descansaba cerca  
y recliné la frente sobre ella  
con asco de mi cuerpo y de mi alma.  
Así pedí en silencio, tal se pide  
a Dios, porque su nombre  
más vasto que los templos, los mares, las estrellas,  
cabe en el desconsuelo del hombre que está  
solo,  
fuerza para llevar la vida nuevamente.*

El hecho de que Lázaro se sienta “a la derecha” de Jesús remite a otra escena narrada en el Evangelio de Juan (Jn. 13, 1; 14, 28; 16, 28), o sea, a la segunda resurrección, la más importante para el mensaje de la misma religión cristiana<sup>16</sup>. Del mismo modo, “aquel que festejan al retorno” podría remitir a la parábola del “hijo pródigo” tal y como nos la narra otro evangelista, Lucas (Luc. 15, 11-33). El gesto de reclinar la frente sobre la mano de Jesús explicita de forma visual y eficaz toda la humanidad de Lázaro<sup>17</sup>. En búsqueda de ayuda y de apoyo moral le pide a Dios en silencio que lo consuele y lo empuje a “llevar la vida nuevamente” porque siente “asco” de su cuerpo y de su alma. En esta petición Lázaro encarna a todo hombre y Dios se presenta como una fuerza poderosa cuya

---

<sup>16</sup> En este caso podemos hablar efectivamente de una “interpretación figural” del personaje: en esta escena del poema Lázaro “pre-figura” (anticipándolo) a Jesús sentado a la derecha de su padre: cf. Auerbach (1991: 185).

<sup>17</sup> Además de repetir el mismo gesto descrito en el v. 9 de la quinta estrofa: “y hundí la frente sobre el polvo”. La diferencia estriba en la oposición “polvo” / “mano”.

magnitud el ser humano nunca podrá alcanzar. Esta es la última estrofa, conclusión catártica (o más bien, anti-catártica) de esta narración inquietante porque desarrollada en los límites mismos del concepto de “vida” y de “muerte” (de “esperanza” en la fe y en Dios y de “desesperanza” cósmica de tipo leopardiano):

Así rogué, *con lágrimas*,  
 fuerza de soportar mi ignorancia resignado,  
 trabajando no por mi vida ni mi espíritu,  
 mas por *una verdad en aquellos ojos entrevista*  
*ahora. La hermosura es paciencia.*  
 Sé que el *lirio* del campo,  
 tras de su humilde *oscuridad* en tantas *noches*  
 con larga espera bajo tierra,  
 del *tallo verde* erguido a la *corola alba*,  
 irrumpe un día en gloria triunfante.

Estamos ante los versos más ambiguos y misteriosos de la composición. ¿Qué significa que “La hermosura es paciencia”? ¿Qué tipo de verdad “entrevé” Lázaro en los ojos de Jesús? El último verbo que Cernuda aplica a su “doble” es “saber”. Solo al final de este recorrido (que es, a la vez, monólogo y narración o, por mejor decirlo, narración del diálogo mudo que Lázaro entabla con los testigos oculares del milagro, con Jesús y con Dios), el protagonista llega al reconocimiento de la verdad, la que su interlocutor parece guardar en su mirada. Lázaro sabe que el “lirio” tiene que esperar muchas noches en la oscuridad antes de abrirse con su “tallo verde” y su “corola alba”. La flor tiene que vivir bajo tierra y en forma de semilla antes de manifestarse en todo su esplendor y abrir su corola. La paciencia, o sea, la facultad de hacer frente a la espera y a las dificultades u obstáculos que puedan surgir durante la espera, es sinónimo de “belleza”. No solo eso: el poeta evoca por última vez la lucha entre “luz” y “oscuridad” citando en los últimos cinco versos cinco diferentes tonalidades cromáticas: el blanco del “lirio”; el negro de la “oscuridad” y de las “noches”; el verde del “tallo”; el “alba” de la corola. Todos estos colores están englobados en una especie de *Ur-color* (o “color de la creación”) que es el representa-



do por la “gloria triunfante” que “irrumpe” para mostrar la belleza de la flor. Lo que había empezado como narración circunscrita y recuerdo (o rememoración) de hechos pasados (“Era de madrugada”) termina con una enumeración de colores relacionados con el “lirio” y con el sintagma de eco teológico “gloria triunfante”. Al final de este recorrido en el interior del texto poético, la pregunta es: ¿de qué habla *Lázaro*? ¿Cuál es el mensaje que nos transmite?

3. Para contestar a estas preguntas hay que volver a leer el texto poético. A pesar del lenguaje que Cernuda utiliza – directo y cercano al tono coloquial o de la lengua hablada – el poema obliga al lector a hacerse una serie de preguntas tanto alrededor de la instancia narradora (quién habla, desde qué perspectiva, hacia quién) como alrededor del mensaje que esa misma instancia transmite al lector.

Si analizamos detenidamente los verbos que se atribuyen directamente al “yo” monologante<sup>18</sup>, podemos comprobar que Cernuda narra el proceso de *anagnórisis* de *Lázaro* de forma muy peculiar: si por un lado la curiosidad de ver el mundo terrenal y la necesidad de seguir la voz de su amigo lo empujan a “abrir” los ojos y “oir” los ruidos (o los sonidos) de los testigos que están a su alrededor, por otro lado esta apertura hacia el mundo externo se ve truncada por el

---

<sup>18</sup> Cf. Langbaum (1974); la traducción española – *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996 – ha dado lugar a un debate bastante vivaz entre críticos y poetas que, de forma no siempre acertada, han aplicado la etiqueta de “poesía de la experiencia” para indicar grupos tan dispares como los Novísimos, los poetas de la Generación del ‘50, y los poetas del nuevo realismo de nuestra contemporaneidad; para una reflexión acertada sobre este debate cf. Talens (2005: 129-159). En su ensayo Langbaum reconoce en Alfred Tennyson y en Robert Browning los “creadores” del monólogo dramático, pero subraya que ha sido T.S. Eliot quien ha sabido adaptar esta técnica para transmitir una nueva visión del mundo en la época moderna: en su caso, además, “a modern consciousness [...] is also a *cultural memory*” (71). Cernuda sigue al admirado Eliot también en ese aspecto: junto con *Lázaro*, los demás monólogos dramáticos que se pueden rastrear en *La realidad y el deseo* son todos ejemplos de poemas que re-escriben y revitalizan parte de nuestra “memoria cultural” a partir de la citada técnica.

doble gesto de Lázaro de “hundir” su frente sobre el polvo de la tierra y de “querer” cerrar los ojos para volver a la muerte (la “vasta sombra”, la “tiniebla primaria”). El mismo esquema – aquí referido a los ojos: “abrir vs. cerrar” – se repite en las demás estrofas, cuando Lázaro “ve” los ojos de Jesús; “ve” sus pies; “halla” en la mirada de su amigo una verdad “entrevista”, para luego “sentir” de nuevo el “sueño, la locura y el error” de estar vivo. Un esquema muy parecido se repite en las otras estrofas en las que se cuenta qué es lo que hace Lázaro una vez resucitado: “anda” silencioso, como una especie de sonámbulo, hacia su casa, junto con Jesús, mientras “piensa” en el día de su funeral; “ve” los muros blancos de su casa, pero “no halla” lumbres. A partir de este encuentro con una casa oscura y vacía (eco o repetición visual del sepulcro del que acaba de salir), Lázaro utiliza verbos de sentido negativo: “encuentra” el pan amargo y la comida sin sabor llegando a afirmar que él “es” un “muerto andando entre los muertos”.

El esquema: apertura vs. cierre (o “acercamiento hacia” vs. “alejamiento del” mundo terrenal) desaparece exclusivamente en la última estrofa: en este caso, los verbos que pronuncia Lázaro tienen todos sentido positivo: “pide” en silencio a Dios, luego “reza”, llorando, para finalmente “saber” que el lirio, antes de mostrarse en todo su esplendor, tiene que permanecer bajo tierra y en la oscuridad durante muchas noches.

El deseo de volver a la vida terrenal (o la necesidad de seguir las palabras de Jesús) se contrapone constantemente al de volver a encerrarse en el sepulcro (el vientre de la muerte). Solo en la parte conclusiva de su narración-rememoración del pasado, Lázaro parece conforme con la nueva situación existencial y abandona el uso de los tiempos verbales del pasado (“anduve”, “rogué”, “vi”) para adoptar el presente intemporal: “Sé que el lirio del campo [...] *irrumpe*”, verso que se relaciona con el anterior (casi un aforismo, con valor intemporal o acrónico): “La belleza *es* paciencia”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Sobre el uso de los tiempos verbales del presente de indicativo en el ámbito poético resulta muy estimulante el ensayo de González Muela, J. (1955: 107-108),

Inevitable reconocer en este verso de tono aforístico una referencia explícita a *Ode on a Grecian Urn* del admirado John Keats pues en los vv. 49-50 el poeta afirma:

*Beauty is truth, truth beauty – that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know*<sup>20</sup>.

Cernuda cambia el segundo elemento del binomio “truth” (verdad) con “paciencia”. Es como si Lázaro en este caso captara el sentido más profundo de la belleza en la capacidad de esperar el momento de la “irrupción” de la “gloria triunfante”, además del de aceptar la verdad “entrevista” (volver a la vida es ser un “muerto andando entre los muertos”). Pero si nos referimos a Keats es también por otro elemento que aparece en la última estrofa: el “lirio”, flor que vuelve a aparecer en otro poema cernudiano, que se titula curiosamente *A propósito de flores* y que –como bien intuye Antonio Rivero Taravillo– es una especie de velado homenaje de Cernuda al poeta romántico inglés<sup>21</sup>. En los dos últimos versos de la tercera estrofa de ese poema, Cernuda nos presenta como “la dicha más pura que conoció en la vida” la de “ver *la flor que abre*, su color y su gracia”. Encontramos en estos versos la misma imagen del “lirio” que se abre e “irrumpe en gloria triunfante”. El mismo concepto vuelve a aparecer en los dos últimos versos de la estrofa sucesiva:

---

en el que el autor demuestra como esos “presentes” tienen una función peculiar, o sea, la de probar que “el interés del poeta no está en *localizar* muy concretamente la acción o proceso dentro de una porción de tiempo real, sino dejar a esa acción o proceso eternizada, en un mundo en el que el tiempo no se mide *en extensión*, sino *en profundidad*” (las cursivas son mías). Lo mismo se puede decir de los muchos pretéritos (predominantes con respecto al presente de indicativo) utilizados en *Lázaro*, donde el yo monologante “eterniza” lo que cuenta como “pasado”.

<sup>20</sup> Cf. Keats (1995). Sobre las relaciones entre Cernuda y los poetas románticos ingleses cf. Londero (1992).

<sup>21</sup> Cf. Rivera Taravillo (2006: 97-144).

En la muerte quiso volverse con tácito sarcasmo  
a la felicidad de la flor que entreabre.

Pero las similitudes entre esta imagen final de *Lázaro* y *A propósito de flores* aumentan si consideramos que en la quinta y última estrofa aparece otro “lirio”, esta vez descrito como símbolo negativo, opuesto al “lirio” que Lázaro toma como punto de referencia para hablar de “belleza” como “paciencia”. Después de una serie de preguntas retóricas sobre cuáles podrían ser las fuentes de inspiración del poeta (“¿Amargura? ¿Pureza? ¿O, por qué no, ambas a un tiempo?”), Cernuda relaciona metafóricamente el “lirio” al “poeta”:

*El lirio se corrompe como la hierba mala,  
y el poeta no es puro ni amargo únicamente:  
devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,  
aunque su genio puro y amargo algo más le regale*<sup>22</sup>.

El “lirio” se convierte aquí en ejemplo de “belleza” condenada a la “corrupción”: incluso las flores más delicadas se convierten en “hierba mala”; del mismo modo, la inspiración del poeta es mezcla de “pureza” y “amargura”. Es lo que experimenta Lázaro volviendo a la vida (entre “luz” y “sombra”, como se ha demostrado a lo largo del análisis del poema)<sup>23</sup>: lo que parecía un “nuevo nacimiento” se convierte gradualmente en el reconocimiento de una “verdad entrevista” que provoca el llanto, empuja a rezar a Dios y obliga a vivir en un limbo en el que “belleza es paciencia”. Claro está que el “irrupir” del “lirio” en “gloria triunfante” también es imagen simbólica de la resurrección. Porque igual que la flor antes de abrirse y

<sup>22</sup> Cito el poema *A propósito de flores* del ensayo de Rivero Taravillo citado más arriba (129-30); sobre las relaciones entre Cernuda y Keats cf. también Cernuda (2002a: 253-463).

<sup>23</sup> En el poema *Soñando la muerte*, de la misma recopilación de *Las nubes*, Cernuda define a la Muerte como “sombra eterna” y mezcla los colores vívidos y los oscuros en estos versos que expresan la rebeldía del poeta que ya no cree en Dios: “Sólo en ti entonces creo, *vasta sombra*, / tras los *sombrios* mirtos de tu pórtico. / Única realidad *clara* del mundo”; cf. Cernuda (2002: 264).

de mostrarse en todo su esplendor tiene que vivir bajo tierra y en la oscuridad, de la misma manera Lázaro tiene que morir y permanecer dentro del sepulcro (esa “piedra” evocada en el verso 2 de la primera estrofa) antes de recibir la llamada de Jesús y de volver a ver el amanecer (que a su vez encarna el símbolo del sol que –con su luz– vuelve a iluminar la tierra).

4. Volvamos a las observaciones del autor sobre su obra: Cernuda, a propósito de *Lázaro*, habla de “calma melancólica” y de “sorpresa desencantada”<sup>24</sup>. Si ésta aparece en la primera parte del poema, cuando Lázaro casi no cree en lo que ve y oye y quisiera volver a yacer como muerto en el sepulcro, aquélla parece encarnarse en la parte conclusiva del texto, cuando la “verdad entrevista” en los ojos de su amigo lo empuja a rezar y a llorar. Esta postura ambivalente ante el misterio de Dios la encontramos también en otros contextos y en otras obras de Luis Cernuda: es más, podríamos reconstruir el dificultoso camino entre la fe en Dios (o el unamuniano y agónico “deseo de fe” en un Ser supremo y omnisciente), la duda de raigambre nihilista en un mundo ultraterrenal y el explícito rechazo de la religión cristiana en todas las obras del autor y siguiendo el orden cronológico de publicación de las mismas.

De momento, centremos nuestra atención en el poema en prosa “Escrito en el agua” de *Ocnos*:

□Dios!, exclamé entonces: *dame la eternidad*: Dios era ya para mi el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicornes del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como al amigo incomparable y perfecto. Fue un sueño más, porque *Dios no existe* [...]. *Y si Dios no existe, ¿como puedo existir yo?* Yo no existo ni aún ahora, que *como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras*, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia (Cernuda 2002: 615).

---

<sup>24</sup> Está claro que Cernuda utiliza a Lázaro para proyectar en el personaje sus estados de ánimo del momento; cf. Doce (2002: 413-414) cuando resalta las diferencias entre Browning y Cernuda.

En este caso (y en esta obra de carácter implícitamente autobiográfico) Luis Cernuda es contundente: si Dios no existe, entonces no sólo desaparece la perspectiva de una vida ultraterrenal, sino que también se desvanece la posibilidad de encontrar un sentido en esta vida terrenal. Más que con Lázaro, aquí el poeta se compara con una “sombra entre sombras” que respira “palabras desalentadas”. Detrás de la Biblia, aparece aquí el eco de Shakespeare<sup>25</sup>, o mejor dicho, de los famosos versos del monólogo de Macbeth en la escena 5 del Acto V, en los que la vida se compara con una “*walking shadow*” (Shakespeare 1988: 987).

“Walking shadow” o “sombra que anda” (o “andante”): podría ser una definición perfecta de Lázaro<sup>26</sup>. Una definición que el Bardo – igual que el poeta sevillano – bien pudo haber creado a partir de las Sagradas Escrituras<sup>27</sup> y que Luis Cernuda vuelve a re-escribir en su exilio (y entre los conflictos históricos a él contemporáneos) cuando le permite a Lázaro descubrir el pensamiento más íntimo y aterrador de Jesús, su interlocutor directo: Jesús sabe que Lázaro es tan sólo un “muerto andando entre los muertos” o, lo que es lo mismo, una “sombra que se arrastra entre un delirio de sombras”. La re-escritura bíblica coincide aquí con una “epifanía al revés” que subvierte de forma rotunda el mensaje cristiano, a pesar de la visión final del “lirio” que “irrumpe” en “gloria triunfante”. Esa visión casi paradisiaca no elimina ni atenúa el pesimismo de la mayoría de los versos de la composición; versos que atestiguan la narración “extra-ordinaria” del resucitado y, paralelamente, el lento y tortuoso

---

<sup>25</sup> Aunque el título de este poema en prosa deriva de John Keats, o mejor dicho, del epitafio que puede leerse en su tumba en el cementerio “de los ingleses” de Roma: “Here lies One Whose Name was *writ in Water*”.

<sup>26</sup> Sobre las múltiples re-escrituras del personaje cf. también Mainer (2010: 131-157).

<sup>27</sup> Para el análisis de la obra de Shakespeare como re-escritura de la Biblia cf. el sugerente ensayo de Boitani (2009).

proceso de *anagnórisis* que empujará a Lázaro a rezar a Dios – junto con su amigo Jesús – entre lágrimas<sup>28</sup>.

### Bibliografía

- Agamben, G. (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Auerbach, E. (1991), “Figura”, en *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli: 176-226.
- Boitani, P. (2009), *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Bologna, il Mulino.
- Candeloro, A. (2006), “*Journey of the Magi* di T.S. Eliot e *La adoración de los Magos* di Luis Cernuda: ri-scritture poetiche”, *Anglistica Pisana*, 3, 1: 165-193.
- Cernuda, L. (2002), *Poesía completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela.
- Cernuda, L. (2002a), *Prosa I*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela.
- Cernuda, L. (2006), *Obras completas II*, ed. D. Harris y L. Maristany, Barcelona, RBA.
- Doce, J. (2002), “Luis Cernuda, traductor: una aproximación” en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*, Catálogo de la Exposición en el Centenario de Luis Cernuda, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes: 413-414.
- González Muela, J. (1955), *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Alcalá.
- Insausti, G. (2002), “Luis Cernuda en Gran Bretaña: 1938-1947” en *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda. 1902-1963*: 293-311.

---

<sup>28</sup> Para un análisis del tema religioso en la obra de Cernuda cf. también Insausti (2002: 293-311): el autor reconoce “signos diversos” en la inquietud teológica del poeta y, entre éstos, un hilo común: la “libre interpretación de las Escrituras”. Sobre el mismo tema, sugerente también el análisis de Prellwitz (2002) del poema “Noche del hombre y su demonio” (de *Como quien espera el alba*).

- Keats, J. (1995), *The Poems of John Keats*, ed. M. Allot, London-New York, Longman.
- Ladrón de Guevara Mellado, P. L. (1987-89) “I *Canti* de Leopardi en la obra poética de Luis Cernuda”, *Estudios románicos*, 5: 677-693.
- Langbaum, R. (1974) *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth, Penguin.
- Londero, R. (1992), “Aspetti delle teorie romantiche inglesi in Cernuda”, *Anales de Literatura Española*, 8, 1992: 119-131.
- Mainer, J.C. (2010), “La resurrección de Lázaro: variaciones contemporáneas de un tema en la literatura hispánica”, en Civil, P., Crémoux, F., eds., *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert Verlag, 1: 131-157.
- Jawad Thanoon, A. (2009), “Los requisitos formales del género del monólogo dramático” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html> (07/10/2016).
- Paz, O. (1994), “La palabra edificante”, en *Obras completas. Fundación y disidencia. Dominino Hispánico*, México, Círculo de Lectores, vol. 3: 240-248;
- Pérez Parejo, R. (2007), *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 – Novísimos)*, Madrid, Visor.
- Prellwitz, N. (2002), “Luis Cernuda: el culto a la palabra. Lectura de ‘Noche del hombre y su demonio’”, en Londero, R., ed., *I mondi di Luis Cernuda*, Udine, Forum: 73-84.
- Quinzi, S. (1995), *Mysterium iniquitatis. Le encicliche dell’ultimo papa*, Milano, Adelphi.
- Rivero Taravillo, A. (2006), *Con otro acento. Divagaciones sobre el Cernuda “inglés”*, Sevilla, Diputación de Sevilla: 77-82.
- Rivero Taravillo, A. (2011) *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets.



- Shakespeare, W. (1988), “Macbeth”, en *William Shakespeare. The Complete Works*, ed. S. Wells, G. Taylor, J. Jowett, W. Montgomery, Oxford, Clarendon Press.
- Sicot, B. (2006), “Luis Cernuda: los años del compromiso (1931-1938)”, *Bulletin Hispanique*, 108, 2: 487-516.
- Talens, J. (2005), “Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)”, en Sánchez Robayna, A., Doce, J., eds., *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg: 129-159.
- Valente, J.A. (2002), “La poesía meditativa de Luis Cernuda”, en Muñoz, J., ed., *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*, Sevilla, Renacimiento: 29-38.



*La fiesta del asno* de Juan Francisco Ferré:  
(re)escribir a través de las cámaras de un *reality show*

Simone Cattaneo  
(Università degli Studi di Milano)

Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962) es escritor y crítico literario, dos facetas que se imbrican constantemente en su producción ya que a los libros de relatos *Ajuste de cuentas* (1987), *Homenaje a Blancanieves* (2001), *Metamorfosis*® (2006), y a las novelas *La vuelta al mundo* (2002), *I love you Sade* (2003), *La fiesta del asno* (2005), *Providence* (2009) y *Karnaval* (2012), hay que añadir la antología, editada con Julio Ortega, *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007) y el volumen *Mimesis y simulacro* (2011). Sin embargo, la simbiosis entre reflexión teórica y aplicación práctica no se da sólo en su bibliografía sino que repercute en su narrativa, donde combina el tono ensayístico con el compás novelesco en un marco formal discontinuo y heterogéneo para sondear las contradicciones de la sociedad posmoderna. Precisamente del problema de cómo representar un mundo “desleído donde el simulacro se ha convertido en una categoría más de la realidad y ésta, a su vez, en una ficción ubicua y monstruosa compuesta [...] de simulaciones tecnológicas y entornos de realidad alternativa” (Ferré 2011: 11-12) derivan las inquietudes artísticas del autor: “¿qué otra opción le queda a la narrativa, en este contexto de máxima inestabilidad de los referentes, excepto la de hacerse tan mediática y tecnológica como la realidad?” (12).

Ferré parece no albergar dudas al respecto e, inspirándose en las teorías de Jameson (1991: 49), aboga por ceñirse a una aproximación mimética, pero teniendo en cuenta el contexto cultural en el que escribe: de ahí que, paradójicamente, el único realismo viable sea el que reproduce en la página los simulacros que representan y constituyen nuestra realidad (Ferré 2011: 311). La imitación de los mecanismos de la pequeña pantalla brindaría entonces una alternativa a anquilosados modelos narrativos y, puestos a elegir, el *reality show* es sin duda el formato que me-

por evidencia los andamiajes que vertebran nuestra sociedad del espectáculo porque ya en la aproximación oximórica de los términos que componen el membrete se desvela el juego de esa construcción artificiosa que Baudrillard (2009: 45) llama “hiperrealidad”, ya que se insiste en el carácter real de lo mostrado – la mimesis – sin por eso eludir su vertiente más escenográfica y ficcional – el simulacro –. Esta necesidad de sobrerrepresentar la realidad (Lipovetsky y Serroy 2009: 230-231) responde a una evolución socio-cultural que ha socavado todo sentido de colectividad en favor de una percepción individualista y narcisista del mundo que conlleva el ansia por parte del espectador de reencontrarse y reconocerse en lo filmado o mediatizado (153), lo cual da pábulo a una “miniheroización de lo banal que entronca, en ciertos aspectos, con el fenómeno de la telerrealidad” (153). De dicha atomización, reflejada por los *media*, deriva con toda probabilidad el hecho de que el protagonista de *La fiesta del asno* sea un terrorista aislado, Gorka K., porque en la actualidad ya no queda rastro de las grandes certezas ideológicas, suplantadas por “singularidades subjetivas, quizás poco originales, poco creativas y poco reflexivas, pero más numerosas y más elásticas” (Lipovetsky y Charles 2008: 33).

Un planteamiento de este tipo, sin embargo, entraña un par de problemas que parecen llevar a un callejón sin salida. Por un lado, como había señalado Foster Wallace (1998: 81), una fiel reproducción del discurso televisivo encierra en sí una contradicción porque la parodia de un medio autoparódico no lleva a ninguna postura crítica constructiva; mientras que, por otro, la fragmentación posmoderna del sujeto (Jameson 1991: 137) y su extremado individualismo hubieran podido desactivar cualquier intento de elaborar una novela que ambicionara retratar, aunque de manera desmitificadora, el terrorismo etarra, un drama que atañe tanto a la colectividad española como a la vasca.

Ferré salva estos obstáculos, reestableciendo el nexo entre individuo y colectividad y quebrando el círculo de la imitación burlesca insustancial, gracias al título elegido: *La fiesta del asno*. El rótulo remite a Nietzsche, el cual a su vez cita la fiesta medieval del asno en *Así habló Zarathustra* en cuanto “epítome de la *religio* entre el espíritu y el cuerpo” (Mora 2007: 147). Los

festejos populares mencionados y la interpretación del espíritu como “espíritu de la colectividad” y del cuerpo como “cuerpo social”, nos llevan al carnaval bajtiniano, cuyos rasgos se repiten invariados en la *festa stultorum* y la *fête de l’âne* (Bachtin 2012: 6)<sup>1</sup>. Planea así sobre las páginas de Ferré la carga universal y subversiva de la risa carnavalesca y, de repente, en la que parecía una mera mimesis de la hiperrealidad televisiva resuenan los ecos de una aproximación crítica consciente y comprometida.

Los pasajes del libro que sugieren dicha conexión son los capítulos “La fiesta del asno” (Ferré 2005: 63-73) y “El hermano pequeño (one-man show)” (111-119). El primero es una reescritura distorsionada tanto de la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos de un pollino como de la *fête de l’âne*, puesto que el protagonista, Gorka K., es presentado a la comunidad de una aldea –con el objetivo de recaudar votos en vistas de las elecciones municipales– como una suerte de mesías de la Organización terrorista de la que forma parte. No obstante, lo que debía ser un símbolo bíblico, con el repetirse circular del recorrido de Gorka montado en un viejo borrico, se convierte en un espectáculo cómico-popular (65). El cariz carnavalesco del acontecimiento, más allá de la presencia de la población en las calles y las plazas, queda patente gracias al ritual de deshacerse de los objetos viejos almacenados en casa (Bachtin 2012: 240) – los espectadores rinden tributo de esta forma a ese ídolo de pacotilla que da vueltas por su casco urbano (Ferré 2005: 66-67) –, a la simpatía que despierta el burro – verdadero protagonista de la fiesta (71)<sup>2</sup> – y, sobre todo, al hecho de que, en una vuelta de tuerca paródica que se opone a cualquier proclama política u oficial<sup>3</sup>, la gente

---

<sup>1</sup> El epígrafe elegido por Ferré es precisamente una cita de Voltaire sobre dichas fiestas: “Nous avons des livres sur la fête de l’âne et sur celle des fous: ils peuvent servir à l’histoire universelle de l’esprit humain”.

<sup>2</sup> “Un’altra espressione era la ‘festa dell’asino’, in ricordo della fuga in Egitto [...]. Ma al centro della festa non c’era né Maria né Gesù [...], ma invece l’asino e il suo grido ‘hi-ho!’” (Bachtin 2012: 88-89).

<sup>3</sup> “Il riso medievale è puntato sullo stesso oggetto su cui è puntata la serietà. [...] È come se costruisse il suo mondo contro il mondo ufficiale, la sua chiesa contro la chiesa ufficiale, il suo stato contro lo stato ufficiale” (Bachtin 2012: 99).

vote unánimemente al pollino para que ocupe el cargo de concejal (73). La otra sección del volumen señalada, en cambio, ya a partir de su rótulo, evoca un programa televisivo muy conocido, el *reality show* “El Gran Hermano”, pero aquí, en el centro de las miradas tejidas por las cámaras tenemos nuevamente nuestro terrorista Gorka, cuya vida es televisada en tiempo real las veinticuatro horas, sin escatimar los detalles morbosos de sus relaciones (homo)sexuales y de los atentados cometidos. Lo que se describe en estos pasajes no es sólo un *show* que arma revuelo y estimula encendidos debates entre los televidentes, sino que se condensan en ellos la estructura y el contenido de la novela, indicando al lector desde qué perspectiva abordar el texto.

Ateniéndonos a lo escrito hasta hora es posible afirmar que en el apartado *La fiesta del asno* Ferré muestra el esqueleto teórico-conceptual de su obra, mientras que en el capítulo “El pequeño hermano (one man-show)” desvela los recursos formales de su proyecto narrativo, pero estos enfoques no suponen una dicotomía irreconciliable, sino que se imbrican porque el carnaval folclórico y el *reality show* guardan elementos comunes que, como veremos, podrían llevar a considerar éste último una versión posmoderna y desleída del primero. El paso fundamental a dar para entender esta involución es tomar en consideración tres elementos sobre los que se fundamentan tanto el antiguo acontecimiento popular como el mediático, ya que constituyen las bases mismas del acervo humano: la plaza – en cuanto recinto en el que interactúan el individuo y la masa –, el tiempo y el cuerpo<sup>4</sup>; todos ellos conceptos que vertebran *La fiesta del asno* y que le sirven a Ferré como reactivos capaces de producir la reacción en cadena que transforma su novela en una reescritura – pasada por el tamiz de la telerrealidad – de las fiestas carnavalescas y del terrorismo.

En época medieval la plaza era el lugar en el que se agolpaban las personas con motivo de las celebraciones oficiales o de aquellas ligadas al espíritu del carnaval y, en ocasión de estas

---

<sup>4</sup> Bajtín había individuado la serie básica que subyace a las actividades primarias del hombre en la tríada de la comida, el sexo y la muerte (Beltrán 2002: 245), y no es nada difícil comprender que ésta se refleja perfectamente en la plaza – lugar de encuentros y comercios –, en el cuerpo y en el tiempo.

últimas el cuerpo social se burlaba de un poder que no tenía más remedio que aceptar esa risueña insumisión (Bachtin 2012: 105-106). Sin embargo, con el paso del tiempo el poder ha encanalandado estas pulsiones para que no se subvirtiera el *statu quo* y, aprovechando la separación entre serio y cómico que se había venido fraguando desde la antigüedad (Beltrán 2002: 58-59), ha ido trocando la risa con el entretenimiento – diversión pasible de ser sometida a todo tipo de reglamentación –, sustituyendo la plaza primero con representaciones callejeras de carácter moral o didáctico y luego con espectáculos en la corte, en los teatros, en los cines, etc., espacios reducidos, cuyo acceso está regulado por unas normas sociales o crematísticas que limitan el número de espectadores y, en contra de la libertad carnavalesca (Bachtin 2012: 13), reestablecen una rígida división jerárquica según la clase de pertenencia o el poder adquisitivo de cada uno, celebrando la individualidad del sujeto desligado de la masa<sup>5</sup>. Empero, el mejor y más sutil resultado obtenido en este sentido es el invento del televisor porque evita toda aglomeración física y crea la idea de una plaza etérea a la que cualquiera puede asomarse, aunque en realidad no haya ningún vínculo concreto entre singularidades o pequeños núcleos desperdigados en espacios geográficos diferentes. Un producto todavía más sofisticado en la representación de este hipotético espacio común es el *reality show* porque más que otras transmisiones apunta, como el antiguo carnaval popular (Bachtin 2012: 10), a anular – aunque fuera por medio del simulacro televisivo– cualquier distancia entre actores y espectadores, ora a través de la intervención directa de los televidentes a la hora de decidir quién seguirá participando en el concurso, ora por medio de una identificación con unos personajes que nos han sido presentados como gente corriente, “real”.

Ferré, en su novela, aprovecha esta ilusión porque no quiere dejar títere con cabeza y tanto la Organización terrorista, como el Estado, los medios de comunicación y el lector parecen for-

---

<sup>5</sup> Hay que señalar además que, como ha notado Beltrán (2002: 101), el entretenimiento cortesano – y luego la mayoría de espectáculos que con el paso de los siglos derivarán de él – se fundaba en el ocio del individuo, tanto del autor como del espectador, y no en una diversión colectiva.

mar parte del grotesco desfile orquestado por él (Goytisolo 2005: 9). He aquí entonces que el autor, en el ya citado apartado “El hermano pequeño (one man show)” tipifica las reacciones de unos supuestos espectadores de la vida de Gorka desgranando un amplio abanico de posturas en las que siempre tiene cabida el germen de una hipocresía que subyace a un impulso voyeurístico fragmentado o libidinal, incapaz de reírse colectivamente de los despropósitos sexuales y criminales del protagonista porque no hay otra alternativa en un mundo abocado al individualismo, en el que es imposible reestablecer una risa regeneradora y compartida que desvele los engaños de todo discurso dogmático u oficial (Ferré 2005: 111-112).

La impresión de estar atrapados en una sala repleta de pantallas que transmiten en directo las caras desencajadas de los verdugos, de las víctimas y de los espectadores se ve acrecentada además por el modo en que tanto el carnaval como la televisión se relacionan con el tiempo. En el caso de la fiesta folclórica estudiada por Bajtín, como en el *reality show*, no existía un desfase entre lo visto y lo vivido, ambos coincidían tanto en el plano espacial como en el temporal (Bachtin 2012: 10), pero tal solapamiento adquiriría un pliegue simbólico en el que pasado y presente se fundían para celebrar el futuro inmediato, representado por la resurrección que marcaba el compás de una temporalidad cíclica (12). Semejante visión universal es impensable hoy día, puesto que la hiperrealidad de la pequeña pantalla es vivida a través de un simulacro que encubre – pero no borra – su carácter ficticio, produciendo un efecto de atemporalidad en el que el presente se reduce a simple flujo que engloba todos los tiempos posibles. Esto acontece porque ha entrado en crisis el concepto de signo (Baudrillard 2008: 63) y con él el de símbolo, fundamento de todo rito y, por supuesto, del carnaval (Bachtin 2012: 12): “La desacralización del espectáculo, la exclusión del rito como portador de un determinado trabajo se manifiestan así como condiciones para que el nuevo espectáculo multiforme, permanente y desacralizado, invada la cotidianidad hasta fundirse con ella” (González Requena 1999: 82). Nos encontramos



entonces con un presente vaciado de todo significado<sup>6</sup> y que se expresa a través de una secuencia de imágenes, cuya máxima expresión sería el *reality show* donde, en un proceso de identificación llevado al extremo, el tiempo del espectador corresponde al de las personas grabadas por las cámaras, en una celebración de lo anodino que veda toda lectura simbólica y obliga a crear de la nada el acontecimiento, el cual sólo puede aferrarse a su visualización (Imbert 2003: 94-95).

Consecuencia directa de la desacralización en el ámbito del espectáculo televisivo, para González Requena (1999: 114), es la crisis de la narratividad. Ferré explota este aspecto y construye su relato recurriendo a capítulos breves que se organizan como retazos captados por un telespectador que selecciona esporádicamente en su televisor el canal que emite el *reality show* protagonizado por Gorka<sup>7</sup>, un programa donde se mezclan episodios nimios – Gorka viendo la televisión; Gorka masturbándose; etc. – y trágicos – Gorka contemplando un coche volado por una carga de explosivo; Gorka pegándole un tiro en la nuca a su víctima; etc. – que, como un diorama, parecen desprovistos de cualquier símbolo o moralina<sup>8</sup>: son imágenes de una farsa que, paradójicamente, al presentarse bajo la forma de fragmentos de una telerrealidad falta de toda connotación épica desmitifican los grandes discursos y logran retratar “la situación *auténtica* del País Vasco, ya que también su cotidianidad política y social [...] es un sinfín de sinsentidos, de absurdos, de transformaciones y traiciones, de desviaciones publicitarias y mediáticas del discurso, de quiebras de razón, de perversiones del dolor” (Mora 2007: 150). De este modo la novela, a pesar de su discontinuidad, adquiere una coherencia global.

---

<sup>6</sup> “La excesiva proximidad del acontecimiento y de su difusión en tiempo real crea en aquel una indecidibilidad, una virtualidad que le quita su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria” (Baudrillard 2008: 69).

<sup>7</sup> Esta técnica, con toda probabilidad, se debe a *La saga de los Marx* (1993) de Juan Goytisolo: cf. Ferré 2011: 294.

<sup>8</sup> En el capítulo “El hermano pequeño (one-man show)”, el narrador subraya la imposibilidad por parte de los aficionados de ese *reality show* de ir más allá de lo visto, incluso cuando hay de por medio un asesinato (Ferré 2005: 116).

Este caos reducido a un orden aparente no es otra cosa sino una sinécdoque de la televisión, la cual está compuesta de discursos heterogéneos sometidos a una programación general (González Requena 1999: 31) que engendra en el televidente una impresión de tiempo sin principio ni fin, lo que Imbert (2003: 25) llama “presente transitivo”. Si antes hemos mencionado el “Real time” (Baudrillard 2008: 25) usado por Ferré para desvelar la vacuidad del acontecimiento mediático, ahora es fundamental reflexionar sobre este otro tipo de presente, una temporalidad difusa que si bien no permite rescatar al símbolo sí facilita la inserción de tiempos diferentes que a primera vista no guardan ninguna relación entre ellos, excepto la presencia de un protagonista cuyo nombre es Gorka. Se trata de un recurso necesario porque la crítica que el escritor propone sobre el terrorismo vasco parte de las mismas bases teóricas de la novela *La saga de los Marx* de Juan Goytisolo, un ejercicio literario cuyo reto es representar la figura y el pensamiento de Karl Marx en la era del capitalismo tardío, una época que había invalidado algunos cimientos de la doctrina marxista debido a los cambios internos al Sistema (Ferré 2011: 186-188): ahora bien, el objetivo de Ferré es especular porque intenta seleccionar el encuadre adecuado para situar el terrorismo vasco – surgido durante el franquismo, cuando las condiciones de lucha eran muy diferentes con respecto a las actuales – en la sociedad española posmoderna, democrática y mediática. Goytisolo había resuelto el problema desarticulando “la cronología convencional, afirma[ndo] la instantaneidad discontinua y el anacronismo crónico en pro de una espacialización ‘no euclidiana’ del tiempo” (194). Lo mismo hace Ferré, ya que en la distopía esperpéntica de *La fiesta del asno* se suceden en el tiempo descoyuntado y ácrono de la pequeña pantalla los fragmentos relatados que, no obstante, parecen depender de un momento fundacional descrito en el primer capítulo y con visos de no ser tan inocente con respecto a la Historia, dado que en él son numerosos los guiños que remiten al 20 de diciembre de 1973, cuando el coche en el que viajaba el almirante Carrero Blanco fue volado por ETA (Ferré 2005: 19, 136). Es como si el escritor hubiese querido subrayar que ese atentado en el contexto político de entonces sí tuvo un sentido

por unas circunstancias que de alguna manera lo justificaban; pero luego, todo lo que vino después no encajaba – como las ortodoxas teorías marxistas aplicadas al heterodoxo capitalismo tardío – en una realidad que había puesto sobre el tapete otros desafíos y complicaciones.

Finalmente, para completar el cuadro de este hibridismo entre tradición popular cómica y entretenimiento *pop* posmoderno, es necesario añadir el elemento del cuerpo, complementario a los de la plaza y del tiempo, ya que “in qualunque cultura, il modo di organizzazione della relazione con il corpo riflette il modo di organizzazione della relazione con le cose e quello delle relazioni sociali” (Baudrillard 2010: 149). También en el caso de este último nos encontramos frente a una desacralización que le ha restado cualquier poder simbólico y lo ha sumido en una materialidad extremada por el afán de abarcar los pliegues más ocultos de la piel, con una transparencia rayana con lo pornográfico que, a través de la pantalla, realiza el sueño escópico del hombre de “verlo todo” en alta definición (González Requena 1999: 72).

Es bien sabido que en el carnaval bajtiniano lo corporal constituía el eje de la celebración y tenía unos rasgos hiperbólicos porque “[i]l corpo e la vita corporea vengono ad avere [...] un carattere cosmico e nello stesso tempo universale” (Bachtin 2012: 24). Por lo tanto, el cuerpo se proponía como sinécdoque del mundo y de la colectividad, símbolo de una dimensión humana universal de la cual era imposible prescindir (Bachtin 2012: 374). En la novela de Ferré, teóricamente, el cuerpo de Gorka tendría que amoldarse a estos patrones, representando no sólo el conjunto social e histórico del pueblo vasco (Ferré 2005: 119), sino incluso la tierra que le dio nacimiento (169). A esto contribuiría también su nombre – de clara fonética vascongada – (77), pero su apellido – K. – desplaza la atención del lector hacia el ámbito literario, recordándole a los protagonistas kafkianos de *El proceso* y *El castillo*, paradigmas del individuo desvinculado de la tradición – rasgo propio del hombre moderno (Lipovetsky y Charles 2008: 23) – y aislado en un entorno hostil cuya lógica no logra dominar: de ahí que se vea obligado a ocupar una posición excéntrica y a percibir su cuerpo como algo ex-

traño<sup>9</sup>. De hecho, Bajtín ya había individuado el comienzo de una deriva hacia una percepción solipsista de la corporeidad en los cánones renacentistas (Bachtin 2012: 350).

Un planteamiento semejante, basado en un cuerpo individual que es mostrado en su aspecto exterior a los demás, favorece el surgir de un modelo de organismo privado de sus atributos có(s)micos-grotescos o en el que éstos se limitan a cumplir una función expresiva o caracterológica (Bachtin 2012: 351). En ambos casos, lo corporal se convierte en mero objeto estético dominado por las categorías, claramente distintas, de lo bello o lo monstruoso –contraposición que reproduce, según el imaginario patético (Beltrán 2002: 220), la establecida entre lo serio y lo cómico –: en un extremo tendremos “la superficie cieca, la *piattezza*” (Bachtin 2012: 350), mientras que en el otro sobrevivirán lo deforme y lo bajo como reflejos de la personalidad o la moralidad del sujeto.

El viraje hacia un individuo consciente de su propia exterioridad y de la mirada ajena, lleva a un narcisismo exacerbado que se acentúa en la época moderna, periodo en el que uno de los fenómenos más sintomáticos de las transformaciones sociales es la moda, ya que ésta “ha permitido la descalificación del pasado y la valoración de lo nuevo, la afirmación de lo individual sobre lo colectivo gracias a la subjetivación del gusto, al reinado de lo efímero sistemático” (Lipovetsky y Charles 2008: 19). Esta tendencia en pos de lo superficial se extiende y se radica durante la posmodernidad porque es en esa coyuntura cuando “la sociedad se reestructura según la lógica de la seducción, la renovación permanente y la diferenciación marginal” (20), factores que anuncian la aparición de Narciso, “sujeto *cool*, adaptable, amante del placer y de las libertades, todo a la vez” (26).

De lo escrito hasta ahora, hay que retener los términos “narcisismo” y “seducción” puesto que es a través de ellos que el hombre posmoderno se relaciona con su cuerpo y con el de los demás (Baudrillard 2010: 153-154) y esta actividad, contrariamente al carnaval, no encuentra su razón de ser en el contacto

---

<sup>9</sup> Un obvio ejemplo de esta influencia kafkiana es la novelita *La metamorfosis*, cuyo comienzo es citado implícitamente por Ferré (2005: 83) a la hora de describir la sorpresa de Gorka al despertarse convertido en mujer.

directo, sino en el sentido aséptico de la vista (Perniola 2012: 127). Es precisamente este juego escópico de ver y ser visto lo que engendra el espectáculo (González Requena 1999: 57): la televisión lleva al paroxismo dicho aspecto e invita a la contemplación de unas siluetas que nos seducen a golpes de una belleza estilizada y generalmente reacia a lo feo, a la que el televidente trata de uniformar su semblante, en una ilusión utópica de identificación (Foster Wallace 1998: 53). Sin embargo esto era así antes de la irrupción de la telerrealidad<sup>10</sup> porque “el *reality show* revela la atracción ejercida por lo monstruoso, lo aberrante, lo informe (y deforme) [...] haciendo de lo escandaloso la materia misma con lo que se alimenta el discurso televisivo” (Imbert 2003: 114). De hecho, el mecanismo aprovechado por estos programas es la ambivalencia de la seducción que “reúne en una misma relación de fascinación tanto la belleza como la monstruosidad” (González Requena 1999: 46). Aparentemente, de esta manera, se reconstruye la unidad corporal de lo cómico-grotesco<sup>11</sup>, pero no hay que dejarse engañar, porque no se recupera ninguna dimensión cósmica, sino que, al revés, se enfatiza una aproximación todavía más espectacular que reduce el cuerpo a puro objeto de las miradas ajenas, desligado de cualquier plano simbólico. A pesar de que a primera vista nos encontramos frente a un callejón sin salida, este enfoque abre un resquicio por el que podría colarse lo “grotesco *realista*” (Bachtin 2012: 54), una estética que remite “alle tradizioni del realismo grottesco e della cultura popolare e che riflette a volte

---

<sup>10</sup> Anteriormente a la difusión del *reality show*, lo feo o las desviaciones de los cánones se ofrecían siempre como algo pavoroso, derivado de algún modo de lo grotesco romántico, que se contraponía a lo bello y por ende reivindicaba la necesidad y la bondad de la belleza, mientras que la supuesta adherencia a la realidad de las transmisiones “en directo” reintroduce lo monstruoso o lo anormal como aspectos cotidianos que al mismo tiempo que se exhiben – siguiendo la antigua lógica del *freak show* – se reinsertan en la heterogeneidad de una existencia que no puede regirse por compartimentos estancos.

<sup>11</sup> Ya Bajtín (2012: 345-349) había puesto de relieve la presencia necesaria durante el carnaval de personajes dotados de rasgos que se situaran fuera de los límites impuestos por la normalidad y un ejemplo clarísimo lo encontramos en la costumbre de incluir en los desfiles carnavalescos a los gigantes (376-377).

l'influenza diretta delle forme carnevalesche". Justamente en esta corriente se inscribe la novela de Ferré, el cual, consciente del individualismo posmoderno y del desmoronamiento de cualquier jerarquización vertical de raigambre medieval (442), se conforma con la horizontalidad del *reality show*, una narrativa de la que rescata la ya citada fascinación por lo aberrante, utilizando el cuerpo de Gorka como catalizador de un "narcisismo grotesco" que es una provocadora lectura en negativo de las teorías bajtinianas sobre el carnaval, oponiendo a la visión cosmogónica de éste, la mirada objetiva de las cámaras.

Si el cuerpo carnavalesco era hiperbólico e infinito y uno de los elementos dominantes de la vida material en su época era "la fertilitàà, la nascita, la crescita in sovrabbondanza" (24), el organismo de Gorka es presentado como algo finito e improductivo, replegado en sí mismo. No por nada, el protagonista sólo traba relaciones homosexuales, finalizadas al puro goce, o derrama su semen en sesiones prolongadas de autoerotismo, y tanto es así que incluso cuando se despierta transformado en mujer – dotado por ende de un vientre fértil –, sucumbe a un narcisismo masturbatorio que, para más señas, se orienta hacia exponentes de su mismo sexo (Ferré 2005: 85-89). No obstante esta contraposición, en apariencia tan contundente con respecto a la tradición cómico-popular, es posible entrever una relectura de la correspondencia lúdica entre cabeza, órganos genitales y trasero, aunque en el texto de Ferré no hay que interpretarla según el eje cielo-tierra, sino quizás como una ceguera intelectual que resume en sí la excitación provocada por el discurso nacionalista y terrorista – algo que conduce a un yermo solipsismo mental alimentado por la contemplación autoerótica de un ideal (74) – y el frenesí voyeurístico del espectador. A tal propósito no hay que olvidar que Gorka aviva su deseo vistiendo uniformes de los enemigos contra los que combate (74-75) o ropajes que representan arquetipos culturales vascos (76) y que a menudo sus reacciones frente a lo que ve por televisión desembocan en el onanismo exaltado de quien observa en la pantalla una proyección de sí mismo (42, 96).

Las marcadas caracterizaciones sexuales, además, desempeñan un papel fundamental en las transformaciones del protago-

nista, puesto que éste pasa a través de todas las combinaciones posibles: hombre, mujer (83-90) e incluso transexual con atributos tanto masculinos (133-142) como femeninos (234-240). La indeterminación corporal de Gorka sugeriría otra correspondencia con el cuerpo grotesco bajtiniano, un elemento en perenne mutación (Bachtin 2012: 347), pero si analizamos su proyección en las páginas del escritor malagueño nos damos cuenta en seguida de que si por un lado ésta obedece a una de las tendencias principales de lo cómico popular, o sea la de “mostrare *due corpi in uno solo*” (32); por otro, desplaza su foco de los polos vida/muerte (32) a los de masculino/femenino.

De tal giro deriva también la constante enfatización de los genitales, los senos y las bocas, todos detalles que priman sobre el vientre – órgano generador por antonomasia – y que se representan desde una perspectiva hiperbólica e hiperreal, cuya crudeza elude la insinuación erótica para centrarse en la pornografía (Ferré 2005: 27, 80, 86), una aproximación en sintonía con nuestra sociedad (Baudrillard 2010: 168). En este sentido, el *reality show* se presenta como el máximo paradigma del afán por extremar el deseo de disfrutar a través de la vista de una sexualidad en tiempo real<sup>12</sup>. Gorka K., objeto de las atenciones de unos supuestos televidentes, y espectador a su vez de cuerpos ajenos, representa el prototipo del individuo posmoderno atrapado en un voyeurismo sin límites que prescinde de cualquier sentido, cualquier afectividad, para dejarse envolver en la aridez de la era de lo Transexual, donde prevalece la “metástasis de innumerables pequeños dispositivos de transfusión y de perfusión libidinal, micro-argumentos de la insexualidad y la transexualidad bajo todas sus formas. Resolución del sexo en sus miembros sueltos, en sus objetos parciales, en sus elementos parciales” (163).

El mismo protagonista, en el apartado “La autopsia del sujeto” (Ferré 2005: 210-220), llegará a ocupar el centro de una sala de disecciones ofreciendo su cuerpo abierto en canal a las miradas de un nutrido grupo de estudiantes que, aleccionados por el fo-

---

<sup>12</sup> La esencia del erotismo se funda en la insinuación o la postergación de un contacto carnal, mientras que lo pornográfico se agota en su propia inmediatez.

rense, se arrojan sobre su cadáver para vaciarlo (215). Semejante estropicio, combinado con el título de la novela de Ferré, remite a la tradición anatómica medieval, a las reliquias de los Santos y, sobre todo, al testamento del asno (Bachtin 2012: 384-386), una evocación paródica de “una delle più antiche e più diffuse concezioni mitiche, che facevano derivare i diversi gruppi sociali dalle differenti parti del corpo divino, smembrato [...] in un rito sacrificale” (386). El cuerpo de Gorka entonces se superpondría a la imagen paródica del burro y, gracias a ésta, se convertiría en la sombra caricaturesca de un hipotético héroe mítico o de una fantomática divinidad que habría dado origen a los vascos, pero esa creencia de una conexión entre lo universal y lo corporal que en la antigüedad era positiva, trasladada al discurso del terrorismo de nuestros días se vuelve perniciosa, como expresa con convicción el médico que acaba de eviscerar al muerto: “el peligro nace de la coincidencia o la convergencia de factores nocivos sobre un individuo concreto, [...] de la intersección de una programación cultural determinada y una programación biológica determinada. Ahí residiría el más alto riesgo para la comunidad, y no lo que la salvaría” (Ferré 2005: 216).

Estos pliegues narrativos están claramente vinculados a la superestructura conceptual de *La fiesta del asno* que, como hemos visto, se sustenta en una visión carnavalesca del mundo, pero si tomamos en consideración el modo en que dicha teoría se convierte en narración, nos damos cuenta de que el realismo grotesco de Ferré se amolda otra vez a la estética del *reality show*. La sala de disección remite al teatro anatómico renacentista, donde los estudiantes universitarios se reunían para ver “en directo” lo que se escondía bajo la piel del ser humano, obedeciendo a una evidente pulsión escópica que todavía embriaga a los alumnos del forense que está diseccionando a Gorka, y precisamente el anhelo por ir cada vez más a fondo con el bisturí de la mirada es el *leit motiv* del capítulo. A tal propósito no hay que olvidar que el protagonista del texto lo es también de un supuesto *reality show* y, por ende, las cámaras que graban su vida están siempre encendidas: o sea que al otro lado de la pantalla hay unos televidentes que están realizando su deseo de verlo todo, incluso traspasando la epidermis del concursante para



ahondar en su anatomía interior con un deleite morboso, porque es propio de esta clase de espectáculos apelar “a una mala conciencia colectiva ligada a lo no dicho” (Imbert 2003: 115). Sin embargo, cuando la bacanal parece haber llegado a su clímax, el forense termina su disertación extirpando los ojos de Gorka y pronunciando las siguientes palabras:

¿Qué significa ver? ¿Qué han visto de espantoso estos ojos que ninguno de nosotros, los que los vemos ahora en este estado de desintegración, toleraría haber visto? No se preocupen [...] De todos modos, cuando lo expongan en las salas del museo [...] los taxidermistas le habrán colocado unos bonitos ojos de cristal para tapar el ignominioso horror encerrado en esas cuencas vacías (Ferré 2005: 220).

En estas consideraciones sobre la vacuidad del sentido de la vista queda resumido el carácter simulacral de nuestra época, algo que Ferré ha desplegado delante de nuestras pupilas de lectores recurriendo al *reality show*, sin duda guiado por la conciencia de que ese tipo de programa “podría representar un compendio, una exacerbación de la comunicación en la posmodernidad de acuerdo con un modelo según el cual la realidad está más en las formas de la representación [...] que en los contenidos [...], con una hipertrofia de los signos que puede llegar a lo monstruoso” (Imbert 2003: 120). Nos encontramos, pues, frente a un espectáculo popular que al hipertrofiar los elementos más bajos y atávicos del hombre – el narcisismo, el tiempo presente y el cuerpo –, los despoja de cualquier valencia y los reduce a fotogramas, a un carnaval donde la exageración y la excesiva ornamentación de las máscaras atraen la mirada haciéndole olvidar lo que éstas esconden o simbolizan. Gorka K., al final de la novela, a pesar de las precedentes resurrecciones, es un simple pelele, puro individuo, puro presente y pura materialidad y, al ser descuartizado por sus torturadores, no puede aspirar a nada, es el cuerpo de un asno despedazado que ni siquiera deja un testamento paródico, un concursante expulsado del plató, y, como hemos tratado de demostrar, sólo la socarrona inteligencia del autor nos permite salir del círculo vicioso de la mimesis del simulacro televisivo, un ejercicio insustancial que, parafraseando

a Foster Wallace (1998: 33), nos hubiese llevado, como los perros, a mirar el dedo que indica y no el objeto al que éste apunta.

### **Bibliografía**

- Bachtin, M. (2012), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Baudrillard, J. (2008), *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2009), *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, J. (2010), *La società dei consumi*, Bologna, il Mulino.
- Beltrán, L. (2002), *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos.
- González Requena, J. (1999), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- Goytisolo, J. (2005), "Presentación", en Ferré, J.F., *La fiesta del asno*, Barcelona, DVD: 7-10.
- Ferré, J.F. (2005), *La fiesta del asno*, Barcelona, DVD.
- Ferré, J.F. (2011), *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad. Del marqués de Sade a David Foster Wallace*, Málaga, E.d.a.
- Imbert, G. (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa.
- Jameson, F. (1991), *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Lipovetsky, G., Charles, S. (2008), *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.
- Mora, V.L. (2007), *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice.
- Perniola, M. (2012), *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.

Wallace, D.F. (1998), "E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction", en *A supposedly fun thing I'll never do again*, New York, Back Bay: 21-82.



Narrare oltre il genere.  
L'universo narrativo di Marta Sanz Pastor

Luca Cerullo  
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Tra le varie ipotesi interpretative dell'opera letteraria di Marta Sanz Pastor, una lettura in chiave anticanonica pare abbastanza adeguata rispetto a una scrittura che, in varie forme, cerca di farsi interprete delle trasformazioni del testo letterario all'interno del mai rigido catalogo di generi<sup>1</sup>. È proprio l'esplorazione dei modelli letterari presenti nel panorama narrativo spagnolo a porsi al centro di una traiettoria letteraria attenta all'analisi dei processi e dei meccanismi che il genere produce presso un sistema letterario che, spesso, resta a servizio della fruizione di massa e del gusto più vendibile (Lozano Mijares: 1997; Sobejano: 2003).

Si cercherà dunque, tramite questo breve testo, di tracciare una panoramica della narrativa dell'autrice, nata a Madrid nel 1967, che confermi una certa "ostilità" della scrittrice verso un discorso unilaterale, rispetto a generi e ai modelli<sup>2</sup>.

Porque sé que la literatura sirve, me gustan esos autores que se obligan a darle un revolcón a los géneros en cada texto que escriben; el éxito de un género viene condicionado por su capacidad para conectar con una gran masa acrítica. [...] Los géneros están ahí para ser subvertidos, más que utilizados. (Sanz 2014: 90)

Come è abbastanza noto, il canone è un tema centrale dell'analisi letteraria. Dalla sua costruzione, nasce un'indagine ben

---

<sup>1</sup> Per una visione più completa della narrativa di Marta Sanz cfr: Mainer (2010). In particolare, si fa riferimento al difficile inserimento dell'autrice nei vari generi letterari, esaltandone la forte ironia nell'ambito del genere della memoria e dell'autobiografia e la capacità di sovvertire gli schemi e i *topoi* del genere giallo.

<sup>2</sup> L'analisi fa riferimento ai romanzi pubblicati fino nel periodo compreso tra il 1995 e il 2013. Restano esclusi gli ultimi due romanzi pubblicati: *Amour fou* (2014) e *Farándula* (2015).

più profonda, che getta luce su processi interni alla società, e pur mantenendosi come categoria estetica, porta con sé elementi che ben palesano l'identità stessa di un popolo e di una cultura. È per questo che Lotman (1985) parla di "semiosfera", cioè di uno spazio semiotico, di carattere circoscritto, il cui compito principale è la definizione delle frontiere culturali di una certa società.

Senza dilungarsi, trovandoci in fase introduttiva, su un tema che caratterizza la critica occidentale da decenni, è indispensabile una distinzione tra un'idea di canone inteso come modello letterario, recuperando cioè il suo valore etimologico di "ganeh", ossia "misura" entro cui collocare i parametri strutturali di una poetica e la derivante selezione di testi, il corpus, che andrà a rappresentare il repertorio a cui applicare categorie strettamente estetiche.

La scelta dei testi, dunque, propizia la formazione di alcune direttrici letterarie che aspirano, per natura, a imporsi come variazione del canone stesso, mirando a una scrittura che produca effetti differenti dai generi dominanti. Come dice Harold Bloom (1994: 43), "la maniera più stupida di difendere il canone è insistere che esso incarni tutte le sette mortifere virtù mortali che compongono la nostra gamma di valori normativi. [...] I nomi letterari non sono manifesto di un'etica comune".

Detto in altre parole, e per semplificare, la presenza di un canone permette lo sviluppo di letterature che possono definirsi marginali, oltre i generi o semplicemente anticanoniche.

Tuttavia, Marta Sanz Pastor non vuole essere qui presentata come autrice totalmente estranea ai codici e ai modelli letterari della contemporaneità spagnola. Anzi, si può affermare che il suo repertorio di romanzi finora pubblicato, mostra una scrittrice volutamente inserita nei generi dominanti del panorama dei giorni nostri, caratteristica che probabilmente determina gran parte del suo successo di critica e di pubblico, collocandola già tra le grandi voci del romanzo spagnolo contemporaneo. Piuttosto, si vuole sostenere, e possibilmente dimostrare, che la sua scrittura ha un reale valore di indagine ed esplorazione, spesso al fine di una decostruzione completa del genere. È su questa linea che parleremo di romanzi che, seppur appartenenti in pie-

no a un modello, cercheranno di divincolarsi da quest'ultimo e approdare a nuovi paradigmi. In altre parole, se Marta Sanz parte da un'idea e un modello abbastanza comune e tradizionale, sarà all'interno di esso che cercherà una linea con cui uscire dal discorso dominante e metterne a nudo i limiti. Tornano utili, in questo senso, le parole di Eduardo Mendoza (1998), il quale, riferendosi alle difficoltà di inquadrare la postmodernità, segnala che si tratta di un'epoca che mette in evidenza "lo limitado de los límites y lo convencional de las convenciones".

Marta Sanz dà inizio alla propria traiettoria narrativa con *El frío* (1995), un testo che apre un ciclo di romanzi, a cui appartengono i due volumi successivi, che è già espressione dell'interesse che l'autrice nutre verso l'idea di genere, del suo sviluppo e della deriva verso mode e stereotipi della letteratura. Al centro del romanzo vi è il tema del *desamor*, abbastanza frequente in una certa narrativa spagnola (basti pensare al simbolico *Crónica del desamor* di Rosa Montero, 1978), con cui Marta Sanz aziona un meccanismo di continua decostruzione e rovesciamento. L'elemento più interessante del romanzo resta, dunque, proprio il sovvertimento di alcuni automatismi spesso determinanti dello sviluppo diegetico: la protagonista, dopo la fine della relazione amorosa, decide di compiere un viaggio a bordo di un autobus verso un luogo indefinito. Tale percorso, tuttavia, non sembra proporre alcun risvolto relativo alla crescita del personaggio, o almeno all'elaborazione della perdita; al contrario, il viaggio e la distanza, sia spaziale che temporale dall'uomo amato, intensifica la sofferenza della donna, elemento abbastanza naturale in partenza, ma progressivamente accentuato nel corso della storia. In particolare, Marta Sanz decide di negare:

la visión patológica del amor, el hecho de que si sufro aprendo, y lo que trato de expresar en mi novela es que a mí eso me parece una falacia y que del sufrimiento no se aprende nada. [...] Lo más probable es que (el amor) te anule, te machaque y te destroce, y la gente anulada no está en condiciones de aprender nada ni de funcionar. (López Cabrales 2000: 90)

Approdando a un nuovo gruppo editoriale, la madrilenia Debate, Marta Sanz pubblica il suo secondo e terzo romanzo. *Len-*

*guas muertas* (1997) e *Los mejores tiempos* (2001) sono testi con cui l'autrice si afferma sul panorama nazionale. Se *El frío* pone il disamore come problema, determinante di una crisi irrecuperabile, di uno stato di "malfunzionamento" dell'individuo, *Lenguas muertas* presenta il carattere definitivo della perdita del soggetto amato. Anche qui, come è evidente, si traccia una linea già solcata da altre voci letterarie, a dimostrazione che è caratteristica di Marta Sanz non l'introduzione di un nuovo genere, o la scoperta di un modello, quanto piuttosto un'esplorazione di essi e un possibile superamento dei più consolidati cliché che li denotano. Il secondo romanzo si concentra sul controverso rapporto di amicizia che viene a instaurarsi allorché l'amante, la moglie e la figlia si ritrovano in ricordo di Juan, l'uomo amato dalle tre protagoniste. Anche qui, in modo evidente, si costruisce una storia che può facilmente cedere a sentimentalismi un po' di genere, da cui però l'autrice si rende prontamente estranea se non ostile. Il tema tornerà, e non in maniera marginale, in opere successive: sarà costante preoccupazione dell'autrice, infatti, indagare le dinamiche che reggono la comunicazione, o spesso l'incomunicabilità all'interno di relazioni umane concentrate in nuclei fondamentali della società, come la famiglia, sede, secondo l'autrice, di molteplici contraddizioni e paradossi (Sánchez Dueñas 2012).

Facendo riferimento, nel titolo, alla Transizione e alle sue promesse di cambiamento che interessano più strati della società spagnola, *Los mejores tiempos* (2001) è il racconto in prima persona di Mario, uomo di trentacinque anni, che per scacciare la noia della consuetudine di una relazione amorosa arrugginita, si rifugia nella memoria e nel racconto di quella che è per lui l'epoca felice: l'adolescenza, momento che coincide con la transizione democratica del paese spagnolo. Infatti, i genitori del protagonista sono totalmente immersi nella "cultura della ribellione" che caratterizza gran parte dei giovani degli anni Settanta; sono hippy, fanno uso regolare di marijuana e rifiutano le imposizioni sociali ereditate dalla lunga fase dittatoriale. Idee e costumi che invece non sembrano attrarre troppo il Mario ragazzo, per il quale l'autrice sembra tratteggiare un futuro da conservatore, volendo insistere su una sorta di antinomia padre-



figlio che si sviluppa progressivamente, giungendo a una negazione completa dei principi paterni da parte del protagonista. Per la prima volta la transizione democratica appare come sfondo della vicenda, a confermare un interesse particolare che Marta Sanz ha nei confronti di un momento storico che si è prestato spesso a facili semplificazioni. Raccontando la Transizione da una prospettiva lontana da un discorso dominante, il romanzo affronta una tematica presente e dibattuta: che la transizione presenti aspetti lasciati volutamente a margine, che alludono a una Spagna per nulla pronta a un repentino cambio sociale e avvertono che tale impreparazione possa condurre, tardi o prima, a uno scompimento, sia sociale che psicologico. Così, come poi avverrà nel più noto romanzo *Daniela Astor y la caja negra* (2012), la transizione appare come epoca fallace, carica di menzogne, portatrice di facili entusiasmi ma piena di domande inevase e compromessi sociali che presto sarebbero emersi sotto forma di conflitto. In questo caso, la negazione di Mario della condotta genitoriale è segno di un contrasto che viene a generarsi tra un'idea dominante, quella che vuole la transizione come epoca d'oro della contemporaneità, e una più silente, che invece non manca di individuare le falle di un'illusione collettiva.

È del 2003 un romanzo che apre un nuovo ciclo: *Animales domésticos* (2003) sancisce, oltre che una nuova tappa in quanto a temi e scrittura, il sodalizio con l'editore Destino, per cui l'autrice firmerà due romanzi, prima di approdare alla barcello-nese Anagrama.

Anche qui il titolo acquisisce valore ironico, facendo riferimento alla famiglia come strumento di addomesticamento dell'essere umano. Ad essere preso di mira è il luogo comune della casa come rifugio e della famiglia come focolare presso cui ottenere riparo. Ampliando lo spettro dei personaggi, alle prese con un quadro familiare abbastanza composito, Marta Sanz dà vita a un romanzo che tende a sminuzzare analiticamente i membri della famiglia e le relazioni, spesso precarie, che li legano. Il primo romanzo "apertamente realista" (Becerra Mayor, 2015) di Marta Sanz comincia superare alcuni stereotipi che circondano non solo l'ambiente familiare ma anche il mondo del lavoro:

Escribí sobre la descomposición de las clases medias, sobre la precarización laboral y sobre cómo se iba ensanchando la brecha de la desigualdad. Sobre la falsedad del mito del *self made man* y la mentira manifiesta de esa teoría económica del goteo hacia abajo que dice que todos vamos en el mismo barco y que si los ricos se hacen más ricos eso repercute en beneficio de todos. (Becerra Mayor 2015)

Un ambiente claustrofobico, quello descritto in *Animales domésticos*, che è anticipazione del romanzo successivo, *Susana y los viejos*, finalista del premio Nadal del 2006. La vicenda ha qui per protagonista Susana Renán, una terapeuta incaricata di occuparsi del vecchio capostipite della famiglia Amaro. Una delle sue pratiche di cura consiste nell'offrire il proprio corpo al paziente. Un piacere tattile che allietta la malattia dell'anziano e lo accompagna, dolcemente, verso la morte. All'interno di un quadro familiare decaduto, ricco di intrighi irrisolti, di pulsioni represses e scandali occultati, Susana è vittima di un ripudio quando la domestica scopre le sue pratiche terapeutiche. Ecco che improvvisamente la donna viene messa alla porta, denigrata e insultata.

Il titolo, come è chiaro, rimanda all'episodio biblico del *Libro di Daniele, Antico Testamento* e la scelta ha uno scopo preciso: nel romanzo vi sono diversi elementi legati alle teorie sul romanzo femminile del novecento. C'è infatti l'elemento del corpo femminile come luogo di desiderio incompiuto e quindi oggetto di ripudio e insulto, l'emancipazione femminile ma nella propria ridotta dimensione di concessione e un'emarginazione sociale inevitabile per la donna che si ribella agli schemi. Il personaggio, dopo la scoperta scioccante, non vive alcun processo di liberazione e seppur usi il proprio corpo come strumento di potere, non ottiene giustizia come invece accade per l'episodio biblico. Su quest'aspetto, Blas Sánchez Dueñas (2012) ha parlato non solo di una sovversione dell'episodio biblico, quanto piuttosto di un'istanza di ribellione contro alcuni postulati del romanzo femminile o femminista spagnolo del Novecento.

Inés Matute, ha aggiunto che “Marta Sanz da la vuelta al conocido pasaje bíblico consiguiendo que Susana pase de observada a observadora, una metáfora de los tiempos que vivimos” (Matute 2006). Siamo di fronte, potremmo dire, al superamento

di una limitazione di genere. La sovversione, se vogliamo, di alcune linee essenziali di un modello: soprattutto è superato il tema, abbastanza frequentato, della donna che riesce ad emanciparsi e rivendicare la propria identità mediante il corpo. In tale concezione del femminile, dove il binomio uomo/donna è annullato da una precisa volontà di quest'ultima di mantenere su di sé l'onta dell'insulto e del rifiuto, il lettore è portato a un inevitabile disorientamento. A proposito del femminismo in letteratura, Marta Sanz ha infatti dichiarato:

Tratar el feminismo de una manera maniquea es un error, pues hay muchos tipos de feminismo. Lo que no tiene discusión es que el feminismo, a pesar de su nombre, desde su inicio ha buscado a la igualdad de hombres y mujeres. Mi visión de lo femenino es oscilante. En esta novela pinto un personaje mujer egoísta que al cambiar sexo sería poderoso y fuerte. Esos valores asociados a una mujer resultan agresivos y desnaturalizados. Trato de ir contra el feminismo blando que se nos vende todos los días. La visión de la maternidad o de las relaciones que se da en mis novelas no es la convencional. Y esa agresividad que se percibe es una forma de inconformidad histórica. (Sáinz Borgo 2011: 59)

*La lección de anatomía* (2008) è il romanzo con cui, probabilmente, l'autrice approda a una schiera ancora più elitaria di autori contemporanei. Il romanzo, ristampato e proposto in una versione ampliata e arricchita da un lucido prologo di Rafael Chirbes nel 2013, prevede uno schema abbastanza tradizionale, con un impianto narrativo costruito a medaglioni, di una storia di formazione durante l'epoca franchista, in cui si raccontano le tappe di scoperta del mondo circostante da parte di una bambina. Affidandosi alle tecniche più collaudate del filone della memoria, Marta Sanz accede a ciò che Mainer ha definito "dimensión exclusiva de la autificción" (Mainer 2010: 751) in cui l'autrice, a metà tra racconto autobiografico e finzione letteraria, realizza una sorta di idealizzazione collettiva con altre donne, modellando un'anatomia morale e sentimentale (Mainer 2010). Senza mai perdere di vista lo sfondo storico, che prevede alcune profonde trasformazioni, corrispondenti in parte alle vicende in cui è coinvolta la protagonista, il racconto scivola via secondo la struttura tipica della memoria, con coni di luce proiettati sulla vita e la crescita di una ragazzina durante la seconda metà

dell'epoca franchista. Autobiografia romanziata o romanzo autobiografico, *La lección de anatomía* rappresenta una attenta esplorazione del genere, oltre che un perfetto esempio di testo scorrevole e lineare, di cui non si percepisce una meccanica disposizione degli eventi, quanto piuttosto si riesce ad apprezzare una distribuzione armonica, dettata di certo da una rigida analisi di cosa raccontare e cosa omettere. L'ampliamento successivo, nell'edizione prologata da Chirbes, è dimostrazione che i tagli e le scelte che l'autrice opera durante la prima stesura sono, oltre che numerosi, abbastanza ponderati e resi a servizio delle esigenze editoriali e del momento storico in cui i due volumi vedono la pubblicazione.

Il 2010 è probabilmente un anno chiave per la traiettoria letteraria dell'autrice. Presso Anagrama vede la luce il primo romanzo tipicamente giallo, *Black Black Black* (2010), un testo che riscuote un considerevole successo di pubblico.

Come è noto, il genere in questione ha in Spagna un'evoluzione piuttosto avventurosa. Da mero genere di intrattenimento nel primo novecento, a una sparizione quasi totale durante la dittatura franchista. Dice a riguardo Javier Sánchez Zapatero:

Solamente entendiendo el contexto político y social de la época pueden explicarse las escasas aportaciones que cuenta la novela policíaca hasta mediados de la década de los setenta. (Zapatero 2010: 61)

Dopo gli anni Settanta, grazie all'apporto di scrittori come Manuel Vázquez Montalbán, il genere *noir* smette di essere un prodotto d'importazione e si impone come altra voce di un processo di normalizzazione letteraria.

In un'intervista rilasciata dopo la pubblicazione del romanzo, Marta Sanz confessa di aver stabilito con il genere un rapporto di amore e odio. Amore per la capacità del romanzo giallo di intercettare i malesseri e le impurità della società; odio per l'uso stereotipato dei luoghi comuni che prende corpo in un romanzo prodotto di una certa strategia di marketing. Dice: “desde el comienzo supe que tenía que hacer una novela que debía quebrarse, porque quería romper las expectativas de un lector acostumbrado a un tipo de literatura reconocible en el que se siente cómodo” (Corroto 2012).

Sia in *Black Black Black* che nel secondo capitolo della saga del detective Arturo Zarco (*Un buen detective no se casa jamás*, 2012), opera una rivisitazione dei luoghi comuni che interessano il genere poliziesco. Il nucleo essenziale si allontana in modo definitivo dal vecchio schema assassino-vittima-commissario. L'omicidio di una giovane donna, Cristina Esquivel, diventa un pretesto per presentare la figura di Arturo Zarco, detective omosessuale, che presto abbandonerà il caso perché coinvolto in una relazione sentimentale con uno dei testimoni, Olmo. Al suo fianco, Paula, l'ex moglie, in un primo momento confidente del detective, finisce per risolvere il caso al posto di Arturo. È possibile che Marta Sanz guardi oltre i confini spagnoli. La continua dissacrazione della figura del detective prende di mira certa letteratura nordamericana, proponendo le perplessità di un tipico detective antierooico spagnolo. Si realizza la disgregazione di due cardini del romanzo giallo occidentale: il detective duro ed estraneo alla società, impeccabile e gelido di fronte alle più complesse manifestazioni del male e della debolezza umana, come Marlowe, il detective della narrativa di Raymond Chandler, e, da un'altra prospettiva, la detective scaltra e infallibile del tipo Pedra Delicado. Modelli, qui, che nella versione di Marta Sanz appaiono come figure amputate. Nel primo caso, il limite è espresso dall'omosessualità di Zarco, nel secondo dall'handicap fisico di Paula, una fastidiosa zoppia che la allontana dal prototipo di detective agile e scattante proposta da una tradizione a cui può fare capo Alica Giménez Bartlett.

Tale riferimento, o rovesciamento del modello proposto soprattutto dalla narrativa *noir* americana, a cui Marta Sanz guarda con estremo interesse, ricava ulteriori conferme da *Un buen detective no se casa jamás* (2012), il cui titolo è un richiamo, appunto, a una frase che appartiene a Marlowe, il detective chandleriano.

Nella seconda storia che ha per protagonista il detective Zarco la vicenda si sposta a Benidorm, dove Arturo è ospite presso una vecchia amica per riprendersi dalla fine della relazione con Olmo. Il secondo capitolo della saga di Zarco non gravita nemmeno attorno a un crimine. Piuttosto, sembra volgere verso il filone gotico, con elementi e atmosfere tipiche dei racconti del

terrore. La suggestione che domina il romanzo porta Zarco ad accettare una non-risoluzione di un non-crimine, invertendo le leggi fondamentali della “literatura criminal”, con l’assenza del colpevole, della vittima e dell’indagine.

È logico che, in una scrittura che ha tra i propri obiettivi l’esplorazione, il superamento e in alcuni casi la profanazione dei generi, il *noir* non può certo sfuggire a tale rilettura. Si percepisce, infatti, che i due romanzi nascono seguendo schemi classici del genere per poi svilupparsi su linee abbastanza originali, distanti, se non in antitesi con le tendenze del romanzo giallo.

*Daniela Astor y la caja negra* (2013) è il romanzo con cui l’autrice torna ad ambientare la vicenda nel periodo della Transizione. Un pò come era successo per *La lección de anatomía*, con cui infatti vengono a stabilirsi diversi punti di congiunzione, Marta Sanz cerca di indirizzare il racconto su due binari: il primo segue le vicende di Catalina, una bambina di dodici anni alle prese con la propria scoperta del mondo, il secondo invece cerca di raccontare uno degli aspetti più contraddittori della transizione democratica, ossia quella liberalizzazione dei costumi di cui si fa interprete il fenomeno riconosciuto come *destape*. Lungo queste due direzioni, il romanzo alterna momenti di narrazione tradizionale, con i giochi infantili di Catalina che, a poco a poco, virano verso un’emulazione delle attrici che proliferano in tivù, e un collage di interviste inventate, a cui la protagonista, molti anni dopo, dedica uno studio in retrospettiva. Così, le dive del *destape*, presenti nel romanzo a più di vent’anni dall’epoca d’oro di cui si sono rese protagoniste, raccontano del grande inganno che quella emancipazione televisiva comportava. Da una certa prospettiva, si può dire che si tratta del romanzo più femminista di Marta Sanz, dato che uno dei temi centrali è la strumentalizzazione del corpo femminile, usato in epoca di transizione, come veicolo di un inganno: quello, cioè, di una falsa emancipazione, con le continue provocazioni di un corpo svestito o dagli atteggiamenti allusivi, che però intende soddisfare il piacere esclusivo dell’uomo. Una prospettiva che, di fatto, relega la donna a un ruolo marginale nel più ampio contesto di una liberazione dai restrittivi postulati del franchismo.

La cultura y, dentro de la cultura, la representación del cuerpo de las mujeres, la reducción de las mujeres a cuerpo, el espacio de su fisiología, de su capacidad de gestar o de su potencial de seducción, el imaginario colectivo, inciden en la manera de valorarnos a nosotras mismas, en nuestras aspiraciones y en nuestro concepto de lo que es una mujer admirable. Durante los años que recrea la novela muchas mujeres tuvieron la sensación de soltar lastre: el de la oscuridad, la represión, la moral nacional-católica, el de una sexualidad que no se entendía más allá de la procreación y que asociaba al placer erótico de las mujeres con la suciedad. (Becerra Mayor 2015)

Le due direzioni sembrano muoversi parallelamente. L'infanzia di Catalina corrisponde, infatti, ai primi anni del nuovo ciclo politico, un parallelo che rende le due parti piuttosto legate. La scoperta del corpo e della sessualità di Catalina si lega al *destape* e all'irruzione del corpo femminile nel cinema e nella televisione. Allo stesso modo, la maturità della ragazza coincide con l'epoca del desencanto.

La pubertad de un país coincide con la pubertad de su narradora-protagonista. La euforia, la incertidumbre, la ilusión, el miedo, el comienzo del desencanto. (Becerra Mayor 2015)

In questo contesto di falsa libertà, o di libertà parziale, un aborto clandestino della madre di Catalina, con il conseguente arresto della donna, renderà evidenti le distanze tra un'istanza sociale e l'arretratezza in termini di diritti sociali che il paese conosce in fase di democratizzazione.

David Becerra Mayor ha definito questo romanzo:

una novela que se plantea el modo en que, durante la transición, se construye un nuevo modelo de mujer en la sociedad española. [...] Sin embargo, se muestra de una forma magistral la parte invisible del nuevo imaginario: que no hay emancipación, sino conversión de la mujer en una mercancía más, donde su cuerpo, bonito y desnudo, se convierte en un relcamo publicitario, en capital erótico, y lo que parecía contrahegemónico –y emancipador– no es más que una nueva forma de dominación de la mujer por parte del capitalismo y el patriarcato. (Becerra Mayor 2015)

Del resto, che la transizione sia un periodo di difficile analisi, in cui intervengono fattori indecifrabili e che determinano un approdo alla contemporaneità abbastanza complesso è un'idea

che è spesso caldeggiata dalla critica. Marta Sanz decide di indagare su queste zone opache, collocandosi, come narratrice, in una prospettiva “interna” alla narrazione, libera dalla pretesa di voler raccontare l’intera vicenda, ma consapevole di assumere una prospettiva parziale, da cui emerge, tuttavia, un quadro abbastanza fedele della realtà che ha caratterizzato i primi anni del post-franchismo.

Abbiamo visto, attraverso questa rapida carrellata, come la scrittura di Marta Sanz rifletta sul concetto di “genere”. Il testo letterario, inteso spesso come pre-testo per introdursi nei meccanismi di un modello, entro cioè i limiti di un solco già segnato, diventa oggetto di una sovversione, più o meno aggressiva, dei generi più consolidati. Da un primo periodo, in cui vengono demitizzati alcuni temi come il *desamor* (*El frío*), l’elaborazione del lutto e la solidarietà femminile (*Lenguas muertas*) o la ribellione sociale (*Los mejores tiempos*) si approda a un genere che affronta il realismo come problema letterario (*Animales domésticos* e *Susana y los viejos*). La memoria è esplorata e, ove possibile riformulata in *La lección de anatomía*; testo in cui è ulteriormente rivista l’idea generale, e un po’ superficiale che si ha della transizione. Lo stesso accade per *Daniela Astor y la caja negra*, dove un preciso aspetto della transizione, il nudo femminile, veicola le contraddizioni di tipo sociale ancora presenti in Spagna. Il genere giallo, o *noir*, è oggetto di una sovversione, infine, in due romanzi in apparenza di genere, *Black Black Black* e *Un buen detective no se casa jamás*. Memoria, dunque, racconto sentimentale, autobiografia, *noir* e romanzo realista, diventano oggetti di indagine, di esplorazione, e in ultima istanza, di decostruzione da parte di un’autrice che occupa un ruolo di primo livello nel panorama contemporaneo spagnolo, anche grazie a una totale dedizione alla scrittura e alla propria ostilità rispetto alla presenza di generi dominanti e di confini della scrittura stessa, entro cui sarebbe errato confinarsi anziché mirare, se possibile, a un ampliamento delle linee di demarcazione che definiscono un repertorio.

Riferendosi, dunque, all’accezione originale di canone, possiamo ritrovare la scrittura di Marta Sanz in opposizione alla proposta di valutazione quantitativa insita nel significato di “mi-



sura". La versatilità del principio di sconfinamento opera direttamente nell'evidente violazione e superamento del limite, caratteristica che, come abbiamo avuto modo di vedere, rappresenta non solo la scrittura dell'autrice ma soprattutto una delle sfide necessarie di una nuova generazione di narratori.

### **Bibliografia**

- Arjona, D. (2013), "Marta Sanz. La cultura, incluso la ínfima, nunca es inofensiva, *El Cultural*). <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marta-Sanz/4739> (8.5.2013).
- Becerra Mayor, D. (2015), "Marta Sanz: "El modelo femenino actual es digital, recauchutado, serializado y de pubis infantil", <http://elasombrario.com/buensalvajeas/2015/03/24/marta-sanz-el-modelo-femenino-actual-es-digital-recauchutado-serializado-y-de-pubis-infantil/>
- Bloom, H. (1996), *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani.
- Corroto, P. (2012), "La obscenidad que esconden todos los cuentos de hadas", *Público* <http://www.publico.es/culturas/obscenidad-esconden-cuentos-hadas.html> (8.2.2012).
- Lotman, J. (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
- López Cabrales, M. d.M, (2000), *Palabras de mujer. Escritoras españolas contemporáneas* Madrid, Narcea.
- Lozano Mijares, del Pilar, M. (1997), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros.
- Mainer, J.C. (2010), ed., *Historia de la literatura española*, vol. 7, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, Barcelona, Crítica.
- Mendoza, E. (1998), "La novela se queda sin épica", *El País* (16.8.1998).
- Redondo Goicochea, A. (a cura di) (2003), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid, Narcea.
- Sainz Borgo, K. (2011), "Entrevista a Marta Sanz. La poética de la normalidad da un paso más dentro de lo siniestro cotidiano", *Quimera*, 326: 58-61.

- Sánchez Dueñas, B. (2012), “Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos* de Marta Sanz”, *Signa*, 21: 625-649.
- Sánchez Zapatero, J. “El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad”, in Peñate Rivero, J., ed. (2010), *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Madrid, Visor Libros.
- Sanz, M. (1995), *El frío*, Madrid, Caballo de Troya.
- (1997), *Lenguas muertas*, Madrid, Debate.
  - (2001), *Los mejores tiempos*, Madrid, Debate.
  - (2003), *Animales domésticos*, Barcellona, Destino.
  - (2006), *Susana y los viejos*, Barcellona, Destino.
  - (2007), “Ver, oír y no callar”, *Público.es*.
  - (2008), *La lección de anatomía*, Barcellona, RBA.
  - (2010), *Black Black Black*, Barcellona, Anagrama.
  - (2012), *Un buen detective no se casa jamás*, Barcellona, Anagrama.
  - (2013), *Daniela Astor y la caja negra*, Barcellona, Anagrama.
  - (2014), *Amour fou*, Miami, La Pereza.
  - (2014), *No tan incendiario*, Madrid, Periférica
- Sobejano, Gonzalo, (2003) *Novela española contemporánea, 1940-1995*, Madrid, Mare Nostrum
- Vilarós, T. (2002), *El mono del desencanto*, Madrid, Siglo XXI.

## Le suggestioni del *microrrelato*

Luigi Contadini  
(Università degli Studi di Bologna)

### 1. Il *microrrelato* e la critica

Recenti pubblicazioni antologiche riguardanti il *microrrelato* spagnolo (Andrés-Suárez 2012; Blázquez Fernández 2012; Alonso, Espada 2013) hanno messo in evidenza la diffusione che sta avendo in epoca contemporanea questa forma iperbreve di narrazione, tale da essere definita da alcuni studiosi come il quarto genere narrativo. Si vuole in questo contributo offrire una presentazione di tale tendenza letteraria suggestiva e controversa, ma sicuramente ricca di spunti e di riflessioni imprescindibili per descrivere lo stato della narrativa attuale.

L'attuale dibattito verte su varie e interessanti tematiche intorno alla frammentazione e alla postmodernità; ma anche riguardo questioni inerenti la relazione tra testo e lettore, tra il testo e le circostanze della sua produzione, tra brevità e velocità. Ineludibile è la valutazione del contesto in cui il *microrrelato* si trova inserito e la sua relazione con il romanzo. Si discute molto, poi, sul valore e la dignità del *microrrelato* in quanto genere e sulla contiguità con generi affini, sui procedimenti narrativi e i temi adottati. Decisive, infine, sono le fonti e i modelli di riferimento che, in particolare in ambito ispanico, sono illustri, autorevoli e universali, basti pensare a Borges, Cortázar, Max Aub. È indubbio che la critica spagnola e ispanoamericana, anche accademica, si è dedicata negli ultimi anni al *microrrelato* con grande impegno e serietà. Forte è, insomma l'attenzione al canone, alle categorie, alle generazioni, alle caratteristiche strutturali e tematiche<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Il *microrrelato* spagnolo non fu importato dalla cultura latinoamericana, ma nacque, in epoca moderna, parallelamente in entrambi i continenti nei primi anni del '900 (decisive a questo proposito furono le avanguardie e il modernismo) (Andrés Suárez 2012). Per altri studiosi il *microrrelato* latinoamericano è precedente rispetto al corrispettivo spagnolo in quanto a for-

Secondo Irene Andrés-Suárez, l'elemento fondamentale del *microrrelato*, oltre all'iperbrevità, è la narratività che possiede cinque elementi strutturali: la temporalità come successione di eventi; l'unità tematica garantita da un attante; la trasformazione da uno stato iniziale in un altro distinto finale; l'unità di azione che integri gli avvenimenti in un processo coerente; la possibilità di ricostruire nessi causali in una eventuale trama (Andrés-Suárez 2012: 22- 23)<sup>2</sup>.

Data l'importanza fondamentale dell'ellissi<sup>3</sup>, il *microrrelato* ben si adatta al genere fantastico, ma presenta a volte tratti del genere poliziesco, di quello erotico e del thriller grazie a colpi di scena e rivelazioni sorprendenti. Presenta spesso procedimenti umoristici e ironici e l'estrema intensità favorisce l'allusione che mette in risalto il suo straordinario potere evocativo. La riduzione delle parole produce in tanti *microrrelatos* l'effetto di una folgorazione, ma è il risultato di una voluta rinuncia al superfluo. Una rinuncia che potrebbe rivelarsi essenziale nella lotta per la sopravvivenza della letteratura. In ogni caso il *microrrelato* è una entità narrativa autonoma, come altre forme narrative, dotata di unità strutturale coerente, una forma chiusa che raccoglie simbolicamente un infinito, una totalità, un vero microcosmo (Calvo Revilla 2012: 23).

---

mazione e diffusione (Rotger, Valls 2005: 7). In ogni caso, sulle caratteristiche del *microrrelato* latinoamericano si veda: Zavala 2002; Pollastri 2004; Siles 2007; De Hauwere 2008; Hernández 2012. Alcuni studiosi mettono in evidenza possibili antichissime origini del *microrrelato*: testi sumeri, egizi e dell'antica Grecia; e, inoltre, il Medio Evo come momento decisivo di proliferazione e diffusione (Arias 2012: 169).

<sup>2</sup> La studiosa mette in evidenza anche le caratteristiche formali del *microrrelato*: assenza di complessità strutturale; minima caratterizzazione dei personaggi; schematismo spaziale; condensazione temporale; utilizzazione di linguaggio connotativo; importanza del titolo; importanza dell'inizio e della fine (Andrés-Suárez 2012: 24).

<sup>3</sup> Gerald Prince propone tre tipologie di ellissi che è possibile applicare anche ai *microrrelatos*: *disnarrated*, ciò che non è accaduto ma sarebbe potuto accadere; *unnarrable*, ciò che è omesso (per un tabù); *unnarated*, informazione soppressa, ma che lascia una traccia (Prince 1988: 1-8). A questo proposito si veda anche Andrés Suárez 2010b.

## 2. Il caso Millás

Si considera sovente il *microrrelato* come il risultato dell'evoluzione di due generi letterari distinti, il racconto tradizionale e il poema in prosa (Andrés-Suárez 2012: 26) che hanno due illustri rappresentanti: rispettivamente Ramón Gómez de la Serna e Juan Ramón Jiménez (ma anche Rubén Darío con il suo *Azul*). È anche vero, però, che una sicura influenza nella nascita e soprattutto nella diffusione del fenomeno proviene dall'attività che hanno avuto e che hanno alcuni scrittori nei quotidiani e nelle riviste. Questa moderna interazione tra letteratura e giornalismo ha antecedenti illustri in Mariano José de Larra e Ramón de Mesonero Romanos, anche se si ispira, più recentemente, nel *New Journalism* statunitense degli anni '60 attraverso il quale si sviluppò un fecondo dibattito (come conseguenza dell'effervescenza culturale e politica di quell'epoca) sulla mescolanza tra realtà e finzione (Andrés-Suárez 2005: 25).

La diffusione delle rubriche in Spagna nelle ultime quattro decenni coincide con l'affermazione della democrazia e la fine della censura. Attraverso la satira e l'ironia, scrittori quali Rosa Montero, Manuel Vázquez Montalbán, Quim Monzó, Antonio Muñoz Molina, Juan José Millás, ma anche in ambito latinoamericano García Márquez e tanti altri nomi illustri, hanno trasformato le loro rubriche in spazi di dibattito e di critica sociale e letteraria, cimentandosi spesso in costruzioni propriamente narrative (Wells 2005: 35)<sup>4</sup>. In tal modo, la stampa spagnola (più di quanto sia successo in altre nazioni europee) ha permesso di incrementare il prestigio e la notorietà di molti scrittori, i quali, a loro volta, hanno potuto utilizzare tale opportunità per mettere alla prova nuove tecniche e forme narrative superando di parecchio gli argini del giornalismo tradizionale a beneficio di sperimentazioni che comprendono ampie possibilità discorsive e tematiche.

Emblematico è il caso di Millás il quale attraverso i suoi *artículos* demistifica il linguaggio dei mezzi di comunicazione,

---

<sup>4</sup> Riguardo il coinvolgimento del *microrrelato* con questioni strettamente politiche e per un suo uso volto alla denuncia sociale, si veda Labrador Méndez 2012: 557-581.

della politica e dei miti popolari che ne risultano (Wells 2005: 36). Una parte consistente degli *articuentos* di Millás (circa un quarto) ha infatti un'anima prettamente narrativa pur presentando sovente argomenti che riguardano generalmente l'essere umano e riflessioni universalizzanti. Lo scrittore si è sempre mosso con disinvoltura nell'ambito delle forme narrative brevi passando da una all'altra con sorprendente facilità, *articuento*, racconto, *microrrelato*, *minireportaje*, *microretrato*, ecc.<sup>5</sup>, alternando tutto ciò ai suoi romanzi: “No hay hallazgo ideológico que no esté precedido en alguna medida por un hallazgo formal” (Valls 2001: 7). Nel 1990, data chiave della sua traiettoria letteraria in virtù della pubblicazione dei romanzi *La soledad era esto* e *Volver a casa*, Millás inizia la collaborazione con *El País*. Attraverso ellissi, accostamenti semantici sorprendenti, interpretazioni letterali di metafore, concretizzazioni di elementi astratti, equivoci irrisolti, paradossi, ecc., Millás riesce in poche righe a spostare e a confondere i riferimenti consueti della realtà e quindi della soggettività, proponendo ulteriori visioni del mondo<sup>6</sup>. Qui, a mio avviso, risiede la suggestione del *microrrelato*: nello spostamento degli equilibri e dei limiti che conduce ad una rivelazione. In questi casi i protagonisti sono proiettati in una dimensione *altra* basata in un cambiamento percettivo ed emotivo che permette ai personaggi di sperimentare “l'altro lato della realtà”, “l'altra parte della vita” (vera ossessione dello scrittore) e di modificare il proprio sguardo sul mondo.

Ciò, oltre ad essere un tratto distintivo della scrittura di Millás, è anche una caratteristica generale dei *microrrelatos*. Inoltre, per Millás gli aspetti irreali, onirici e allucinatori, determinano la vita degli esseri umani molto più che gli avvenimenti reali (Millás 2002: 65-66).

Il limitato spazio di trentadue righe della rubrica del venerdì del *País* diventa, dunque, uno spazio di libertà, per quanto breve

---

<sup>5</sup> A questo proposito, è possibile ricondurre i racconti brevi di Millás all'ambito più vasto della *minificción* intesa come “supracategoría literaria” che includerebbe pertanto anche il *microrrelato* vero e proprio (Andrés-Suárez 2010a: 164-165). È opportuno aggiungere che in alcune narrazioni brevi dell'autore le differenze sono molto sfumate e incerte.

<sup>6</sup> Afferma Fernando Valls: “desde ningún otro espacio he visto diseccionada con tanta lucidez la vida española de estos últimos años” (Valls 2001: 9).

e circoscritto, poiché, dice Millás, “los corsés permiten experimentar mucho” (Valls 2001: 12). Spazio certamente non secondario o marginale, come afferma ancora lo stesso autore: “Debo a muchas de estas piezas más satisfacciones que a alguno de mis libros, especialmente esta de organizarse ahora como un cuerpo” (Millás 2000: 9).

È interessante, infatti, considerare che questi *articuentos* vengono raccolti periodicamente in volumi<sup>7</sup> e, recentemente, in un grande volume (*Articuentos completos* del 2011) in cui l'autore ha voluto includere quasi tutti i suoi racconti brevissimi. Il libro conferisce a questi testi un significato particolare: nati come collaborazioni di un giornale o di una rivista, essi vengono decontestualizzati dall'ambito originario, favorendo nuove relazioni strutturali e tematiche suggerite dalla loro riunione in un solo testo.

L'interesse dei *microrrelatos* risiede principalmente nel fatto che Millás, con la solita ironia, riesce a intuire, in fatti usuali di cronaca o di politica, aspetti di realtà nascosti, solitamente trascurati dal senso comune, mettendoli in rilievo tramite una fusione o una comparazione con un altro avvenimento o narrazione fittizia, apparentemente incompatibile con l'avvenimento di attualità. Con questa modalità ripetuta in molti testi, e che prevede spesso due fasi o episodi distinti messi in relazione da un suggerimento, un'idea o una rivelazione, Millás offre degli spunti di riflessione sulla possibilità di percepire la realtà in maniera diversa, di scoprire nuovi punti di vista e relazioni impensate. In tal modo l'effetto realistico, che i riferimenti espliciti a fatti e persone della vita politica e sociale spagnola suggeriscono, viene decisamente meno, poiché i richiami alle notizie dei media, ai fatti di cronaca, sono assunti in maniera paradossale, utilizzati per favorire sorprendenti parallelismi. Sono diluite, dunque, le barriere tra la notizia di attualità e la finzione, tra il dato autobiografico e l'invenzione brillante, tra il mondo animato e quello inanimato, tra due dimensioni della vita reale, tra

---

<sup>7</sup> Per esempio: *Algo que te concierne* (1995); *Cuerpo y prótesis* (2000); *Articuentos* (2001); ecc. In alcuni casi gli *articuentos* sono riuniti insieme ad altre tipologie di racconti.

l'aspetto drammatico e quello paradossale di un certo avvenimento.

### 3. Il boom del *microrrelato*

Non c'è dubbio che la rivoluzione tecnologica e multimediale, il protagonismo dell'immagine, la cultura dell'immediatezza e della frammentarietà, la crisi della grandi narrazioni e le conseguenze della postmodernità hanno modificato l'estetica del XXI secolo e i modi tradizionali di avvicinarsi alla cultura, ispirando in gran misura il minimalismo, come principio artistico costruttivo, presente nell'ambito architettonico, pittorico, scultoreo e letterario (Calvo Revilla 2012: 16-17). Per la sua brevità il *microrrelato* risulta disponibile ai più svariati formati comunicativi (oltre a quello giornalistico): pubblicitario, radiofonico, televisivo, digitale, elettronico, ecc. Il *microrrelato* si presenta dunque come un crocevia di percorsi tra scrittore e pubblico, tra nuove abitudini di scrittura e nuove abitudini di lettura, tra nuove tecnologie e tradizioni consolidate e si presta, come forse nessun altro genere contemporaneo, a una pratica ludica della letteratura che può coinvolgere una fruizione immediata e/o interessata, cioè funzionale ad uno scopo extra letterario. Non è raro trovare concorsi di *microrrelatos* online, oltre che in periodici e riviste letterarie, anche nei social network, o promossi da case cinematografiche o da altri tipi di associazioni commerciali che cercano con questi tipi di eventi un legame con il cliente (González Ariza 2012: 96).

Il boom del *microrrelato* è segnalato, oltre che dalla quantità degli studiosi coinvolti<sup>8</sup>, anche dall'impegno di diverse case editrici che hanno compiuto scelte strategiche commerciali investendo sul racconto e in particolare sul racconto iperbreve: Me-

---

<sup>8</sup> Sono stati numerosi i congressi di importanza internazionale sul *microrrelato* ispanico negli ultimi quindici anni: Messico, 2000, Salamanca 2002, Poitiers 2004, Valparaíso 2004, Buenos Aires 2006, Neuchâtel 2006, Valladolid 2006, Tucumán 2007, Málaga 2008. Recentemente, inoltre, sono apparse raccolte monografiche di saggi critici, come quelle di David Roas (2010) e di Ana Calvo Revilla e Javier de Navascués (2012).



noscuarto, Páginas de Espuma, Paréntesis, Hipálage, la recente Colección Micromundo della casa editrice Thule. Negli ultimi anni, sempre nell'ambito ispanico, vari autori hanno ricevuto premi letterari per composizioni di *microrrelatos*: Andrés Ibáñez (premio Vargas Llosa), José María Merino (premio Salambó), mentre proliferano concorsi, premi letterari e laboratori specifici su tale genere narrativo.

Importantissime sono le antologie che hanno influito decisamente nella crescita, espansione e canonizzazione del genere. Forse l'antologia che ha anticipato la successiva diffusione del *microrrelato* e che ha avuto quindi il ruolo di iniziatrice è stata quella di Antonio Fernando Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990). L'antologia che invece ha inaugurato la nuova tendenza, col nuovo secolo, è senz'altro quella di Clara Obligado, *Por favor, sea breve: antología de relatos hiperbreves* (2001), che ha avuto un successo enorme e ha svolto il ruolo di detonatore.

È importante, inoltre segnalare le antologie preparate da Miguel Díez, *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)* (2002), da Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción* (2004) e da Neus Rotger y Fernando Valls, *Ciempies. Los microrrelatos de "Quimera"* (2005), basata quest'ultima sui testi apparsi nella rivista *Quimera* la quale, nel 2003, aveva aperto una sezione apposita per i *microrrelatos*. Interessante è anche il contributo offerto dallo scrittore e studioso argentino David Lagmanovich con la sua antologia *La otra mirada. Antología del microrrelato hispano* (2005) che include testi di autori spagnoli e ispanoamericani dei secoli XX e XXI. Fondamentale per ciò che concerne la sistematizzazione del genere e la sua evoluzione durante tutto il passato secolo e in questi primi anni del nuovo è l'antologia di Irene Andrés-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* (2012), che stabilisce in maniera perentoria, nonostante il disaccordo di alcuni<sup>9</sup>, ciò che appare anche nel sottotitolo: il *micror-*

---

<sup>9</sup> David Roas sostiene che il *microrrelato* non è un genere autonomo diverso dal racconto, ma una delle variazioni subite dal racconto negli ultimi anni, specialmente da quando Poe ha investito sull'intensificazione della brevità (Roas 2012: 53-54). Sulla stessa linea si trova Francisco Álamo che af-

*relato* come quarto genere narrativo (che si aggiunge, quindi, al romanzo, al romanzo breve e al racconto). Interessante è la varietà di autori che questa antologia presenta, segnaliamo tra gli altri: Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Luis Boñuel, Pío Baroja, Ana María Matute, Max Aub, Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, Francisco Ayala, Álvaro Cunqueiro, ecc., per arrivare (passando per Millás e Zúñiga) a numerosi giovani e giovanissimi degli anni più recenti. I testi che la curatrice ha scelto sono tutti apparsi almeno una volta in un libro. Volutamente Andrés-Suárez ha evitato di selezionare testi direttamente da siti Internet. È basata invece interamente sul web la recente antologia di Rosana Alonso e Manuel Espada, *De antología: la logia del microrrelato* (2013) di cui si discuterà più avanti.

Esistono, infine, numeri monografici di riviste autorevoli come quello di *Ínsula* del 2008. Riviste che si dedicano esclusivamente al *microrrelato* come la rivista elettronica dall'ambizioso e suggestivo titolo: *Internacional Microcuentista. Revista de microrrelatos y otras brevedades*, formata da un gruppo di giovani studiosi scrittori e accademici spagnoli e latinoamericani. Ecco la presentazione della rivista così come appare in una delle sue pagine web: “La *Internacional Microcuentista*, revista dedicada exclusivamente al género de la microficción, atraviesa fronteras y océanos para ofrecerte la mejor literatura hiperbreve. Todo lo que es pequeño es esquivo. Nuestra misión es reunirlo todo, desde el virus más microscópico, hasta la célula más grande. Si es literatura y es breve, nos interesa: desde las raíces a la más rabiosa actualidad”<sup>10</sup>.

---

ferma che “el microrrelato viene a ser, independientemente de sus connotaciones ideológicas textuales emanadas de la denominada postmodernidad, una especial modalidad narrativa en la que se extreman las estructuras formales canónicas confirmativas del cuento” (Álamo Felices 2009). Ma è anche vero, come afferma Ana Calvo Revilla, sulla scorta di Claudio Guillén, che non sono i critici, ma gli scrittori che definiscono i generi emulando o rispettando i modelli della tradizione letteraria, contribuendo, così, alla configurazione e alla evoluzione delle forme e dei generi (Calvo Revilla 2012: 16).

<sup>10</sup> “Nuestro manifiesto” en *Internacional Microcuentista*, <http://revistamicrorrelatos.blogspot.it/p/nuestromanifiesto.html> (10.2013).

#### 4. Il *microrrelato* e il romanzo

La presentazione della rivista *Internacional Microcuentista* ci riporta ad un tema assai interessante: una caratteristica del *microrrelato*, infatti, è quella di essere spesso disperso in ambienti estranei ed eterogenei. Da qui la necessità di riunirlo e di creare un insieme aggregante.

È diffusa l'idea che il *microrrelato* rappresenti la frammentazione postmoderna per la sua brevità intesa come non completamento e che esprime, cioè, l'idea dell'incompletezza e del frammento<sup>11</sup>. Ma nonostante la sua brevità, il *microrrelato* è ormai considerato come un'entità completa e autonoma. Non è, dunque, un testo incompiuto né un ritaglio di un testo più ampio, ma uno scritto costruito apposta con l'intenzione della limitatezza e che risponde ad una estetica della brevità e a precise esigenze del lettore. La frammentazione è riferita, piuttosto, al contesto in cui il *microrrelato* si trova inserito che può costituire un complesso eterogeneo in cui i *microrrelatos* appaiono anche insieme a racconti più lunghi o ad altre tipologie letterarie, ma anche uniti a foto, disegni, immagini, fumetti, ecc. È stimolante dunque considerare e interpretare il *microrrelato* all'interno di sistemi o contenitori molto diversi tra loro, spesso eclettici, fluttuanti e in divenire, senza trascurare le ambivalenti relazioni che il *microrrelato* intrattiene con il romanzo.

Infatti, a volte, è lo stesso romanzo contemporaneo che accentua la sua frammentazione fino a limiti insospettabili, ridotto ad un insieme di testi brevi o brevissimi a volte senza apparente connessione. È un tipo di esperimento recentemente molto frequente, che si offre al lettore come una miscellanea (e che include piccoli aneddoti, appunti immaginativi, racconti cortissimi, critica letteraria, brevi spunti diaristici), ma al tempo stesso come un'opera compatta. È il caso di Enrique Vila Matas (*Doctor Pasavento*, 2005; *Dietario voluble*, 2008), ma è una pratica diffusa anche tra molti giovani scrittori come, per esempio, Agustín Fernández Mallo, esponente della *generación Nocilla* o ge-

---

<sup>11</sup> Da segnalare che nella nota antologia di Borges e Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) vennero pubblicati come *microrrelatos* frammenti estratti da testi più lunghi.

*neración Mutante* o *Afterpop* (successiva alla ormai nota *generación X*). Il nome *generación Nocilla* proviene da una serie di suoi libri che si presentano come un collage di testi brevi, estremamente frammentati, appena intrecciati tra loro, e che si alternano a testi e citazioni di altri autori a volte riprodotti fedelmente a volte in maniera distorta attraverso il procedimento chiamato *docuficción* (un misto di documento e *ficción*). Questi progetti culturali costituiscono, come dice lo stesso Fernández Mallo, un laboratorio aperto, non predefinito, che ha però come risultato quello di mettere in dubbio ciò che è letterario, non solo il romanzo. Prima ancora della *generación Nocilla* altri autori spagnoli avevano provato formule simili, come, per esempio, Ray Loriga con il suo particolare “romanzo” *El hombre que inventó Manhattan* (2004): si tratta di trentotto *microrrelatos* indipendenti in cui i personaggi sono tra loro estranei, anche se in qualche caso si incontrano casualmente. Attraverso tali brevi narrazioni, però, si sviluppa progressivamente, come in un puzzle, una suggestiva immagine della città di New York (Gómez Trueba 2012: 43, 45). In questo tipo di testi, quando il lettore trova la parola “romanzo” nella copertina, si aspetta di poter stabilire una qualche connessione tra i vari pezzi dell’insieme, cosicché la frustrazione che provoca la scoperta di questa mancanza di continuità costituisce un aspetto fondamentale dell’effetto estetico. Questi autori, in effetti, si propongono di mettere in discussione il concetto stesso di romanzo nell’azzardarsi a qualificare così la loro opera o a permettere che altri lo facciano (Gómez Trueba 2012: 48). L’idea di un romanzo composto da *microrrelatos* crea uno spazio di indeterminazione di genere, come afferma Gómez Trueba (2012: 37), che costituisce un ulteriore scacco ad ogni possibilità di classificazione e di riconoscimento di un canone, dalle cui definizioni (non a caso) rifuggono molti scrittori contemporanei. Tale spazio indeterminato, che anche in questo caso comporta un suggestivo spostamento degli equilibri e dei limiti, può alludere ad infinite possibilità, ma anche allo smarrimento di ogni residuo valore istituzionale e fondativo dello statuto letterario.

## 5. La generazione blogger

I siti Internet e in particolare i blog personali sono tra i mezzi più importanti per la pubblicazione e la diffusione dei *microrrelatos*. Qui solitamente molti autori pubblicano le proprie opere o quelle offerte da altri autori emergenti. Ciò rappresenta un fenomeno sociale per niente trascurabile anche se a scapito, a volte, della qualità letteraria. È chiaro che la supposta facilità di composizione del *microrrelato* facilita la sua produzione, però il semplice fatto che ci sia una gran varietà di persone che decide di cimentarsi in questo sentiero letterario è senz'altro un elemento di grande interesse (González Ariza 2012: 96).

A questo proposito di notevole importanza è una recente antologia che raccoglie, secondo la definizione dei curatori (due giovani scrittori), “los mejores escritores nacidos al calor de los blogs y los certámenes literarios, [...] ‘la generación blogger’” (Alonso, Espada 2013: 17).

Nella copertina appare una vecchia macchina per scrivere collegata ad un moderno mouse, tanto per evidenziare l'appartenenza degli autori a un mondo che, pur tenendo conto della tradizione, si proietta con fiducia verso il futuro: “en futuro” dicono i curatori rivolgendosi agli autori, non senza ironia, “se estudiarán vuestros textos en universidades y en institutos. Se interpretarán y cada microrrelato crecerá en significados y lecturas, incluso algunas que no imaginabais cuando los escribisteis” (Alonso, Espada 2013: 306).

L'antologia ospita sessantanove scrittori, ognuno dei quali presenta due *microrrelatos* (spesso gustosissimi) anticipati da una breve autopresentazione che costituisce una sorta di terzo *microrrelato* di ispirazione autobiografica in cui appare l'immancabile indirizzo internet del blog personale. Gli stessi curatori si presentano attraverso semplici *microrrelatos*, uno chiamato “biografía dialogada” (Alonso, Espada 2013: 21) e l'altro “biografía musicada” (Alonso, Espada 2013: 23) poiché in parte composto da frammenti di testi di canzoni a conferma della straordinaria duttilità della forma iperbreve e della capacità di assimilazione di altri modelli testuali. Gli autori (la maggior parte giovani), in modi diversi ispirati principalmente a Borges

e a Max Aub, trovano in queste narrazioni brevi il terreno ideale, per quanto apparentemente ristretto, nel quale rappresentare in modo suggestivo e immediato le trasformazioni, le fragilità e gli spettri che agitano il nostro mondo contemporaneo. Il fantastico e il delitto sembrano essere i motivi più ricorrenti, importante è la presenza della morte rappresentata raramente in modo drammatico, ma il più delle volte con ironia. Singolare è il testo di Víctor Lorenzo Cinca (“La preposición indecente”) che, trasgredendo le regole sintattiche, omette le parti del discorso collegate alle preposizioni, lasciando così dei vuoti che rendono gli enunciati allo stesso tempo comici e misteriosi: “Nunca imaginé que fuera capaz de, porque nos conocíamos desde, cuando coincidimos en” (Alonso, Espada 2013: 174). È un gioco molto semplice, ma efficace poiché, se è vero che l’ellissi, come si diceva, è uno dei tratti costitutivi del *microrrelato*, in questo caso l’autore rende manifesta tale condizione attraverso un procedimento sintatticamente trasgressivo, confondendo, di conseguenza, anche l’aspetto semantico. Le preposizioni, infatti, che introducono nient’altro che omissioni, spiegazioni mancanti, diventano allusive a possibilità molteplici e rendono oscillante e discontinua la narrazione.

Se la brevità non vuol dire necessariamente velocità<sup>12</sup>, troviamo, però, indicazioni significative sul contesto e sui modi in cui è avvenuta la stesura di alcuni di questi testi: per esempio, come afferma Eduardo Rico, “en levísimas servilletas de papel” (Alonso, Espada 2013: 301). Indicazione verosimile che suggerisce leggerezza e vaporosità che i *microrrelatos* avrebbero per la capacità di attivare, anche per contiguità con l’estrema brevità, un sottile gioco ironico basato sulla poca “quantità”, sullo scarso “peso” e sul rischio di una facile “deperibilità” a favore, però, di una intensità irresistibile e di un’ambivalenza suggestiva.

---

<sup>12</sup> Come afferma Domingo Ródenas de Moya, la rapidità non necessariamente coinvolge le operazioni enunciative del *microrrelato* (*inventio, dispositio, elocutio*). Il termine velocità non si può applicare senza nessuna precauzione neanche alla ricezione del *microrrelato*. Piuttosto la brevità, continua lo studioso, può essere abbinata alla lentezza o alla laboriosità in virtù della laboriosità semantica del testo iperbreve (Ródenas de Moya 2008: 6).

Le presentazioni, a volte, sono più significative degli stessi *microrrelatos*. Elena Casero si descrive come una signora “de cierta edad, bien llevados, eso sí, con tendencia a ironizar sobre la vida y sus aledaños, que gusta de matar por escrito a falta de otras opciones menos poéticas” (Alonso, Espada 2013: 297). Raúl Ariza manifesta un tono leggero, disinvolto e apparentemente incosciente: “Soy ‘ex’ varias cosas. También soy abogado, autor de un par de libros de cuentos, aficionado al cine, muy guapo,... Ah, y no sé qué coño significa eso del ‘microrrelato’” (Alonso, Espada 2013: 289). Carica di autoironia è la presentazione di Alberto Corujo Corteguera: “Si tuviera que definirme con una palabra utilizaría ‘dubitativo’, aunque igual ya no... No sé” (Alonso, Espada 2013: 45). O quella di Patricia Nasello “A quien corresponda, lamento el presente despacho. Imposible envío de datos biográficos oportunamente solicitados: no me conozco” (Alonso, Espada 2013: 133). Allusiva ad un episodio drammatico, viceversa, è quella di Elysa Brio Escudero: “Se inventaba cuentos para su hermanito, cuando él se quedó dormido para siempre, sintió la necesidad de escribirselos” (Alonso, Espada 2013: 165). Più orientata all’impegno è la presentazione di Lola Sanabria García, che, come altri coautori, parla di sé in terza persona: “Nació. De pueblo. Serrano. Cordobés. Emigró a Madrid. Luchó por la democracia. Comenzó a juntar letras. Vive. Morirá, a la fuerza, cuando le llegue su turno” (Alonso, Espada 2013: 293).

Da questi testi brevissimi emerge una gran varietà di temi e di toni, una generale necessità di suscitare, o per lo meno di insinuare, una rottura, un cambiamento, una trasgressione, una molteplicità rispetto agli schemi consueti soprattutto culturali oltre che letterari, a partire dalla diluizione dell’idea di identità che si delinea nelle brevissime autopresentazioni. In effetti, la preminenza del web nelle scelte non solo comunicative di questa generazione blogger delinea un’idea di identità che deriva principalmente dalle proiezioni dei soggetti negli attuali mezzi di comunicazione e dalla rete virtuale in cui si vedono inseriti: i social network in cui si rappresentano, i siti web che creano o manipolano; un mondo virtuale, quindi, estremamente visibile e dai limiti instabili, che appare come un tessuto ben intrecciato,

ma che può essere, allo stesso tempo, straordinariamente fragile ed effimero.

Per concludere, la brevità, segnale evidente della cultura attuale e di questa convulsa e problematica società, attraverso le più svariate forme (*articuento*, *microrrelato*, *miniensayo*, poema in prosa, effusione lirica) non solo mette in discussione il romanzo, come afferma Andrés-Suárez (2005: 28), ma contribuisce a cambiare il concetto di letteratura e allo stesso tempo propone nuovi modelli di narrazione.

### Bibliografía

- AA. VV. (2001), *Galería de hiperbreves*, Barcelona, Tusquets.
- Álamo Felices, F. (2009), “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”, *Espéculo*, 42, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html> (10.2013).
- Alonso, R., Espada, M., eds. (2013), *De antología. La logia del microrrelato*, Madrid, Talentura.
- Álvarez-Blanco, P., Dorca, T. eds. (2011), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert.
- Andrés-Suárez, I. (2004), “Los microrrelatos de Juan José Millás”, in *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (Actas del II Congreso Internacional de Minificción 2002), Salamanca, Universidad de Salamanca: 179-190.
- Andrés-Suárez, I. (2005), “Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas”, *Ínsula* (número monográfico: *El género del columnismo de escritores contemporáneos [1975-2005]*), 703-704: 25-28.
- Andrés-Suárez, I. (2007), “La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato: L. M. Díez, J. M<sup>a</sup> Merino y J. P. Aparicio”, *Siglo XXI*, 5: 153-175.
- Andrés-Suárez, I. (2010a), “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, in D. Roas, ed., *Poética del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros: 155-180; 164-165.



- Andrés-Suárez, I. (2010b), *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- Andrés-Suárez, I. (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra.
- Andrés-Suárez, I., Rivas, A. eds. (2008), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico* (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción), Palencia, Menoscuarto.
- Arias Urrutia, A. (2012), “La larga marcha de la brevedad: Couto Castillo y los orígenes del microrrelato en México”, in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 167-191.
- Blázquez Fernández, N. (2012), *Antología de lecturas cortas*, Madrid, Visión Net.
- Calvo Revilla, A. (2012), “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”, in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 15-36.
- Cáceres, A., Morales, E. (2005), *Asedios a una nueva categoría textual: El microrrelato* (Actas del III Congreso Internacional de Microficción, 2004), Valparaíso, Universidad de Playa Ancha.
- Casas, A. (2010), “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”, *Ínsula* (número monográfico: *Lo fantástico en España, 1980-2010*), 765: 10-13.
- De Hauwere, K. (2008), *El microrrelato en América Latina: el canon argentino*. Tesis doctoral, Gent, Universiteit Gent.
- Díez Rodríguez, M. ed. (2002), *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Fernández Ferrer, A. (1990), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breve del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz.

- Gómez Trueba, T. (2012), “Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica”, in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 37-51.
- González Ariza, F. (2012), “Miles de pequeñas explosiones. El mercado del microrrelato en el mundo hispánico”, in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 91-97
- Henseler, C. (2011), *Spanish fiction in the digital age. Generation X remixed*, New York, Palgrave Macmillan.
- Hernández Hernández, D. (2012), *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, Tesi Doctoral, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- Israilev. S. P., ed. (2006), *Microrrelatos del mundo hispanoparlante*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Labrador Méndez, G. (2012), “Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)”, *Hispanic Review*, 80/4: 557-581.
- Lagmanovich, D. (2003), *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur.
- Lagmanovich, D. (2005), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.
- Lagmanovich, D. (2006), *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- Lagmanovich, D. (2008), “En el territorio de los microtextos”, *Ínsula* (número monográfico: *El microrrelato en España: tradición y presente*), 741: 3-5.
- Lagmanovich, D. (2010), “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción”, *Cuadernos del CILHA*, 13: 48-62.
- Mars Checa, A. (2002), “El cuento perfecto”, *Quimera* (número monográfico: *El microrrelato español*, Martín, R., Valls F. eds.), 222: 12-17.

- Martín, R. (2008), “El doble en el microrrelato español del siglo XX”, *Ínsula* (número monográfico: *El microrrelato en España: tradición y presente*), 741: 9-12.
- Millás, J.J. (2000), *Cuerpo y prótesis*, Madrid, El País.
- Millás, J.J. (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa Calpe.
- Millás, J.J. (2011), *Articuentos completos*, Barcelona, Seix Barral.
- Noguerol Jiménez, F. ed. (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (Actas del II Congreso Internacional de Minificción 2002), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Obligado, C. (2001), *Por favor, sea breve: antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Pollastri, L. ed. (2010), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, Buenos Aires, Katatay.
- Pollastri, L. (2004), “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina”, in F. Noguerol Jiménez, ed. (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (Actas del II Congreso Internacional de Minificción 2002), Salamanca, Universidad de Salamanca: 53-64.
- Prince, G. (1988), “The Disnarrated”, *Style*, XXII: 1-8.
- Pujante Cascales, B. (2012), “Mecanismos temporales del microrrelato hispánico contemporáneo”, in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 65-73.
- Rebollo Sánchez, F. (2005), “Lo literario en la columna periodística”, *Ínsula* (número monográfico: *El género del columnismo de escritores contemporáneos [1975-2005]*), 703-704: 23-25.
- Rivas, A. (2012), “El crimen y el microrrelato: exploraciones actuales de un motivo”, in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 101-110.
- Ródenas de Moya, D. (2008), “Contar callando y otras leyes del microrrelato”, *Ínsula* (número monográfico: *El microrrelato en España: tradición y presente*), 741: 6-9.

- Roas, D. ed. (2010), *Poética del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros.
- Roas, D. (2012), "Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad", in A. Calvo Revilla, J. Navascués, eds., *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert: 53-63.
- Rotger, N., Valls, F. (2005), *Ciempíes. Los microrrelatos de "Quimera"*, Barcelona, Montesinos.
- Satorras, L. (2006), "Menudencias literarias", *El País* (Babelia), 08/07/2006.
- Siles, G. (2007), *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor.
- Valls, F. (2001), *Los articuentos de Juan José Millás en su contexto*, "Prólogo" a Millás, *Articuentos*, Barcelona, Alba: 7-14.
- Valls, F. (2008), "Últimas noticias sobre el microrrelato español", *Ínsula* (número monográfico: *El microrrelato en España: tradición y presente*), 741: 2-3.
- Wells, C. (2005), "Los *Articuentos* de Juan José Millás: la crítica democrática", *Ínsula* (número monográfico: *El género del columnismo de escritores contemporáneos [1975-2005]*), 703-704: 35-37.
- Zavala, L. (2002). "La minificción en Hispanoamérica", *Quimera*, 211-212: 11-12.
- Zavala, L. (2004), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento.

La narrazione in scena:  
la prosa di Miguel Delibes tra romanzo e teatro

Maria Teresa De Pieri  
(Università degli Studi di Udine)

Il compito che ci proponiamo in questa sede è l'analisi del processo di rielaborazione che Miguel Delibes (Valladolid, 1920-2010) mette in atto, adattando alcuni dei suoi romanzi per il teatro, tra la fine degli anni Settanta e Ottanta. Nel passaggio dalla forma narrativa a quella drammatica, l'autore fa delle precise scelte non solo di ordine strutturale, ma anche linguistico, le quali confermano la coerenza e la solidità della sua scrittura, caratterizzata da uno stile agile e sintetico, da un lessico accuratamente selezionato e preciso, il cui obiettivo è sempre quello di esporre "el mayor número de ideas con el menor número de palabras"<sup>1</sup>.

Al teatro Delibes si avvicina in rare occasioni e con ragionevoli perplessità:

En el teatro – sostiene – me coarta mucho la limitación de tiempo y la limitación de espacio. Es decir, que lo que ocurre en el drama que tú quieres narrar no tenga más que una hora y media o dos horas de duración. Y otro tanto diríamos del espacio físico: toda tu historia debe estar ceñida a uno, dos o tres escenarios a lo sumo. Estas limitaciones me molestan<sup>2</sup>.

Nonostante questo, la forza drammatica dei suoi testi rimane sostanzialmente inalterata nel trasferimento da una tipologia letteraria all'altra e riflette pienamente la complessità del suo messaggio, etico *in primis*, ma anche più genericamente letterario.

Tre sono i romanzi che hanno riscosso un certo successo a teatro: *Cinco horas con Mario* debutta nel 1979 al Teatro Marquina di Madrid, e continua tutt'oggi a essere presente nei cartelloni spagnoli e internazionali; *La hoja roja*, che viene rappresentata al Teatro Calderón di Valladolid nel 1986; *Las guerras*

---

<sup>1</sup> Delibes 1989: 169.

<sup>2</sup> Delibes 2010: 1081.

*de nuestros antepasados*, che va in scena nel 1989 al Teatro Bellas Artes di Madrid. Ci soffermeremo, per ovvie ragioni di tempo, ad analizzare la confrontabilità tra le diverse versioni solo in relazione a quest'ultimo titolo: *Las guerras de nuestros antepasados*<sup>3</sup> è, infatti, senza dubbio il testo che maggiormente rispecchia l'*iter* rielaborativo tipico dell'autore perché si tratta dell'unico romanzo interamente riformulato da Delibes e ripensato in collaborazione esclusiva con il suo amico e biografo Ramón García Domínguez. La traduzione per le scene avviene una quindicina di anni più tardi rispetto alla pubblicazione del romanzo (che è del 1975) e costituisce, tra i testi teatrali delibebiani, decisamente quello meno studiato dalla critica.

La novità strutturale del romanzo sta nel suo essere interamente dialogato e per questo facilmente traslabile a un contesto drammatico: a contrapporsi sono le voci del protagonista, Pacífico Pérez, internato presso il Sanatorio penitenziario di Navafría, e quella del dottor Burgueño, medico che lo prende in cura e che cerca di studiarne i complessi meccanismi della fragile interiorità. Pacífico – nome ironico di per sé, per un'opera che è quasi interamente dedicata alla guerra – viene educato all'idea della vita militare dalle tre principali figure maschili che ne seguono la crescita: il bisnonno, Bisa, attivo combattente della guerra carlista; il nonno, Abue, militante nella guerra d'Africa; e il padre (don Felicísimo Pérez<sup>4</sup>), che partecipa alla più recente guerra civile spagnola. Tutti hanno avuto la propria guerra da combattere e Pacífico, sebbene non ci siano i presupposti storici che giustifichino lo scoppio di un nuovo conflitto bellico, deve – a loro giudizio – necessariamente avere la sua. L'ironia della sorte, in origine prerogativa proprio del dominio teatrale<sup>5</sup>, ser-

<sup>3</sup> Vedi, in rapporto al romanzo, i seguenti studi critici: Alcalá Arévalo (1999a: 239-249); Id. (1999b: 93-108); Aparicio (2008: 135-154); Buckley (1982: 176-190); Carrero Eras (1976: 1-10); Garcia (1989: 675-676); González del Valle (1980); Richmond (1982).

<sup>4</sup> Evidenti casi di *nomina sunt omina*: cf. a riguardo il lavoro di Fernández Romero (1992: 955-968).

<sup>5</sup> Non rari sono, nel testo narrativo, i casi di giustapposizione di elementi, tanto verbali quanto testuali; l'accostamento di situazioni o espressioni contraddittorie, suscita, infatti, un chiaro esito ironico, poiché delude le aspettative del lettore e lo disorienta di fronte a quello che dovrebbe essere il normale svolgimento di una vicenda; e ciò accade soprattutto nei romanzi di Delibes

peggia in tutti i capitoli che compongono la storia del protagonista e che ripercorrono, rispettivamente, la sua infanzia e adolescenza, la sua relazione d'amore con Cándida, l'incarcerazione per omicidio, il tentativo di fuga e la definitiva condanna.

Uno dei primi elementi che emerge dal confronto tra il romanzo e il suo ipotesto teatrale è senz'altro la condensazione diegetica, che gli autori giudicano come una "traumática tarea": "Porque la libertad y cielos abiertos de la historia novelada, había que envasarlos en los límites y condicionamientos del tiempo y el espacio escénico"<sup>6</sup>. I sette capitoli in cui è strutturato il romanzo si comprimono dunque nell'atto unico a teatro, una formula che permette – secondo Altieri Biagi – "una manipolazione meno intensa degli eventi e consente un recupero più ampio – spesso quasi totale – dei materiali linguistici dell'opera narrativa"<sup>7</sup>.

L'atto unico di Delibes è accompagnato da un "Prólogo" – che sostituisce la "Nota del autor" presente nel testo narrativo – e da alcune note di chiusura che assumono la forma dell'epilogo.

In questi due apparati paratestuali le voci sono altre: quella di Delibes stesso nel Prólogo-Nota, in cui si delinea la fisionomia del testo e gli obiettivi che lo animano, ma si forniscono anche alcune brevi informazioni biografiche sul protagonista. L' "Introduzione" del romanzo, che anticipa la narrazione vera e propria, scandita dalle "siete noches" in cui avvengono i colloqui tra i due soggetti, viene affidata, nel testo drammatico, a poche e sintetiche battute che il dottor Burgueño rivolge direttamente al pubblico in sala: mancano in essa i dettagli relativi al profilo di Pacífico, non si fa accenno alla sua passione per il giardinaggio (approfondita, invece, nel romanzo) e la dimensione temporale viene adattata alle precise convenzioni del palcoscenico, che ri-

---

che potremmo definire, in un certo senso, come più "drammatici", più vicini a un andamento teatrale che romanzesco (*Cinco horas con Mario* e *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, per citarne alcuni), in cui egli gioca sul contrasto immediato tra un evento serio o triste e un altro totalmente frivolo e ameno, che, se in alcuni casi alleggerisce la tensione, in altri tende a creare un effetto di intenzionale incongruenza.

<sup>6</sup> García Domínguez 2010: 563.

<sup>7</sup> Altieri Biagi 1980: 192.

duce la proiezione biografica del protagonista non più a sette notti, ma a un solo pomeriggio<sup>8</sup>. Nell'epilogo prevale, invece, in entrambe le versioni, la voce del medico, caratterizzata da uno stile oggettivo, quasi documentaristico e rivolta apertamente al fruitore del testo; nel romanzo, però, l'epilogo viene scritto otto anni dopo rispetto all'inizio della narrazione (il tempo del racconto va dal 1961 al 1969) e riporta i dettagli della commutazione della condanna a morte di Pacífico a trent'anni di reclusione, il fugace matrimonio con Cándida e la notizia della morte del protagonista, avvenuta, per cause naturali, il 13 settembre del 1969. Nel dramma quest'articolazione contenutistica si risolve nel conciso intervento del medico che, di nuovo rivolgendosi direttamente agli spettatori, chiude il cerchio della storia annunciando la condanna a morte di Pacífico, il matrimonio con Cándida e – diversamente a quanto avviene nel romanzo – l'esecuzione della pena, avvenuta sempre il 13 settembre, ma del 1961, proprio quando aveva invece avuto inizio la storia del protagonista nel testo narrativo.

Il generico snellimento dei contenuti comporta l'eliminazione di un consistente numero di episodi, alcuni di essi piuttosto singolari, che nel romanzo hanno soprattutto una funzione di cornice: mancano del tutto quelli a sfondo tendenzialmente comico (come lo è la ridicola contesa tra le due "fazioni" del paese, quella degli "Humán" e quella degli "Otero"; il furto delle uova, compiuto dal bizzarro cane Krim, che gli costa una fucilazione in pieno stile americano; o il suicidio del cinghiale, paradossalmente messo in relazione, da Pacífico, a quello della nonna Benetilde, quando afferma senza mezzi termini che "el suicidio era por lo demás contagioso"<sup>9</sup>). Il comico del significante, strumento tipicamente teatrale<sup>10</sup>, viene dunque circoscritto al

---

<sup>8</sup> "Il teatro" – sostiene infatti Alonso de Santos – "non è la vita, ma la sintesi della vita. Il tempo è 'drammatico' per l'urgenza e l'intensità temporale con cui i personaggi devono terminare le loro esistenze prima che cali il sipario finale" (Alonso De Santos 2009: 101).

<sup>9</sup> Delibes 2010: 92.

<sup>10</sup> Ecco cosa precisa, a tal proposito, García Domínguez: "[...] este destino fatal, de auténtica tragedia griega, es contado por Pacífico con un lenguaje simple, ingenuo, con resonancias que incluso pueden resultar cómicas en algún momento, pero que, en todo caso, siempre será una comicidad «sola-



mero dialogo tra i due protagonisti, e sfruttato da Delibes solo nel momento in cui questo gli permette di rispettare quei limiti scenografici resi manifesti nella didascalia di apertura del dramma, dove si precisa:

Todo muy sencillo y escueto [...]. El elemento preponderante de la escenografía será una gran ventana con barrotes, en la pared del fondo, a través de la cual la luz marcará el paso de día a noche, muy poco a poco, como realmente se produce<sup>11</sup>.

Nel passaggio dal romanzo al teatro, infine, alcune vicende legate alla storia del protagonista vengono, nell'asse lineare della fabula, semplicemente spostate: anticipazioni e posticipazioni (rispetto al già strutturato intreccio romanzesco) costituiscono una delle modalità più frequenti attraverso le quali l'autore cerca di mantenere la logicità e la congruenza degli eventi, a vantaggio di un racconto condensato ma energico, come la prassi drammatica richiede.

Pressoché assenti sono, a teatro, le sequenze descrittive: le informazioni relative al personaggio si tralasciano, vengono talvolta affidate ad altri codici (come quello visivo, gestuale o prossemico) o risolte in quello verbale proprio delle didascalie, spesso orientate a delineare il personaggio non tanto da un punto di vista fisico, quanto piuttosto psichico e comportamentale; mentre il prologo del romanzo ci presenta un Pacífico laconico e taciturno, con "rasgos fisonómicos nobles [...] alto y extremadamente flaco" (Delibes 1975: 12), nel dramma i dettagli sono esigui, orientati a marcare essenzialmente l'insicurezza e la discrezione del carattere ("Sin demasiado entusiasmo, pero aceptando, por cortesía, la conversación del médico", Delibes 1990: 872).

La specificità del nome, inoltre, marcatamente ironico, come dicevamo, non è un segno linguistico trascurabile, soprattutto se lo consideriamo nella sua collocazione teatrale: Delibes mantie-

---

nesca», tragicómica, escalofriante en último término. Porque nunca hubo mayor contraste, mayor disyunción entre la historia que se cuenta y el lenguaje con que se cuenta. Y ese contraste, ese eficazísimo divorcio literario era el que había que trasladar con sumo tiento al escenario, en él iba a radicar gran parte de la fuerza teatral de la versión" (García Domínguez 2010: 563-564).

<sup>11</sup> Delibes 1990: 867.

ne il nome di “Pacífico” nel trasferimento da un testo all’altro<sup>12</sup> e ad esso attribuisce un preciso significato, che da una parte compensa quella povertà informativa propria del dramma e permette, al tempo stesso, di suggerire la specificità del personaggio (tradizione piuttosto diffusa nell’ambito della commedia), in posizione chiaramente antifrastica rispetto al ruolo in cui i suoi familiari lo vorrebbero esiliare.

La riservatezza del protagonista e la sua esitazione nel rivelarsi completamente al proprio medico è un particolare sul quale si insiste spesso nel romanzo, così come viene sottolineata più volte la difformità stilistica e lessicale che caratterizza i due personaggi; di contro, a teatro è necessario sfrondare le marcate reiterazioni<sup>13</sup> – pur rappresentando esse un tratto distintivo del linguaggio di Pacífico<sup>14</sup>, fatto di continui ritorni, soprattutto linguistici – e puntare piuttosto alla densità e dinamicità della parola. È un compito che Delibes affida, in certi casi, agli stessi attori sulla scena, così come emerge dalla seguente comparazione:

(Romanzo)	(Atto unico)
DR. - [...]. Y el viejo, ¿qué historias te contaba el viejo?, tu bisabuelo quiero decir. P.P. - ¿Historias? El Bisa sólo contaba una, oiga, siempre la misma, desde que nació. [...]. DR. - ¿Y recuerdas tú esa historia, Pacífico? P.P. - Ande que si no la fuera a recordar. En veinte años no le he oído otra cosa, hágase cuenta. DR. - ¿Podrías repetírmela?	DOCTOR. [...]. Y el viejo, ¿qué historias te contaba el viejo?, tu bisabuelo quiero decir. PACÍFICO. Sólo contaba una, oiga, siempre la misma, desde que nació. DOCTOR. ¿Y qué es <b>lo que más recuerdas</b> tú de esa historia? PACÍFICO. Todo, oiga, en particular cuando me contaba lo de la bayoneta. [...]. (Delibes 1990: 874-875)

<sup>12</sup> Lo stesso avviene anche per tutti gli altri personaggi, tranne che per il fratello di Cándida – che il protagonista ucciderà –, il quale è Teotista nel romanzo, mentre diventa Ángel Mari a teatro.

<sup>13</sup> Gonzalo Sobejano (1981: 77), nel suo “Estudio introductorio” all’opera teatrale di *Cinco horas con Mario*, individua la stessa peculiarità anche in Carmen e sostiene che “la disposición del monólogo [...] es evidentemente repetitiva”.

<sup>14</sup> García Domínguez (2010: 571) chiarisce comunque che “[...] el personaje novelesco pasa sin apenas mella o demérito a la escena, porque todo él, en carne, hueso y espíritu, está en su palabra”.

P.P. - Por poder, pero le participo que es muy larga. DR. - <b>No te preocupes por eso, Pacífico. Nadie nos persigue.</b> (Delibes 1975: 22-23)	
---	--

La contrapposizione tra lo stile del medico e quello di Pacífico, particolarmente marcata nel romanzo, si fa meno evidente a teatro. La modalità espressiva del dottor Burgueño tende alla semplificazione e a un contatto più diretto con il proprio paziente, il cui stile continua ad essere, invece, puro e nitido, spesso pervaso da un vigore colloquiale. Le domande del medico sono in genere più essenziali: nel romanzo Burgueño chiede a Pacífico che gli chiarisca i propri sentimenti nei confronti delle assurde richieste dei familiari: “¿Y cuál era tu reacción ante la gratitud de sus pretensiones? Supongo que les decepcionarías por completo” (Delibes 1975: 58), mentre a teatro è sufficiente limitarsi a un “¿Y qué pensabas tú de todo eso?” (Delibes 1990: 880). La specificità comunicativa di Pacífico, che nel romanzo dissemina i suoi interventi di numerose interiezioni di chiusura, viene sensibilmente ridotta, come avviene nelle seguenti sequenze:

(Romanzo)

(Atto unico)

P.P. - Aulagas y moheda para el jabalí, <b>ya ve.</b> (p. 19.) P.P. - [...] Y allí, al amparo de la humedad, pusieron los del pueblo las colmenas, ¿ <b>sabe?</b> (p. 19) P.P. - A decir verdad, no señor. O sea, yo le oía como quien oye llover, <b>oiga.</b> (Delibes 1975: 22)	PACÍFICO. [...] Aulagas y moheda para el jabalí. (p. 873) PACÍFICO. [...] Y allí, al amparo de la humedad, pusieron los del pueblo las colmenas. (p. 873) PACÍFICO. A decir verdad, no señor. O sea, yo le oía como quien oye llover. [...] (Delibes 1990: 874)
--	--

Pacífico arricchisce, inoltre, il proprio discorso con formule colloquiali che vengono, invece, sostanzialmente mantenute anche a teatro:

(Romanzo)

(Atto unico)

<p>P.P. - Ande, pues <b>ahí estaba el chiste</b>. Padre aguantaba, o sea, <i>les</i> dejaba arrimar tanto que la <i>ametralladora</i> no podía bajar, no daba, ¿entiende? Estaba bien discurrido, no crea. (Delibes 1975: 54)</p> <p>P.P. - A mayores, doctor, yo no la comprendía, <b>ésa es la derecha</b>. (Delibes 1975: 128)</p> <p>DR. - [...] Yo quedo al margen, te lo prometo. Pero aparte los análisis y las pruebas directas, tú me autorizas a que ponga en manos de los peritos estas cintas con el magnetófono. <i>¿Entiendes?</i></p> <p>P.P. - <b>¿El chisme este?</b></p> <p>P.P. - Eso es, hijo. (Delibes 1975: 273)</p>	<p>PACÍFICO. Ande, pues <b>ahí estaba el chiste</b>. Padre aguantaba, o sea <i>los</i> dejaba arrimar tanto que <i>el cañón del tanque</i> no podía bajar más, no daba, ¿entiende? Estaba bien discurrido, no crea. (Delibes 1990: 880)</p> <p>PACÍFICO. Aquella mujer me tenía encoñado, doctor. <b>Ésa es la derecha</b>. (Delibes 1990: 895)</p> <p>DOCTOR. [...].Yo quedo al margen, te lo prometo. Pero aparte los análisis y las pruebas directas, tú me autorizas a que ponga en manos de los peritos estas cintas con el magnetófono. <i>¿qué te parece?</i></p> <p>PACÍFICO. <b>¿El chisme ese?</b> ¿El que todo lo parla?</p> <p>DOCTOR. Eso es. (Delibes 1990: 909)</p>
--	--

Per quanto concerne i costrutti idiomatici, Pacífico esibisce, nel romanzo, una fraseologia intensa, in parte conservata nel testo drammatico, come lo è per le seguenti espressioni, che vengono riproposte a teatro, riducendole semmai a un numero limitato di uscite: “A nadie le amarga un dulce” (pp. 871 e 878); “Hacer mejor migas” (p. 874); “Por lo más santo” (p. 890); “Ser un cero a la izquierda” (p. 895).

Spesso, nel romanzo, il dialogo serrato tra i protagonisti si trasforma nella voce unica del monologo teatrale, o viceversa, a seconda del tema trattato (cf., per esempio, il dialogo di pp. 55-56 del romanzo, in rapporto al lungo monologo teatrale di p. 880); in generale, la tendenza alla condensazione, evidente non solo nella ricerca di una sostanziale economia linguistica, si manifesta principalmente attraverso la forma del riassunto; se, infatti, frequenti sono le ellissi, come abbiamo visto, molte sono le sequenze che vengono compresse in poche e sintetiche battute (come avviene quando Delibes riepiloga i momenti successivi all’incarcerazione di Pacífico, p. 163 del romanzo e p. 899 del testo teatrale). Meno consuete, invece, quelle sezioni del testo che vengono riproposte seguendo il criterio della fedeltà assoluta, soluzione adottata da Delibes non solo a conclusione del

dramma, ma anche quando il nodo tematico è cruciale per lo svolgimento della storia:

(Romanzo)

(Atto unico)

<p>P.P. - [...] Los dos me contaban historias de cuando sus guerras, ¿sabe? Pero eran tan largas que las más de las veces me quedaba dormido. Que me recuerdo que el Bisa todo se renegaba y le decía al Abue ... O sea, le decía una cosa que no está bien que yo se la repita, doctor.</p> <p>DR. - ¿Qué le decía? Estamos entre hombres, Pacífico; yo no voy a asustarme.</p> <p>P.P. - Pues decía, verás, decía, a ver si vamos a joderla, Vitálico; este chico no tiene nada entre las piernas.</p> <p>DR. - ¿Eso decía?</p> <p>P.P. - Cabalmente.</p> <p>DR. - ¿Y no te humillaba que tu bisabuelo dijera eso de ti?</p> <p>P.P. - A decir verdad, no señor. O sea, yo le oía como quien oye llover, oiga. El Bisa hablaba de su guerra y yo, a mayores, nunca me interesé por esos asuntos.</p> <p>(Delibes 1975: 21-22)</p>	<p>PACÍFICO. [...] Los dos me contaban historias de cuando sus guerras. Pero eran tan largas que las más de las veces me quedaba dormido. Que me recuerdo que el Bisa todo se renegaba y le decía al Abue ... O sea, le decía una cosa que no está bien que yo se la repita, doctor.</p> <p>DOCTOR. ¿Qué le decía? Estamos entre hombres, Pacífico, yo no voy a asustarme.</p> <p>PACÍFICO. Pues decía, verás, decía, a ver si vamos a joderla, Vitálico, este chico no tiene nada entre las piernas.</p> <p>DOCTOR. ¿Eso decía?</p> <p>PACÍFICO. Cabalmente.</p> <p>DOCTOR. ¿Y no te humillaba que tu bisabuelo dijera eso de ti?</p> <p>PACÍFICO. A decir verdad, no señor. O sea, yo le oía como quien oye llover, oiga. El Bisa hablaba de su guerra y yo, a mayores, nunca me interesé por esos asuntos.</p> <p>(Delibes 1990: 874)</p>
---	--

A livello semantico, la casistica di variazioni è delle più articolate: numerosi sono i cambiamenti di natura lessicale, sia per quanto concerne l'ambito verbale sia rispetto alle categorie dei sostantivi. Se nel romanzo l'albero di mele, all'arrivo della primavera, "se arruga y se pone yerto" (p. 30), a teatro semplicemente "se aletarga" (p. 876); il "relamiéndose" (p. 883) del bisnonno ricalca l'alternativa formula del romanzo, "que se relamió" (p. 77); Pacífico "empieza relaciones" con Cándida nel dramma (p. 890), mentre nel testo narrativo il verbo scelto da Delibes è il più secco "intimar" (p. 122); quando il medico chiede al protagonista se, dopo aver saputo che la fidanzata aspettava un figlio da lui, gli "asustaba la responsabilidad de un hijo" (p. 895), nel romanzo la domanda viene posta ricorrendo a un verbo meno vigoroso come lo è "abrumar" (p. 152): "¿Es

que te abrumaba la responsabilidad de un hijo?”. All’interno della tessitura verbale alcune modifiche riguardano anche la scelta di un tempo piuttosto che un altro: l’imperfetto del romanzo viene infatti sostituito spesso, sulla scena, dal “pretérito indefinido”, come accade nel seguente esempio: “Y tú, ¿qué sentías tú en ese momento, Pacífico?” (p. 155), “Y tú, ¿qué sentiste tú en ese momento?” (p. 896); talvolta, invece, il tempo passato della narrazione viene sostituito dal presente della mimesi teatrale, certamente più consono a rappresentare l’immediatezza del contingente: “Bueno, oiga, yo no dije tal” (p. 32), “Bueno, oiga, yo no digo nada” (p. 876). Tra i cambi di sostantivi e aggettivi, alcuni sembrano rispondere a esigenze di ordine strutturale più che semantico: così è per la scelta del termine “fruto” (p. 895) rispetto a “criatura” (p. 152), presente nel romanzo in due distinte occasioni; la compressione del dialogo attorno alla volontà della fidanzata di interrompere la gravidanza condiziona senza dubbio, nel suo trasferimento alla scrittura teatrale, la scelta di un termine rispetto ad un altro, fosse solo per evitare stonature o ripetizioni:

(Romanzo)

(Atto unico)

<p>DR. - Y entonces, ¿qué dijo?  P.P. - De primeras quería estropear la <b>criatura</b>, el <b>fruto</b>, ¿entiende? O sea, que un hijo jodía todos sus planes [...]. [...]  DR. - Luego cambió de parecer, ¿no es así?  P.P. - Al día siguiente, mire.  DR. - ¿Qué pensó entonces?  P.P. - Según me dijo, casarse conmigo y alumbrar la <b>criatura</b>.  (Delibes 1975: 152)</p>	<p>DOCTOR. Y cuando supo que estaba embarazada, ¿qué dijo?  PACÍFICO. De primeras quería estropear el <b>fruto</b>, ¿entiende? Pero al día siguiente cambió de parecer y habló de casarse conmigo y alumbrar la <b>criatura</b>.  (Delibes 1990: 895)</p>
--	---

La procedura selettiva di alcuni termini sembra rispondere alla necessità di normalizzare linguisticamente il testo teatrale, di renderlo meno colloquiale rispetto all’ipotesto narrativo: all’informale “todo Dios” (p. 185) Delibes preferisce infatti il “Todo el mundo” (p. 904), dall’accezione più figurativa, ma sempre di uso corrente. Molti aggettivi si presentano nella loro

veste sinonimica, ma senza che questo giustifichi precise esigenze di ordine testuale: “terco” (p. 909), “testarudo” (p. 272); “poder” (p. 890), “desparpajo” (p. 126).

Anche i vuoti semantici rappresentati dai “silenzi” o dalla nebulosità di alcune risposte di Pacifico nel romanzo, trovano la loro realizzazione sulla scena nello strumento della “pausa”, che accompagna il discorso talvolta singhiozzante del protagonista (“*Breve silencio antes de contestar*”, precisa la didascalia di p. 872), ma la cui funzione è soprattutto quella di introdurre efficacemente la battuta che la segue, in particolare quando il racconto raggiunge picchi di particolare intensità emotiva. Dopo il resoconto della fucilazione del cane Krim, corredato da dettagli anche cruenti, alla risposta del medico precede una “pausa larga”, che si fa eco del suo frastornato “[Qué horror!” (p. 888); quando Burgueño cerca, invece, di ricostruire l’omicidio del fratello di Candi, Ángel Mari/Teotista, l’inserimento della pausa, presente solo nel testo teatrale, conferisce al dialogo un’armonia certamente più solenne:

(Romanzo)

(Atto unico)

DR. - Pero, ¿qué sentiste al pinchar al Teotista? P.P. - Que era fácil, mire. DR. - ¿Nada más? P.P. - Bueno y que era blando. Más blando de lo que yo me imaginaba, doctor. (Delibes 1975: 160)	DOCTOR. [...] Está bien, Pacífico. ( <b>Breve pausa.</b> ) ¿Qué sentiste al pinchar al Ángel Mari? PACÍFICO. Que era fácil, mire. DOCTOR. ¿Nada más? PACÍFICO. Bueno, y que era blando. Más blando de lo que yo me imaginaba, doctor. ( <b>Larga pausa.</b> ) (Delibes 1990: 898)
---	---

Nel passaggio da un testo all’altro la ripresa di alcuni termini, come abbiamo visto, non subisce radicali trasformazioni; la struttura sintattica viene invece sensibilmente alleggerita, sostenuta anche da un uso diversificato della punteggiatura che scandisce un ritmo più pausato: l’irregolare fluire del discorso indiretto libero viene – paradossalmente – segnalato nell’opera teatrale, attraverso il ricorso alle virgolette basse (« »); a molti punti e virgola si preferisce la pausa più breve data dalla sola virgola, così come i punti fermi vengono in qualche occasione

eliminati a favore, sempre, di una punteggiatura che aiuti a far fluire il discorso in maniera più naturale:

(Romanzo)

(Atto unico)

DR. - ¿Qué le decía? Estamos entre hombres, Pacífico; yo no voy a asustarme. (p. 22) P.P. - Pues decía, verá, decía, a ver si vamos a joderla, Vitálico; este chico no tiene nada entre las piernas. (p. 22) P.P. - ¿Contarme? No señor. De eso me recuerdo yo. Como me recuerdo del día que nací [...] (Delibes 1975: 29)	DOCTOR. ¿Qué le decía? Estamos entre hombres, Pacífico, yo no voy a asustarme. (p. 874) PACÍFICO. Pues decía, verá, decía, a ver si vamos a joderla, Vitálico, este chico no tiene nada entre las piernas. (p. 874) PACÍFICO. ¿Contarme? No señor, de eso me recuerdo yo, como me recuerdo del día que nací [...] (Delibes 1990: 875)
---	--

La tramatura comparativa ha messo in evidenza anche una lieve contrazione nella galleria dei personaggi: scompare di scena un compagno di carcere del protagonista, “el Buque”, e le loro storie individuali vengono inevitabilmente contratte; nel romanzo *Pacífico* sostiene che “El mismo don Avelino me llevó allí. Y una vez en la sala hizo las presentaciones, con don Santiago, ¿se da cuenta?, que en el penal le decían todos don Santiago, el único que llevaba don, que los otros eran Patita, el Capullo y el Buque” (Delibes 1975: 182), mentre a teatro si limita a dire “Que a mí, me pusieron en una celda con otros tres, todos bacilíferos: el Patita, el Capullo y don Santiago” (Delibes 1990: 902).

Di contro, si fondono in un unico personaggio le figure femminili della Madre di Pacífico e della nonna Benetilde, come è rivelabile dalle seguenti battute:

(Romanzo)

(Atto unico)

DR. - ¿También querías mucho a tu abuela, Pacífico? P.P. - Pues no la había de querer, doctor, si no la había más buena. La <i>abuela Benetilde</i> , hilar y callar, ya se sabía. Que desde las bodas de plata del trance ni volvió a abrir el pico, doctor. Lo único, ése es bueno y ése	DOCTOR. Entonces tú te llevabas mejor con tu tío que con ningún otro miembro de la familia, ¿no es eso? Exceptuando tal vez a tu madre, claro. PACÍFICO. A ver. DOCTOR. ¿La querías mucho? PACÍFICO. Pues no la había de querer, doctor, si no la había más buena. <i>Ella</i>
---	---



<p>es malo, según la cayera, talmente como en el Juicio Final. [...] (Delibes 1975: 64)</p>	<p><i>afanar</i> y callar, ya se sabía. <i>Que desde las bodas de plata del trance ni volvió a abrir el pico, doctor</i>. Lo único «ése es bueno y ése es malo» que <i>no se equivocaba nunca, oiga, talmente</i> como en el Juicio Final. [...] (Delibes 1990: 882)</p>
---	--

La versione teatrale de *Las guerras de nuestros antepasados* è il risultato, dunque, di un attento lavoro di selezione e di adeguamento del testo narrativo a quelle che sono convenzionalmente considerate le prerogative della traduzione intertestuale, vale a dire la “dicibilità” e la “rappresentabilità”; se il testo originale di Delibes subisce evidenti perdite contenutistiche, giustificate da comprensibili esigenze di ordine ritmico, così non lo è per quanto concerne l’aspetto formale e sostanziale dell’opera. Anche le modifiche di natura stilistica, derivate dalla necessaria contrattura verbale richiesta a teatro (lo stesso Sobejano, parlando del dramma di *Cinco horas con Mario*, precisa che “[...] la ley dramática no es el detenimiento (como en la épica y la novelística), sino la comprensión y la celeridad”<sup>15</sup>), rispettano la freschezza e la gradevole ironia propria del suo archetipo narrativo. E nonostante manchino, nel dramma di Delibes, alcune “perle di saggezza”, la cui voce è chiaramente quella del narratore (“Escucha, Pacífico, mientras no nos metan de nuevo en el vientre de nuestras madres para que nos paran distintos, allí donde alcance el hombre, el hombre estará amenazado”, Delibes 1975: 271), la profondità morale della scrittura delibiana risulta percepibile anche a una lettura più “simultanea” come lo è quella del testo drammatico. Una narrazione che, diventando teatro, si avvicina fisicamente al pubblico e, nell’offrire la storia “rappresentata” di un innocente, lo invita a pronunciarsi su quel tema delicato e universale che è la libertà dell’individuo.

---

<sup>15</sup> Sobejano 1981: 101.

### Bibliografía

- Alcalá Arévalo, P. (1999), “La estructura narrativa de la novela de Miguel Delibes ‘Las guerras de nuestros antepasados’”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras ‘Vélez de Guevara’*: 239-249.
- Alcalá Arévalo, P. (1999), “El lugar del lenguaje en la construcción de la obra literaria. Ejemplificación en el estudio de la lengua utilizada en la novela ‘Las guerras de nuestros antepasados’ ”, in AA.VV., *Lengua y Discurso. Estudios dedicados al Profesor Vidal Lamiquiz*, Madrid, Arco Libros: 93-108.
- Alonso De Santos, J.L. (2009), *L’ABC del teatro* (título original: *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, 2007), vol. I, Roma, Dino Audino.
- Altieri Biagi, M.L. (1980), *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.
- Aparicio, F. (2008), “Reflets d’une éducation guerrière sous le franquisme: ‘Las guerras de nuestros antepasados’ de M. Delibes, ‘Ardor guerrero’, d’A. Muñoz Molina, ‘Patria y sexo’, de L.A. de Villena”, in *Actes du Colloque International ‘Éducation-Culture-Littérature’* (12-14 octobre 2006), Université de Haute Alsace: 135-154.
- Buckley, R. (1982), *El idilio elegíaco: ‘Las guerras de nuestros antepasados’*, in *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península: 176-190.
- Carrero Eras, P. (1976), “Determinismo y violencia en ‘Las guerras de nuestros antepasados’”, *Ínsula*, 350: 1-10;
- Delibes, M. (1989), “Breve reflexión sobre mi obra literaria”, in D. Kremer, ed., *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert*, Hamburg, Buske.
- Delibes, M. (1990), *Las guerras de nuestros antepasados*, in *Obras completas* (2010), Barcelona, Destino.
- Delibes, M. (2010), “Notas a la edición”, in *Obras completas* (2010), vol. 6 *El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino.
- Delibes, M. (2010 [1975]), *Las guerras de nuestros antepasados*, Barcelona, Destino.

- Fernández Romero, M.J. (1992), "La antroponimia en la obra de Miguel Delibes", in M. Ariza Viguera, ed., *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Sevilla, Pabellón de España, vol. 2: 955-968.
- García, C. (1989), "Guerras de nuestros antepasados, de Miguel Delibes", *Religión y cultura*, vol. 35, 171: 675-676.
- García Domínguez, R. (2010), *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, Destino.
- González del Valle, Luis T. (1980), *Las guerras de nuestros antepasados: un estudio de sus puntos de vista y ambigüedad*, Toronto, University, Department of Spanish and Portuguese.
- Richmond, C. (1982), *Un análisis de la novela 'Las guerras de nuestros antepasados' de Miguel Delibes*, Barcelona, Destino.
- Scelfo Micci, M.G. (1977), "Miguel Delibes e *Las guerras de nuestros antepasados*", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza*, XIX, 2: 523-538.
- Sobejano, G. (1981), "Introducción" a *Cinco horas con Mario*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Vega Martín, C. (1996), *Novela y teatro en Miguel Delibes: un estudio comparativo (La hoja roja, Cinco horas con Mario y Las guerras de nuestros antepasados)*, Universidad de Málaga (tesi di dottorato).



Lírica narrativa y narratividad lírica  
en la obra de J.M. Caballero Bonald

María José Flores Requejo  
(*Università degli Studi dell'Aquila*)

José Manuel Caballero Bonald, Premio Cervantes 2012, es autor de una valiosísima obra literaria en la que la lírica y la narrativa se han ido dando continuamente la mano, en una “alianza” muy singular y enriquecedora. Un periplo creativo que inicia y acaba, hasta la fecha, con la poesía, que es el alma de su literatura – *Las adivinaciones* (1952) y *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas* (2012) –. En medio, y por lo que aquí interesa, otros ocho poemarios, y cinco novelas. Escrituras con frecuencia alternadas y, en ocasiones, simultáneas, como ocurre con la redacción de *Ágata ojo de gato* (1974) y *Descrédito del héroe* (1977) – hecho al que se ha referido reiteradamente nuestro autor y recogido la crítica –; algo que, en buena medida, creo que también sucede con la escritura de *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) y *Laberinto de fortuna* (1984), si bien las declaraciones de Caballero Bonald al respecto son algo contradictorias (Caballero Bonald 1992: 58-59; Caballero Bonald 2011a: 181).

Una intimidad, entre la poesía y la novela, que, aunque al principio le preocupó – sobre todo, por el temor de que su poesía pudiera influir “perniciosamente” en su prosa –, muy pronto dejó de inquietarle, como él mismo ha declarado en más de una ocasión:

Verás, recuerdo que cuando empecé a escribir mi primera novela me obsesionaba que estos encuentros entre verso y prosa perjudicaran al texto. Qué horror ese híbrido de la prosa poética o de la poesía obvia, quiero decir dialogal. La preocupación por elaborar una prosa estrictamente narrativa me hizo a veces caer en vigilancias extremas. Pero luego solventé la cuestión por el método de no establecer previamente ninguna vigilancia. (Dominguez y Gabriel y Galán 1988: 16)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. en términos muy parecidos Caballero Bonald 2011a: 239.

Una no “vigilancia”, una libertad que es, a mi juicio, uno de los elementos más vivificadores y caracterizadores de su literatura, que muestra, toda ella<sup>2</sup>, un mismo, voluntario transfondo poético<sup>3</sup>, y que responde, también toda ella, a unos mismos principios, a una misma exigentísima y continua voluntad de estilo y de indagación en los meandros de la realidad y de lo humano; voluntad, asimismo, de reproducción de la propia experiencia a través de la palabra, en un continuo trasvase – pienso en esos vasos comunicantes de ascendencia surrealista tan de su gusto – de lo lírico y lo narrativo: su poesía como espacio de ficción (cf. Flores Requejo 2013), y de narración – un fondo y tono narrativos, que no desdeñan la anécdota, además de líricos, muy acusados y caracterizadores –, y su novela, traspasada por la ambigüedad y la indefinición, y por la intensidad y primor estilísticos propios de la poesía<sup>4</sup>, como veremos, si bien, con las limitaciones de espacio que este tipo de publicación impone.

### 1. Entrando en materia (poética)

Como apuntaba, estamos ante una voz lírica que, a menudo, se presenta como voz narrativa, ante una voz fabuladora que narra hechos, estados mentales, experiencias de vida o escritura, que “narra” incluso a personajes y paisajes – en una poesía muy dinámica, en la que es muy abundante la presencia de elementos verbales, que pueden aparecer dando inicio al poema –. Un he-

---

<sup>2</sup> Aunque sean distintas las “mecánicas creadoras” cuando se escribe poesía y cuando se escribe novela, como el propio Caballero Bonald nos recuerda (Caballero Bonald 2011a: 240); un autor que, por otra parte, y como veremos, ha sabido perderle el respeto a esas “trampa para neófitos” que son los límites entre los géneros literarios.

<sup>3</sup> Al respecto, Especifica: “no es que yo quiera traspasar a la novela las formas poéticas, el lenguaje poético, porque el término de la novela lírica me horroriza, sino lo que siempre aparecerá en mi narrativa es un transfondo poético, es decir, situaciones, climas producidos por el lenguaje narrativo que inducen a una imagen poética, y eso es lo que me importa, lo que no quiero que desaparezca de mi novela.” (Caballero Bonald 2011a: 239).

<sup>4</sup> Razón por la cual he incluido numerosos textos procedentes de sus novelas en mi selección: J.M. Caballero Bonald, *Fábula y memoria (Antología poética en verso y prosa)*, Caballero Bonald 2014.

cho que debe ponerse en relación, a mi juicio, con su visión de la poesía – y de la literatura, en general – como instrumento de reconstrucción y, al mismo tiempo, de invención (una fascinante dualidad), de lo soñado o anhelado, de lo sentido o vivido – el elemento biográfico<sup>5</sup> es muy importante en su obra, aunque siempre dotado de una fuerte dosis de invención –; reconstrucción mediante la evocación, mediante la memoria, que es el “factor desencadenante” de su decir poético (Caballero Bonald 2010b: 11). Y ya sabemos que toda evocación – inevitablemente incierta, equívoca y falsa: “ninguna certidumbre / anulará el valor de lo ficticio. / Evocar lo vivido equivale a inventarlo.” (Caballero Bonald 2011b: 476) –, y, sobre todo, toda evocación literaria, lleva en sí el germen de la narración, además de presuponer un oyente, o lector, y de establecer, de forma más o menos tácita, un diálogo con él, con ellos.

Una actitud poética en la que encuentran su espacio natural buena parte de los temas de los que se nutre y en los que se encauza su poesía, y que, aunque va transformándose con los años y los poemarios, en consonancia con su propia evolución, caracteriza a toda su obra lírica, y tiene raíces antiguas, fundacionales, en ella. Una tendencia a la narración fabuladora y al sincretismo de voces que se despliega hacia lo interior o lo toma como punto de partida – Caballero Bonald narrador e inventor poético de sí mismo –, y hacia lo exterior – y por aquí empezaremos –, mediante la creación, por ejemplo, junto a textos intensamente narrativos como “Detrás de la historia”<sup>6</sup> o “Bich Som explica que está vivo” (Caballero Bonald 2011b: 245-246), de una serie de poemas, pertenecientes a sus primeras dos obras publicadas, en los que evoca a algunas figuras hermanadas por su desamparo o su condición de vencidos, en poemas como “Mendigo”, “Domingo”, “Hijo de las tinieblas”, “Lo desahucieron de vivir” o “El vencido”, entre otros (Caballero Bonald 2011b: 25-26, 38-

---

<sup>5</sup> Para su biografía, cf. el magnífico volumen de Neira (2014).

<sup>6</sup> Estos son sus primeros versos: “Era la noche aciaga y estuvo el hombre andando. / No se apartó en ningún momento / de su ruta, jamás detuvo / su camino, porque era necesario / que él llegase a vivir cuanto veía. / Cruzó generaciones / tiempos precipitados en su cautividad, / mares y tierras todavía juntos, / la tiniebla y la luz aún confundidas. // Ya detrás de la historia se detuvo a mirar.” (Caballero Bonald 2011b: 34-35).

39, 111-113, 116-117, 256-257). Retratos, evocaciones que volvemos a encontrar – aunque son ahora muy distintos en el fondo y en la forma – en *Descrédito del héroe*, poemario de gran novedad y ruptura en la poesía española de la época, y en la obra de nuestro autor, en la que, entre otras cosas, inaugura una modalidad poética – poco practicada en su generación, la del 50 (cf. Flores Requejo 1999: 17-18) – muy ligada, a mi juicio, a la escritura de *Ágata ojo de gato*<sup>7</sup>, la del poema que se presenta tipográficamente como prosa<sup>8</sup>, según gusta decir su autor, que subraya que se trata de:

poemas escritos, compuestos u ordenados tipográficamente como si fuera prosa. No me gusta decir que son poemas en prosa porque el término es equívoco, ni que son prosa poética, por supuesto, tampoco. De hecho, muchos de estos poemas salieron escritos en verso cortado, hay un ritmo muy claro en estos poemas. Salieron en prosa o los puse en prosa porque me pareció que tenían más atractivo. (Payeras Grau 1987: 242)

Declaraciones que puntualizará con posterioridad, subrayando la relación de dependencia entre el tema y la forma, y la importancia fundamental del ritmo como generador del discurso poético:

A lo mejor es una cuestión de ritmo, o sea, del ritmo con el que se va desplegando la materia poética a medida que se escribe. No es que me importe mucho el aspecto tipográfico del poema, pero a veces me puede condicionar. Cada tema impone su propia forma. A veces el tema camina bien por una línea quebrada, por todos esos escalones técnicos del verso, y otras veces el tema exige una estructura de prosa, una continuidad rítmica que no esté condicionada por lo que se llama una composición poética. ¿O no? (Martínez de Mingo 1984: 266)<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> En 1974 comentaba Caballero Bonald la relación entre ambas escrituras y su “confusión” entre descripción y narración y entre poesía y novela: “Cuando me pongo a escribir un poema o cuando estaba redactando *Ágata ojo de gato*, había momentos en que no sabía si estaba escribiendo un poema más o menos descriptivo o estaba narrando un hecho intercalado en la acción de la novela.” (Caballero Bonald 2011a: 119).

<sup>8</sup> Concretamente, son ocho los textos en prosa, del total de sesenta y seis poemas que componen el libro.

<sup>9</sup> Una continuidad rítmica ligada al desarrollo narrativo de la palabra poética, y acentuado éste, a su vez, por la presentación en prosa: ambos elementos están íntimamente relacionados, se sostienen.



Una tendencia con la que busca “dar mayor posibilidad a la eliminación de esa cortina entre el pensamiento y la escritura” (Doce 2011: 57) que alcanza su plenitud en el poemario sucesivo a *Descrédito*, *Laberinto de fortuna* – título doblemente literario –. En ambas obras, muy relacionadas entre sí, su autor nos ofrece poemas de una belleza muy original, a la que contribuye, precisamente, su tono narrativo, así como la singularidad de los temas<sup>10</sup>: sorprende la invención poética de esos textos, entre otras modalidades, en los que el poeta fabula y dibuja, como apuntaba, retratos de personajes, reales o inventados (siempre con un trasfondo de aventura y exotismo, y una atención extrema a la palabra poética), como Camilo Torres, evocado en el poema “Crónica de Indias” (Caballero Bonald 2011b: 345), Ligurco (“Navegante solitario”), o la siracusana y fabulosa Almaunía (“Una parte de la verdad”):

“Navegante solitario”

Viajero en nave extranjera y disfrazado de mercader, aquel que se decía oriundo de las estribaciones del Taigeto, arribó a Cádiz dos días después del equinoccio de septiembre. Aun sin publicarlo, se supo que había navegado infatigablemente en busca del dilapidado yacimiento de la concordia. Y según lo previera desde mucho antes, halló junto a aquellas últimas columnas de la mar indicios de culturas magníficas y halló también un rudimento de libertad preservado de la demasiada luz bajo los cobertizos de la tierra de nadie. Anduvo en compañía de gentes soberbias y desmemoriadas y fue conducido en secreto al bosque contiguo a la gran heredad. Allí conoció al sumo distribuidor de la justicia, que se alojaba en chamizo de brezo y con quien compartió el incorruptible fuego del sicómoro y la rancia envidia del jabalí. Nadie supo cuántas lunas permaneció en aquellas vecindades, desentrañando quizá los papiros en que se enumeran los agravantes de la decepción, hasta que una noche se le vio embarcar nuevamente y con universal cautela de regreso a una costa ignorada. Es más que probable que viviera largo tiempo sometido a una taciturna actividad de eremita, restaurando sin conseguirlo el frágil cañamazo de una libertad nunca esgrimida como trofeo. Pero lo cierto fue que retornó inopinadamente a aquel límite territorio, dispuesto ya a elegirlo como refugio igual que elige el patriarca el perentorio hospedaje de su tribu. No venía esta vez disfrazado de nada y un gaviero de Sanlúcar lo reconoció poco

---

<sup>10</sup> A partir de la publicación de *Ágata* y de *Descrédito*, su mundo temático y formal se enriquece extraordinariamente, gracias a un fecundo mestizaje: cf. Flores Requejo 2014: 23-24.

antes de desembarcar: había sido en tiempos legislador de un remoto país y se llamaba Licurgo. (Caballero Bonald 2011b: 311-312).

“Una parte de la verdad”

En Siracusa conocí a Almaunía, hija de hijos de relapsos y afamada lobezná. Desdeñosa de pronto en su enfermiza etapa de reclusa y siempre disponible cuando el alba encendía las charcas del Anaso, su desnudez era más bien un modo de ir mostrando las úlceras que dejara en su vientre el vasallaje. Tan despacio la amé y tan quejumbrosamente, que no conservo de ella otro recuerdo que el ladino estupor con que decía: no es nada grave, estoy muriéndome. (Caballero Bonald 2011b: 369)

En los poemarios posteriores, Caballero Bonald abandona el poema que se presenta como prosa, pero no así el tono y fondo narrativos y descriptivos, muy presentes en textos poético en los que, por otra parte, acentúa su tendencia a los finales rotundos y con frecuencia paradójicos. Poemas, y podrían ser otros muchos los citados, como “Suicidio” (*Diario de Argónida*), “Noche de alabastro” (*Manual de infractores*), o “Vía de sufi” (*La noche no tiene paredes*):

“Suicidio”

El fúnebre cañón de la escopeta / no se correspondía en absoluto / con el fogoso desempeño / de aquel sol estival que era igual que una pira / ardiendo en la planicie marismeña / de Argónida. Y sin embargo / allí estalló (primero / que el disparo) la violencia flamígera / del arma, su ignición repentina / vulnerando el baldío que fue mar // [...]. Sólo quedó en el aire el gran quebranto / irrefrenable de la sed / con que vengó el suicida su suicidio. (Caballero Bonald 2011b: 497).

“Noche de alabastro”

En la capilla napolitana de Paolo di Sangro, / príncipe de Sansevero, hay / una mujer yacente de alabastro / que dialoga en secreto con quienes la visitan / en las furtivas tardes del otoño. // Una túnica hermosa de pétreos pliegues albos / la acaricia suavísima. Ella apenas se mueve. / Es una dama estática, ha sufrido / privaciones, desdenes, cautiverios, / pero a nadie rehúsa, / ni siquiera a quienes la atormentan / con variadas especies de lascivias / mientras el vigilante se adormece. // Su condición de estatua / la hace insensible al roce de los cuerpos, / mas su lustre de diosa, la irisación carnal / de su desnudo, el ascua de los ojos, / la acercan al deleite / de una alcoba prohibida a tuestas transitada. // Aún comparto con ella la ansiedad que he perdido. (Caballero Bonald 2011b: 629).

“Vía de sufi”

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)

Son también muy abundantes, como ya apuntaba, los poemas en los que nuestro autor evoca y narra episodios ligados a su biografía – algunos documentados en sus memorias –, que pueden estar relacionados con recuerdos de la guerra, especialmente en *Pliegos de cordel*, que representa la vertiente más social de su poesía (cf. Flores Requejo 1999: 76-80), como el registro del que fue objeto el despacho de su padre, o la detención de una de las muchachas que trabajaban en su casa, en poemas como “El registro” (Caballero Bonald 2011b: 223-224) o “Aprendiendo a ver claro”<sup>11</sup>; o con otros recuerdos infantiles (“Estación del jueves”, “La llave” o “Azotea”, Caballero Bonald 2011b: 210-211, 219-220, 624). Son también muy abundantes los poemas en los que evoca su propia experiencia creativa (“Órbita de la palabra”, “Cuando estas palabras escribo”, “Mi propia profecía es mi memoria”, “Defiéndame Dios de mí”, “Un libro, un vaso, nada”, “Mientras junto mis años con el tiempo”, “Cálculo platónico” o “Ab origine” (Caballero Bonald 2011b:

---

<sup>11</sup> Que así inicia: “Fueron haciendo un corro / alrededor del muro cuarteado / y llamaban a gritos, no sé a quién / todavía, volviéndose un momento / hacia el chaflán antes de deslizarse / entre los blanqueados postes / de la cerca. / Lo recuerdo / despacio, no podría / olvidarme jamás de aquella voz / mojada de lujuria, / de aquellos broncos brazos aferrados / al pilar de las bardas, / de aquel mirar vidrioso / prendido en el alféizar. // Vienen por Rosa (oí / que susurraban), vienen por ella.” (Caballero Bonald 2011b: 201).

28-29, 71-72, 73-74, 145-146, 155, 189, 496, 632); sus espacios, o a su familia (“Casa junto al mar”, “Acerca de un derribo”, “Itinerario familiar para R. B.” o “Mestizaje”, Caballero Bonald 2011b: 54-55, 477, 118-120, 529-530); su relación con el mar (“Crónica”, “Turno del naufrago”, “Nocturno con barcos” o “Barcos”, Caballero Bonald 2011b: 485, 495, 514, 559); sus estados anímicos y sus experiencias eróticas (“Un cuerpo está esperando”, “Vengo de ser un cuerpo por el mundo”, “Hilo de Ariadna”, “Ambigüedad del género” o “Psicología aplicada”, Caballero Bonald 2011b: 69-70, 94-95, 273-275, 283, 294-295), a menudo ligadas, las segundas, a un “malevolismo” – como a él mismo le gusta denominarlo – que, menos presente en su poesía precedente, irrumpe, con gran fuerza, en el ya citado *Descrédito del héroe* (en poemas como “Guárdate de Leteo” o “Mimetismo de la experiencia” (Caballero Bonald 2011b: 306, 307-309), y acabará caracterizando, en buena medida, toda su producción lírica posterior.

Pinceladas, máscaras o autorretratos que contribuyen a crear una imagen literaria irreverente y provocadora, muy original y atractiva (cf. Flores Requejo 2013); la imagen de un escritor que ha elegido la poesía, en su última obra publicada, y ya citada, *Entreguerras*, para ofrecernos una nueva versión de su autobiografía, de sus memorias. Un gran poema épico y lírico, de estructura inevitable y eminentemente narrativa, dividido en catorce capítulos, precedidos por un prefacio que así finaliza: “perversión carátula del deleite disfraz de la hermosura / ven y absuelvemé arrástrame al lugar donde estuve / nutriéndome de dudas / mientras surca la piel la delicada esponja el verbo / inabordable del pasado / y se van esparciendo en lentas gotas fúnebres / las arduas fragmentarias memorias que se enumeran a continuación” (Caballero Bonald 2012b: 25). Unos versos que abren las puertas al primer capítulo, cuyo inicio (“llegué a Madrid desde el voluble sur”) funciona, en su reiteración y variantes, como eje estructural del mismo: “llegué a Madrid y me instalé en su vientre”, “llegué a Madrid mientras un sucio predominio de efigies / y estandartes [...] recorría / las calles / hasta la extenuación de la estatuaria de la plaza de Oriente”, “llegué a Madrid y me instalé en los foscas intramuros”, “llegué a Madrid

justo cuando se publicaban mis textos primerizos / un compendio efusivo eventual inocuo / con el que perpetré mi juvenil aportación a la inocencia” (Caballero Bonald 2012b: 29, 29, 31-32, 34, 36).

## 2. Entrando en materia (narrativa)

Un título, *Entreguerras*, que tendría que haber sido el de *Ágata ojo de gato* (Caballero Bonald 2011a: 107), lo cual, más allá de la anécdota, no deja de ser significativo de la imbricación y el trasvase que estoy intentando mostrar y que hace tan difícil, por lo que atañe a la prosa, “definir” la novela de Caballero Bonald – a mí me gusta hablar, para referirme a ella, de “realismo sin fronteras” (Flores Requejo: en prensa) –. Una novela en la que es siempre patente la voluntad de estilo de su autor, esa extremada atención a la lengua y a los aspectos formales que lo caracteriza, y que revierte en una muy eficaz y sugestiva riqueza léxica y extraordinaria capacidad adjetival, a las que hay que sumar una abundante presencia de elementos propios de la retórica poética – anáforas, símiles, metáforas, etc. (cf. Yborra Aznar 1998: 363-367) –, todo lo cual contribuye a crear un extraordinario y singular lenguaje narrativo, que alcanza su máxima expresión en *Ágata ojo de gato*, porque es donde se produce de forma más intensa la fusión de la elocución – de índole barroca, pero en la que es fundamental también la libertad imaginativa, de carácter surrealista –, y de lo narrado y creado – porque es una novela con la que crea un mundo – a través de la palabra. Una obra que es la máxima expresión de lo que su autor denomina la “expansión del estilo” (Caballero Bonald 1992: 57), escrita “en un territorio que se parecía mucho a la alucinación”, “desde dentro de la propia escritura”, en una extraordinaria plenitud de la sensibilidad (Caballero Bonald 2010a: 897), guiada por una inspiración poética, y que genera poesía, no sólo en sus páginas – inspira la escritura de algunos poemas de *Des-crédito*, como ha declarado su autor y apuntaba al inicio (cf. Payeras Grau 1987: 246) –, fruto de una extremada voluntad estilística que queda muy clara al lector ya en las líneas iniciales de

la obra, en ese “Prólogo-epílogo” – un juego muy de su gusto – que funciona casi como una advertencia a quien leyere:

No hay distancias ni contrastes ni puntos de referencias, sólo una inmensa fulguración taponando el campo visual, una gigantesca boca de horno vaciándose sobre el espacio calcinado, exprimiendo la ya consumida superficie de aquella comarca donde apenas un vislumbre de vegetación traspasa la bruma para simular una indecisa frontera de vacío. La tierra y el agua son del mismo difuso color oxidado que el cielo, como si aún no hubiese podido solventarse ningún litigio de elementos contrarios en un paraje transferido de nuevo a sus primarias amalgamas geológicas. (Caballero Bonald 2007: 11).

La extrema atención a la estética, el preciosismo y el lujo verbal, junto con el elemento onírico y surreal, tan característico de un autor a quien le gusta considerarse un hijo o nieto descañado del surrealismo (cf. Flores Requejo 1999: 57-58), y para quien la imaginación es el más sutil de los sentidos (cf. Flores Requejo 2013: 172), pueden apreciarse en el siguiente fragmento de *Ágata* – uno de los muchos que podía haber elegido –:

Alucinados y extenuados, Manuela y Perico Chico cayeron en una pesadilla simétrica por la que transitaban lince asesinos con uñas de oro y flores mordidas por una gangrena esplendorosa y garzas de ojos de lapislázuli lamedoras de sexos humanos. Y cuando toda la fauna y la flora del prehistórico delta se amotinaba en un heterogéneo intercambio de funciones, azotó a los durmientes una aterida claridad que fue agudizándose hasta mostrarles la insólita desaparición del normando. (Caballero Bonald 2007: 104).

Las imágenes oníricas, surreales o poéticas, como queramos, no son privativas de *Ágata*: podemos encontrarlas en todas sus novelas, y valgan de muestra los siguientes ejemplos:

Salieron al almijar, por donde se adivinaban los verdes montones de la uva puestos a solear sobre unos redores de esparto. Se palpaba el sofoco de la noche, el húmedo y malsano cuajo de la luna chorreando como una placenta. (Caballero Bonald 2005: 118).

-Ya han vuelto del arrastre – dijo el muchacho, haciendo con los dedos el gesto de atrapar en el aire quién sabe qué: un puñado de monedas, una esponja, la palabra avaro. (Caballero Bonald 2006: 15).

Todavía no se había levantado tío Alfonso María, pero lo hizo a poco de oír los golpes y barullos, y allí se presentó a medio vestir y con los

ojos como macerados en una agüilla viscosa que a lo mejor provenía de una gotera del sueño. (Caballero Bonald 2008: 55).

se situó junto a la butaca donde estaba sentada su madre, quien pasaba ahora más aprisa las hojas del álbum. Había allí un olor acaramelado y floral, un olor a miel de espliego que parecía provenir de alguna lejana remembranza pero que también podía estar asociado al paisaje de una de las fotografías. Alfonso María habló con el aplomo del ignorante habituado a no dudar. (Caballero Bonald 2008: 197).

Permanecí un momento mirando esa luz y luego cerré los ojos. Pero se me quedó dentro de los párpados un filamento rojizo que se desplazaba en sentido diagonal, fragmentándose en otras manchas móviles y cada vez más azules. Cuando finalmente desaparecieron fue como si hubiese salido de una caverna. Me fui para mi habitación con un sabor obscuro en la boca. No más abrir la puerta, me encontré en el medio de una negrura vibratoria y supe de pronto que la oscuridad incubaba siempre un gusto prenatal a sangre. (Caballero Bonald 2012a: 173)

Otro reflejo de la visión “poética” de la realidad, del espíritu lírico en las novelas de Caballero Bonald, es la presencia en ellas de una serie de “temas” muy significativos en su poesía, como la noche, o el silencio, tratados, en su prosa, con idéntica sensibilidad y con recursos formales muy similares, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos:

La calle estaba vacía y resonaban las blandas pisadas entre los albos paredones de los almacenes y las bodegas. Parecía como si alguien estuviese vigilando el pulso de la noche desde detrás de las verjas. El hombre del lobanillo se soltó de Lucas y empezó a cantar por lo bajo, a turbios y roncros envites, alargando los tercios como en un estertor. La voz le salía ya quebrada de la garganta, a golpes espesos. [...]. Tenía un solemne ademán de zozobra y remató el cante retorciéndose en un patético esfuerzo, tapándose la cara con la crispación de las manos. La noche sonaba como si se hubieran cerrado de golpe las trampillas de un aljibe. (Caballero Bonald 2005: 105).

Y ahora estaba allí la noche terca y despiadada hedionda y caliente de cieno rezumando un miserable sopor por todos los rincones del case-río [...] no como una acechanza más de la sombra sino como una terrible víbora que espiaba el paso del caminante para abalanzarse sobre él [...] y al otro lado hacia la parte de las bodegas también estaba la noche incorporándose al nauseabundo fermento del vino a la descomposición de la madera de los barriles [...] y también estaba la noche rondando el pasajero dormir del pueblo el lóbrego relámpago de las guitarras [...] y también estaba la noche debatiéndose entre las mu-

grientas sábanas de la cama inhóspita auscultando el más imperceptible quejido de protesta. (Caballero Bonald 2005: 321)<sup>12</sup>.

Resbalaba por el salón ese silencio que despierta en la noche a los que viven junto al mar y de pronto lo dejan de oír, ese silencio que sale de los pozos a los que se asoman los niños, el que precede a la falacia del que se cree justo. (Caballero Bonald 2006: 355)

Y ya ninguno dijo nada, sino que se reclinaron sobre un silencio con trazas de apócrifo, como vertido por una clepsidra donde ya hubiese terminado de caer un tiempo que se habían equivocadamente asignado. (Caballero Bonald 2007: 144)

No se oía nada, sólo tal vez el zumbido de ese silencio malsano que parecía arrastrarse furtivamente por la solería igual que una alimaña. (Caballero Bonald 2008: 140)

La relación de la novela de Caballero Bonald con lo poético, con su esencia, puede apreciarse también en el nivel semántico y hermenéutico, en su voluntad de crear, especialmente en alguna de sus novelas, como *Toda la noche oyeron pasar pájaros* o *Campo de Agramante*, una ambigüedad discursiva, como comentaba al inicio, más propia del discurso poético que del narrativo.

Así, en la primera de las obras citadas, nos encontramos con un narrador que manifiesta la falta de omniscencia propia de un personaje, e ignora, por ejemplo, qué es lo que están bebiendo los personajes, de los que también ignora su profesión, o el día preciso de una visita (Caballero Bonald 2012b: 29, 197-198); un narrador que plantea alternativas, mediante lo que Yborra Aznar denomina “construcciones diyuntivas duales” (Yborra Aznar 1998: 40), con frecuencia “disyuntivas no resueltas” (Flores Requejo: en prensa), que pueden referirse tanto a dos términos o adjetivos alternantes, como, y, sobre todo, a la intención de las palabras o acciones de los personajes:

---

<sup>12</sup> La reiteración, propia de la escritura poética, y muy evidente en el fragmento citado, recuerda, también por una muy significativa concordancia temática, la que encontramos en el poema “Versículo del Génesis”, estructuralmente basado en la repetición de la secuencia “entra la noche como...” (Caballero Bonald 2011b: 23-24).



David fue el único, sin embargo, que asumió una actitud de supérflua o ecléctica expectativa frente a la situación. (Caballero Bonald 2006: 141)

Se quedó un instante acechando un presunto ruido o comprobando que seguía ritualmente favorecida por la soledad. (Caballero Bonald 2006: 218)

Un narrador que se niega a elegir, y que, al mismo tiempo, aun sin poner en duda totalmente la veracidad de las historias, y de la historia, las presenta como una, entre tantas, de las posibles versiones de los hechos narrados: “Eso fue todo lo que pasó, o lo que dedujeron que había pasado, o lo que sólo llegó a pasar borrosamente en la inestable memoria de quienes creyeron ser fieles testigos del episodio.” (Caballero Bonald 2006: 155-156; cf. 66, 109, 237).

Un “desconcierto” del que participan los personajes, desprovistos también ellos de certezas, y que creen sentir, creen ver, creen comprender, y el lector, con ellos, en una indefinición de muy sugestivos contornos, sostenida y potenciada por partículas discursivas y formas verbales: es la novela del “creyó”, del “le pareció”, “supuso”, “barruntó”, “vislumbró”; la novela del “quizá” y del “tal vez”, del “al parecer” y del “en cualquier caso” (Caballero Bonald 2006: cf. 83, 87, 91, 93); la novela de la evocación, la sugerencia, el vislumbre. Todo muy revelador del talento y de la obra de un escritor que ha sido siempre “muy partidario de las incertidumbres, sobre todo en el terreno literario.” (Caballero Bonald 2011a: 334), y para quien lo demasiado claro es siempre sospechoso (Caballero Bonald 2011a: 187).

Personajes que advierten la complejidad de la realidad, que reflexionan, por ejemplo, sobre la contradicción y la alteridad<sup>13</sup>, y que sienten que todo puede ser simultáneamente mentira y verdad:

Un día, hace ya tiempo, me dijiste que cada uno era además otro distinto. En seguida comprendí de qué se trataba./ [...]. Comprendí que

---

<sup>13</sup> Reflexiones que reproducen las inquietudes de un autor obsesionado por “el consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar” (Caballero Bonald 1995: 291; cf. Flores Requejo 2013).

hasta en lo más indiscutible hay siempre una contradicción. (Caballero Bonald 2006: 317)

David miró hacia la vidriera, que iba adquiriendo una tonalidad cuaresmal con las ya intensas veladuras del crepúsculo. Se irguió un poco y también se irguió confusamente en el cristal una sombra abocetada, un reflejo deforme coincidiendo con el bisel del vidrio. Aquella imagen le pareció de pronto la de otro, póstuma y remota, con esa falsa perseverancia de los muertos que no pueden envejecer. Tuvo la culpable sospecha de que todos sus recuerdos eran erróneos: una especie de última contradicción superpuesta a todas las contradicciones que habían ido reactivándose a medida que se quedaban atrás. (Caballero Bonald 2006: 381)

Quizá el túnel se bifurcase de pronto hacia un recinto desconocido donde todo podía ser simultáneamente verdad y mentira. [...]. Dejaron atrás el último destello del alba y penetraron en una tiniebla hedionda que coincidía con las curvas del túnel y que el débil péndulo de la luz no conseguía disipar. Lorenzo recordaría hasta mucho después lo que sintió entonces, esa ambigua sospecha de que nada de aquello podía ser cierto, o sólo lo era en la medida que la evocación modificaba la realidad. [...]. Pasó un tiempo impreciso: unos minutos de Ambrosio y toda la adolescencia de él, eso fue lo que pensó o supuso más tarde que había pensado. (Caballero Bonald 2006: 58)

### 3. Sobre la verdad

Porque la verdad, esa verdad de la que creemos ser fieles testigos, no existe, nos dirá Caballero Bonald, con tanta perseverancia que podemos considerarlo como uno de los principios fundamentales de su poética<sup>14</sup>, a lo largo y ancho de su obra, en su poesía, “ninguna verdad es la misma dos veces” (Caballero Bonald, 2011b: 450), y en su novela:

No hubo tiempo para más porque tampoco parecía que hubiera ningún tiempo para nada. Podía ser entonces la hora de la bajamar y un niño habría nacido en aquel preciso momento con la marca de la desdicha en el cielo de la boca. Sonó una campana y era otra vez una campana infantil y mortecina. Por algún sitio pasó el pájaro nocturno con rum-

---

<sup>14</sup> La poética de un autor que fomenta el perspectivismo y el relativismo – intelectuales, pero no éticos –, y que defiende la duda, la incertidumbre y la búsqueda como imprescindibles actitudes intelectuales, artísticas y humanas: “donde toda verdad / consiste en muchas dudas superpuestas” (Caballero Bonald 2011b: 466).

bo a la cloaca que vaciaba mar adentro. Un beso en los ojos, el suelo en declive de la azotea, un dedo separando los labios, la puerta asomada al vacío, una mano detenida en la cadera. Y ya volvían Natalia y Sagrario al recibidor, palpando por los huecos más transitables de la oscuridad y sabiendo nuevamente, sin necesidad de decirlo, que la verdad procrea siempre otras verdades igualmente contradictorias. (Caballero Bonald 2006: 280-281)

Y en todo yace una clave que espera ser desvelada, como nos dirá el narrador de *Campo de Agramante*:

Intuyo que en todo eso hay una clave subyacente, una respuesta agazapada que espera su turno. 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 b2012: 197)

Una revelación perseguida sin descanso por un autor para quien el verdadero sentido del lenguaje literario es su capacidad indagatoria, esa posibilidad que nos ofrece de descubrir la otra cara de la realidad, y de nosotros mismos, y que considera el verso y la prosa «como dos conductos para buscar una misma solución» (Martínez de Mingo 1984: 265), guiados por una misma actitud formal y una idéntica ambición estética, y que responden a una misma táctica reflexiva, a una misma actitud de aproximación indagatoria a la realidad (Caballero Bonald 2011a: 119), que sólo puede ser penetrada por la imaginación; y ambas, la poesía y la novela, suponen, asimismo, sendos intentos de reproducción lingüística de su propia experiencia; dos mundos que se entrecruzan e interfieren – como él mismo ha declarado –, en un sincretismo, que es, a mi parecer, una de sus mayores virtudes literarias:

La novela y la poesía suponen para mí, fundamentalmente, otras tantas tentativas de reproducción lingüística de mi experiencia o de mis lastres mentales o de mis manías o de mi manera de ser. Se trata, pues, de dos modos de enfocar un problema de lenguaje. Con bastante frecuencia, esos dos modos se entrecruzan, se interfieren y en ningún caso tienen que disociarse necesariamente uno del otro. Me refiero, no hace falta decirlo, más a una instrumentación previa que a un dispositivo práctico. A veces, esa trampa para neófitos que es la diversificación de géneros literarios resulta inevitable, pero a veces también pueden coincidir en la misma estrategia. Yo tiendo, de todas formas, a

creer que mi poética es similar en el campo de la narrativa que en el terreno de la poesía, aunque difieran obviamente los conductos que la canalizan. Y mi experiencia, en términos literarios generales, son palabras. (Hernández 1991: 311)

### **Bibliografía**

- Caballero Bonald, J.M. (1992), “Reflexión sobre mi obra literaria”, en Polo, V., ed., *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*, Murcia, Universidad de Murcia: 47-60.
- Caballero Bonald, J.M. (1995), *Tiempo de guerras perdidas*, Madrid, Alfaguara.
- Caballero Bonald, J.M. (2005), *Dos días de setiembre*, ed. F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Castalia.
- Caballero Bonald, J.M. (2006), *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, Barcelona, Seix Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2007), *Ágata ojo de gato*, Barcelona, Seix Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2008), *En la casa del padre*, Barcelona, Seix Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2010a), *La novela de la memoria*, Barcelona, Seix Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2010b), *Prefiguraciones*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Caballero Bonald, J.M. (2011a), *Regreso a Argónida en 33 entrevistas*, Selección, edición e introducción de A.F. Pedrós-Gascón, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza.
- Caballero Bonald, J.M. (2011b), *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*, Barcelona, Seix-Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2012a), *Campo de Agramante*, Barcelona, Seix Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2012b), *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Seix-Barral.
- Caballero Bonald, J.M. (2014), *Fábula y memoria (Antología poética en verso y prosa)*, introducción y selección de M.J. Flores Requejo, Madrid, Alianza Editorial.

- Doce, J. (2011), "Noche, memoria, ruina. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald", *Minerva*, 17: 56-61. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=477>
- Domínguez, G. y Gabriel y Galán, J.A. (1988), "Entrevista a José Manuel Caballero Bonald", *El Urogallo*, 49: 17.
- Flores Requejo, M.J. (1999), *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura-Universidad de Extremadura.
- Flores Requejo, M.J. (2013), "Soy esos hombres juntos. Identidad y ficción en la obra poética de José Manuel Caballero Bonald", en López Castro, A., Taravacci, P., eds., *Cuadernos AISPI/1*: 169-182.
- Flores Requejo, M.J. (2014), "Prólogo", en Caballero Bonald, J.M., *Fábula y memoria (Antología poética en verso y prosa)*, Madrid, Alianza Editorial: 15-27.
- Flores Requejo, M.J. (en prensa), "Sobre la libertad y el riesgo: *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de José Manuel Caballero Bonald".
- Hernández, A. (1991), *La poética del 50. Una promoción desheredada*, Madrid, Endymión.
- Martínez de Mingo, L. (1984), "Caballero Bonald: Fábulator de nuestras carencias", en López de Abiada, J.M., ed., *Entre la Cruz y la Espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos: 265-272.
- Neira, J. (2014), *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Payeras Grau, M. (1987), "Entrevista con J.M. Caballero Bonald", *Caligrama*, 2/2: 237-246.
- Yborra Aznar, J.J. (1998), *El universo narrativo de Caballero Bonald*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.



Quattro parole sulle “Novelas ejemplares”  
e la ricodificazione del genere novellistico

Antonio Gargano  
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

1. Vorrei cominciare con una considerazione preliminare di carattere generale. Sono convinto che nella storia di quella specifica forma di racconto breve che si può catalogare come “novella”, possono individuarsi due soli momenti di svolta: 1) il primo di essi è rappresentato dal *Decameron*, a cui si deve “non la nascita, né l’invenzione, sì invece la codificazione del genere, di cui nel *Decameron* [Boccaccio] fissa stabilmente i tratti caratterizzanti” (Battaglia Ricci 2008: 49); 2) il secondo momento è rappresentato dalle *Novelas ejemplares* che ricodificano il genere, alterando in maniera significativa alcuni tratti caratterizzanti del modello boccacciano.

Nella breve tempo di cui dispongo vorrei tentare di giustificare, anche se in forma assai approssimativa, questa affermazione, a partire da un breve commento della nota rivendicazione di priorità e di originalità, a proposito del genere novellistico, che Cervantes racchiuse in una terzina del *Viaje del Parnaso* (1614), composta, probabilmente, al tempo del celebre prologo alla raccolta di novelle –nelle prima metà del 1612. La terzina in questione è la seguente, come tutti ricorderanno:

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino  
por do la lengua castellana puede  
mostrar con propiedad un desatino. (Cervantes 1983: IV, 25-27)

In questi tre versi, Cervantes condensava genialmente la sua teoria della novella. Poiché nell’attribuirsi il ruolo di *inventor* del genere novellistico Cervantes dice sostanzialmente il vero, la sua raccolta gode, per così dire, di un doppio privilegio: nell’inaugurare in lingua spagnola il genere narrativo italiano, essa segna anche il limite nella storia della novella europea cosiddetta “classica”, oltre il quale il genere risulta privato delle sue “costituzionali convenzioni compositive” (Bragantini 1987:

39)<sup>1</sup>. Né si tratta di una mera linea terminale o divisoria, dal momento che ciò che è in gioco con l'opera cervantina rispetto al modello boccacciano, a proposito del quale ancora nel 1574 l'unica voce teorica sul genere – quella di Francesco Bonciani – sentenziava che “i concetti e precetti del novellare si ritruovano in Boccaccio” (Bonciani 1972: 137-138)<sup>2</sup>; rispetto al modello boccacciano – dicevo – il libro cervantino costituisce una vera e propria ricodificazione del genere.

Ebbene, della terzina del *Viaje del Parnaso*, soprattutto dell'ultimo endecasillabo, sono state date varie letture, che possono ricondursi a due diverse categorie d'interpretazione. Da un lato, secondo la recente formulazione di Antonio Rey Hazas, nei versi citati Cervantes individuerebbe il tratto che unifica le sue novelle nella “conjunción de lo admirable y lo verosímil” (Rey Hazas 1995: 187), saldando così in unità i due elementi di quella che il Pinciano, nell'*Epístola quinta* della *Philosophia Antigua Poética*, aveva definito una “contradicción”. D'altro lato, il compianto Anthony Close, a partire da alcuni passi tratti da diverse opere cervantine, ha dedotto che il significato del sostantivo “propiedad” risulta dalla combinazione di due concetti: quello di decoro, per un verso, e quello di abilità o perfezione artistica, per altro verso; per cui nella terzina del *Viaje del Parnaso*, Cervantes esprimerebbe l'idea di una “comicidad realizada con arte” (Close 2007: 38). L'interpretazione di Close coglie in buona misura nel segno. Tuttavia, non credo che sia sufficiente ad esaurire il significato della terzina e, di conseguenza, non riesce a dar conto per completo dell'operazione che Cervantes compie nei confronti del genere novellistico.

Se ci limitiamo alla raccolta di novelle, dove compare due volte, il sostantivo *desatino* è usato in altrettanti discorsi dei personaggi per indicare, ne *El amante liberal*, l'atto dissennato di rinnegare la propria fede cristiana da parte di Mahamut<sup>3</sup>, ov-

<sup>1</sup> Cf. anche Olsen 1976: 51.

<sup>2</sup> La *Lezione* di Bonciani, nel testo critico edito da Weinberg, è stata riprodotta in Ordine 2001: 115-181 (la citazione è dalla p. 120). Sul trattato di Bonciani, cf. Vega Ramos 1993: 70-95, dove la studiosa offre anche il testo della *Lezione* nella versione spagnolo (pp. 97-143).

<sup>3</sup> Cervantes 2013: 126: “el *desatino* que he hecho en vestirme este hábito”, dice Mahamut a Ricardo.



vero quello non meno scriteriato di concedersi vergine all’uomo che la disonora da parte di Teodosia, ne *Las dos doncellas*<sup>4</sup>. Così, se potessimo considerare le altre 36 occorrenze del sostantivo: dalla *Galatea*, dove – per esempio – *desatino* suggerisce l’insensatezza del gesto suicida di Lenio, a ciò mosso dalla “fuerza de la pasión amorosa”<sup>5</sup>, sino al *Quijote*, dove il nostro termine compare spesso, anche se non esclusivamente, a deplorare il folle comportamento del nobile protagonista<sup>6</sup>; tenendo conto di queste come delle restanti occorrenze – ripeto – risulterebbe confermato che con *desatino* è da intendere ‘un atto o un detto determinato dalla mancanza di discernimento o di giudizio da parte di chi lo compie o lo pronuncia, il quale, così facendo o dicendo, infrange una serie di norme dettate, a seconda dei casi, da codici etici, religiosi, sociali o, semplicemente, razionali’. Insomma, come pure lo definisce un antico e autorevole dizionario<sup>7</sup>, *desatino* denota l’errore, nelle sue diverse tipologie. Ma poiché, come si ricorderà, l’errore o *amartema*, in quanto fonte del ridicolo, è ciò che nella *Poetica*<sup>8</sup> aristotelica meglio definisce il genere comico per eccellenza, la commedia, ne consegue che Cervantes col vocabolo qui brevemente commentato sta di fatto ribadendo il legame del genere novellistico, a cui esso è riferito, con la tradizione comica a cui la novella fa capo.

La grande novità della raccolta con cui Cervantes ricodifica

<sup>4</sup> Cervantes 2013: 448: “me entregué en su poder a urto de mis padres, sin tener otro testigo de mí *desatino* que un paje de Marco Antonio”.

<sup>5</sup> Cervantes 1914: II, 268 “Elicio y Erastro començaron a subir la peña para estorvarle [a Lenio] que no hiziese algun otro *desatino* que le costase mas caro” (I.VI).

<sup>6</sup> Sul significato di *desatino* nel passo del *Viaje del Parnaso* hanno scritto Riley 1971: 44-46; Forcione 1984: 12-13; Close 2007: 34. Sorprende che nel volume IV della *Gran Enciclopedia Cervantina* non si trovi una voce dedicata a un termine così significativo nella poetica di Cervantes.

<sup>7</sup> *Diccionario de Autoridades* (1732): “Vale también locura, disparate, despropósito ú error” (ed. facsimil, Gredos, Madrid 1969, s.v.).

<sup>8</sup> Nella *Poetica* di Aristotele, all’inizio del cap. V, si legge: “La commedia è, come dicevamo, imitazione di persone moralmente inferiori, tuttavia non secondo ogni vizio, ma [suo oggetto] è la parte ridicola del brutto. Il ridicolo è infatti, una sorta di errore (ἀμάρτημα) e una bruttezza senza sofferenza ne tale da far danno” (Aristoteles 2008: 1449a). Si sa che Aristotele utilizza lo stesso termine (ἀμάρτημα, errore) con cui spiegherà nel cap. XIII la causa fondamentale del cambio o passaggio dell’azione tragica.

il genere della novella consiste, a mio parere, nell'inedita prossimità – se non ancora la coincidenza – dei due registri tenuti distinti dalla tradizione letteraria, l'alto e il basso, il comico e l'epico; una prossimità da intendere non tanto come la contiguità di registri resa possibile dall'adozione di un livello *mezzano* (Bruni 1990) – la decameroniana “totalità rappresentativa: enciclopedia degli stili, ma anche enciclopedia del reale” (Borsellino 1979: 35), per avvalerci di un'utile formulazione riassuntiva –, bensì come “penetrazione nel problematico o nel tragico” – per dirla con Auerbach (1956) – ottenuta grazie a una rappresentazione della realtà che non di meno identifica il suo oggetto nei *communia*, il concetto oraziano (*Ars poetica*, 128)<sup>9</sup> da Boccaccio reinterpretato come ‘i fatti o le vicende comuni’ (Boccaccio 1998: XIV IX VII)<sup>10</sup>, o – in modo ancor più significativo – nei *desatinos*, quegli spropositi o errori che da sempre costituivano l'oggetto privilegiato della tradizione letteraria comica<sup>11</sup>.

Una tale conclusione ci aiuta, forse, a comprendere meglio il senso da dare all'impegnativa promessa di esemplarità che, insieme alla menzionata rivendicazione di priorità e d'originalità, è al centro della seconda parte del celebre prologo della raccolta<sup>12</sup>. Intorno alla metà del Cinquecento, in Italia “la novella si è fatta [...] crocevia di esperienze narrative che ne hanno cambiato e adattato il volto a diverse esigenze” e, soprattutto, i novellieri

---

<sup>9</sup> Sul difficile passo cf. il commento ai versi 128-130 di Rudd in Horace 1989: 171 e Brink 1971: 432 e ss., dove lo studioso presenta dettagliatamente le diverse interpretazioni del passo a partire dai primi commenti sull'*Ars Poetica* oraziana. Tra la fine s. XVI e l'inizio del XVII, l'*Ars Poetica* conobbe in Spagna tre versioni in castigliano: quelle di Vicente Espinel (1591), di Luis Zapata (1592), e di Tamayo de Vargas (inizio del s. XVII). Su di esse cf. Menéndez Pelayo 1951: VI, 76 e ss.; García Berrio 1980: 113-118 (però, più in generale, sulla presenza e influenza dell'*Ars* horaciana tra il 1580 e il 1617, si vedano i capp. II e III dello stesso libro); Talavera Estesos 1979: 69-101; Alemán Illán 1997: 117-148; e Alemán Illán 1998: 5-22.

<sup>10</sup> Sul passo boccacciano delle *Genealogie*, cf. l'importante commento di Battaglia Ricci 2008: 194-195.

<sup>11</sup> Per una più ampia trattazione di questa questione, mi sia consentito rimandare a Gargano (in corso di stampa)

<sup>12</sup> Sull'*ejemplaridad* delle novelle cervantine esiste una bibliografia molto abbondante; per un primo approccio alla questione, cf. l'*Estudio* di Jorge García López, in Cervantes 2013: 764-770, dove il lettore troverà anche alcuni importanti riferimenti bibliografici.

italiani avevano a quel tempo già espresso “una preoccupazione di [...] ordine morale”, a cui – è stato detto – “si affiancano le motivazioni di prestigio” (Bragantini 1987: 233 e 227). Il fatto è che nella citata assicurazione proemiale di esemplarità, la lettura delle novelle cervantine ci invoglia a riconoscere, non tanto una verità morale didatticamente trasmissibile, sebbene l’impegno etico dell’autore sia incontestabile, né solo l’eccezionale consistenza o efficacia estetica dei racconti, per quanto l’abilità o perfezione artistica coinvolga fundamentalmente tutti i livelli della narrazione, dallo stile alla caratterizzazione dei personaggi, alla prospettiva narrativa, ecc.; ma induce a scorgere – ripeto –, pur nella fedeltà al genere comico prescelto, benché nella radicale ricodificazione di esso, una problematizzazione del reale – non trovo altra espressione più adeguata –, a cui l’autore stesso sembra voler alludere quando, nelle linee conclusive del medesimo prologo, delle sue novelle asserisce che “algún misterio tienen escondido que las levanta” (Cervantes 2001: 20).

2. Vorrei tentare un rapido sondaggio a parzialissima conferma di quanto ho esposto circa la ricodificazione del genere novellistico operata da Cervantes rispetto al modello boccacciano, selezionando tra le dodici novelle che compongono la raccolta un caso privilegiato per diversi aspetti. Nella varietà tipologica di generi narrativi che confluiscono nelle *Novelas ejemplares*, *El celoso extremeño* è la novella che, insieme a *La señora Cornelia*, discende più direttamente dal modello narrativo italiano. Col *Celoso*, difatti, siamo al culmine di una tradizione novellistica per lo più comica che adotta come nucleo tematico il triangolo adulterino e che dispiega come situazione narrativa quella della rigorosa e costante clausura della donna da parte di un marito affetto da una demenziale gelosia. Ebbene, come si ricorderà, nelle tre novelle decameroniane della settima giornata che presentano un’analoga tematica, la gelosia è considerata alla stregua della bestialità, tant’è che all’aretino Tofano della quarta ci si riferisce direttamente con l’epiteto di bestia (Boccaccio 2013: 1102 e 1004), mentre l’anonimo riminese della quinta e il mercante Arriguccio dell’ottava sono paragonati,

rispettivamente, a un montone e a un cane (Boccaccio 2013: 1116 e 1143). Alla gelosa bestialità dei mariti che, istupidendoli, li rende beffati e cornuti, fa riscontro la sagacia femminile, grazie alla quale le malmaritate ottengono la realizzazione del piacere, che è il vero cuore e motore della narrazione. Sono racconti, pertanto, che si concentrano sulla messa in opera dell'azione, per mezzo della quale il naturale desiderio femminile si compie e, al tempo stesso, la repressiva gelosia maritale risulta derisa. All'altro capo di questa tradizione novellistica, l'opera più conosciuta e apprezzata in Europa, le *Novelle* di Matteo Bandello, non presenta nessun mutamento sostanziale rispetto ai menzionati racconti di Boccaccio, come mostrano due delle 214 novelle della raccolta che sono incentrate sul personaggio del marito geloso: il cavaliere napoletano Angravalle della quinta novella della prima parte e, ancora, quella dell'anonimo geloso provenzale della venticinquesima della seconda parte, dove non manca la degradazione bestiale del geloso marito (Bandello 1911 e 1928).

Rispetto alla tradizione menzionata, dunque, la novella cervantina segna una svolta, proponendo qualcosa di molto diverso.

Nella novella cervantina la passione gelosa del vecchio, ricco e impotente Carrizales occupa il centro dello spazio testuale, ed è perciò inevitabile che cambi di carattere, trasformandosi in qualcosa di terribilmente problematico – se non ancora tragico – rispetto alla comica gelosia dei numerosi personaggi di quella tradizione novellistica, di cui la nostra storia è erede, ma che si lascia alle spalle, rinnovandola in profondità. Protagonista sin dal titolo, il ruolo del vecchio marito geloso acquista un inedito spessore e una valenza complessa, di cui il lettore si avvede, appena entrato nel testo, quando apprende che la smodata inclinazione morbosa del personaggio, da un lato, preesiste alla scelta dell'oggetto amoroso e, dall'altro, è messa in relazione con un analogo sentimento nei confronti dell'oro accumulato in America. Che, insomma, nel testo si dà uno stretto legame tra universo affettivo e universo economico, tra matrimonio e patrimonio, tra il timore geloso di perdere l'immaginario oggetto d'amore e il terrore che gli venga sottratto l'oro reale, che peraltro il vecchio

scopre con sgomento di non sapere come impiegare:

Contemplaba Carrizales en sus barras, no por miserable, porque en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal, sino en lo que había de hacer de las, a causa que tenerlas en ser era cosa infrutuosa, y tenerlas en casa, cebo para los codiciosos y despertador para los ladrones.

[...]

y en viniéndole este pensamiento [del matrimonio], le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento, porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones, y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse. (Cervantes 2013: 329-330)

Perché tutto abbia senso, è necessario che il lettore della novella impari a rovesciare quella paura nel suo contrario e vedere, cioè, nella gelosia del vecchio il fascino o l’invidia che egli prova per il desiderio dell’altro. Non è un caso, allora, che Carrizales si decida al matrimonio solo quando, nell’incontro con Leonora, la scelta oggettuale risulta dettata da, e aderire a, la logica che opera in lui del desiderio mediato. È giusto, d’altronde, ritenere – come è stato da taluni proposto – la casa-convento come il vero protagonista della narrazione, sempre che nell’incredibile sistema di assurde e coercitive precauzioni in cui essa consiste si riconosca l’insieme di misure cautelative con le quali in Carrizales si esprime il timore/attrazione nei confronti del desiderio di Leonora, la quale si presenta giovane e povera quanto l’uomo che l’ha soggiogata, sposandola, è vecchio e ricco. Di poco meno giovane della malmaritata, il bellimbusto sivigliano, Loaysa, è ricco invece come il vegliardo, ma è costretto a fingersi povero, perché lo esige la strategia che mette in opera per penetrare nella casa, non meno di quanto lo richieda la logica che presiede al significato della storia narrata. Nella novella cervantina, dunque, la costellazione dei personaggi principali che formano il tradizionale triangolo erotico si compie, dando luogo a una figura assai complessa di desiderio mediato, che – com’è ovvio – si manifesta in massimo grado nel geloso, ma che investe anche il più giovane amatore, attratto dall’oggetto posseduto da altri, e che, infine, coinvolge la donna, la quale per affermare la propria

individualità deve potersi negare all'uno e all'altro: imponendo, cioè, la propria soggettività, nel mostrarsi al marito tiranno come autonomo soggetto di desiderio; e rivelando la propria specificità, nel sottrarsi all'amplesso con lo svogliato amante. Il finale assomiglia a quello di un dramma: Carrizales muore, astenendosi dalla vendetta che non ne avrebbe riscattato l'onore, a cui aveva rinunciato nell'atto di unirsi a Leonora; su costei incombe la poco benigna sorte di scivolare dalla clausura della maritale casa-convento a quella di un convento reale, a cui è avviata; quanto a Loaysa, non può che essere destinato a seguire le orme dell'uomo nelle cui vesti (e nel cui letto) aveva anelato collocarsi: si recherà, difatti, nelle Indie occidentali, come il vecchio prima di divenire tale, il che finirà per conferire alla struttura della novella lo stesso marchio claustrale che ne caratterizza la trama<sup>13</sup>.

Nello stravolgere gli esiti di analoghe situazioni narrative della tradizione novellistica, il mistero del singolare caso del vecchio Carrizales e dei due giovani amanti mancati racchiude un'esemplarità che non partecipa né di una morale che ha il suo baricentro in "una nuova armonia tra istinto naturale e virtù" (Baratto 1999: 59), come quella che governa le storie decameroniane di tema affine, e neppure della preoccupazione di esclusivo ordine morale che suole presiedere alle opere dei novellieri controriformisti. Venendo a occupare la posizione centrale del complesso narrativo, il personaggio del marito geloso si riscatta dall'antico marchio ferino e si fa portatore di un'esemplarità che ha dell'eroico, perché nella gelosia si cela il sentimento di ribellione contro il destino ultimo dell'uomo, l'ultimo doloroso baluardo di chi resiste alla morte; come, del resto, risulta anche da quest'esplicita affermazione del narratore del *Persiles*, nella quale forse non è erroneo riconoscere la voce dello stesso Cervantes: "uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar de la memoria todas las cosas de la vida, y pues llega a hacer que no se sienta la pasión celosa, téngase por dicho que puede lo imposible" (Cervantes 1979: 160), dove la gelosia è, dunque,

---

<sup>13</sup> Per la bibliografia sulla novella di *Il celoso extremeño*, cf. la ricca nota bibliografica in Cervantes 2013: 975-996.

l’ultima e più forte resistenza con cui si manifesta nell’uomo il legame con la vita.

### Bibliografia

- Alemán Illán, J. (1997), “Una traducción inédita del ‘Ars Poetica’ de Horacio por Tomás Tamayo de Vargas”, *Criticón*, 70: 117-148.
- Alemán Illán, J. (1988), “La traducción por Tamayo de Vargas del ‘Ars Poetica’: estudio y valoración”, *Criticón*, 73: 5-22.
- Aristotele (2008), *Poetica*, ed. P. Domini, Torino, Einaudi.
- Auerbach, E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Bandello, M. (1911), *Le novelle*, vol. III, ed. G. Brognoligo, Bari, Laterza
- Bandello, M. (1928), *Le novelle*, vol. I, ed. G. Brognoligo, Bari, Laterza (2ª ed. rivista).
- Baratto, M. (1999), *Realtà e stile nel ‘Decameron’*, Roma, Editore Riuniti.
- Battaglia Ricci, L. (2008), *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice.
- Boccaccio, G. (1998), *Genealogie deorum gentilium*, ed. V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, ed. V. Branca, “I Classici Mondadori”, voll. VII-VIII, tomo I e tomo II, Milano, Mondadori.
- Boccaccio, G. (2013), *Decameron*, eds. A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR Classici.
- Bonciani, F. (1972), “Lezione sopra il comporre delle novelle”, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. B. Weinberg, Bari, Laterza, III: 135-165.
- Borsellino, N. (1989), *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti.
- Bragantini, R. (1987), *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l’avventura e la norma*, Firenze, L.S. Olschki Editore.
- Brink, Ch.O. (1971), *Horace on Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Bruni, F. (1990), *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino.
- Cervantes, M. de (1914), *La Galatea*, eds. R. Schevill, A. Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- Cervantes, M. de (1979), *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed J.B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- Cervantes, M. de (1983), *Viaje del Parnaso*, ed. M. Herrero García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cervantes, M. de (2001), *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, Real Academia Española.
- Close, A. (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Diccionario de Autoridades* (1732), ed. facsimile, Madrid, Gredos, 1969.
- Forcione, A.K. (1984), *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso y el Coloquio de los perros*, Princeton, Princeton University Press.
- García Berrio, A. (1980), *Formación de la teoría literaria moderna / 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Gargano, A. (in corso di stampa), “*Difficile est proprie communia dicere*: el género de la «novella» entre Boccaccio y Cervantes”, *Edad de Oro*, 33, 2014.
- Gran Enciclopedia Cervantina*. IV. *Cueva de Montesinos-Entrelazamiento* (2007), Alcalá de Henares-Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia.
- Horace, (1989), *Epistles. Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, ed. Niall Rudd, Cambridge, Cambridge University Press.
- Menéndez Pelayo, M. (1951), *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Olsen, M. (1976), *Les transformations du triangle érotique*, København, Akademisk Forlag.



- Ordine, N. ed. (2001), *Traité sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, Paris-Torino, J. Vrin-Nino Aragno Editore.
- Rey Hazas, A. (1995), "Novelas ejemplares", in *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos: 173-209.
- Riley, E. (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Talavera Esteso, F.J. (1979), "Vicente Espinel, traductor de Horacio", in *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga, Universidad de Málaga: 69-101.
- Vega Ramos, M.J., *La teoría de la novella de Francisco Bonciani*, in Ead., *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el 'Decameron'*, Salamanca, Johannes Cromberger: 97-143.



Quem conta um conto, acrescenta-lhe uma memória.  
Formas de narrar em Miguel Real

Maria da Graça Gomes de Pina  
(*Università degli Studi di Napoli "l'Orientale"*)

*A verdadeira viagem faz-se na memória.*  
Marcel Proust

Diz o velho provérbio que “quem conta um conto, acrescenta-lhe um ponto”. É uma máxima condensada para indicar que a mensagem transmitida nunca chega ao recetor de forma íntegra e imutada, mas com ligeiras mudanças que dependem do *pathos* de quem ouve e também do ambiente em que se encontra. No título deste ensaio, deturpo-o levemente para dizer que mesmo quem conta um conto, não pode dissociá-lo da memória que transporta consigo. É por essa razão que proponho que se pense na arte de narrar como uma forma de expor determinado pensamento ou facto e que se acrescente ao verbo expor o pronome reflexo *se*: obter-se-á uma forma quase exibicionista, diria, de apresentar determinado pensamento ou facto. A memória, ou o memoriar, acha-se neste limbo entre o expor e o expor-se, entre o mostrar e o mostrar-se. Nomeadamente em *Memórias de Branca Dias*, Miguel Real aprofunda esta relação ambivalente da narração e transpõe-na para uma estrutura em que a memória se reveste de uma oralidade quase confessional. A protagonista da novela é uma mulher que o autor, com uma investigação extremamente cuidada e atenta, vai repescar às fontes dos arquivos históricos portugueses e brasileiros, insuflando-lhe uma existência romanceada para que, segundo as suas palavras, “a Ficção não reproduza a História, segundo o antigo modelo do romance histórico, mas a ilumine” (Real 2009: 13).

É precisamente sobre as nuances existentes na transposição do memoriar para o narrar como forma de aproximação privilegiada entre autor e leitor que pretendo debruçar-me.

*Memórias de Branca Dias* é uma narração diríamos estranha. A sua estranheza reside sobretudo no modo como o autor utiliza uma certa coloquialidade para nos transmitir os pensamentos da protagonista. Falo de pensamentos e não de discursos orais, co-

mo se esperaria, pois a estratégia desta narração consiste em fazer lucrar maximamente a época histórica em que a ação se desenrola, a saber, o século xvi, momento em que a Inquisição se começava a fazer sentir com toda a sua força e horror em Portugal. Os ‘discursos orais’ de Branca Dias são, portanto, encober-tos por essa veste interior que é o pensamento, porque falar em voz alta poderia comportar, é certo, a tortura e, em seguida, o auto-de-fé.

O autor opta justamente por narrar a vida e as aventuras de Branca Dias por meio de um discurso quase sussurrado que a protagonista pronuncia ao leitor, dando-nos, segundo o seu desejo – visto tratar-se de cristã-nova que todavia nunca abandona a prática judaizante –, a sensação não de sermos o seu confessor mas sim o deus ao qual reza. Esta aparente contradição é suportada pela abertura do primeiro capítulo da novela que se chama, precisamente, “Oração”, página e meia através da qual o autor nos apresenta o primeiro esquisso caracterial da protagonista.

Adonai, meu Deus e Deus de meus pais, permiti, Senhor, livrar-me hoje e em todo o dia do malfeitor e da má obra, da vista do homem mau, do língua má, do vizinho mau, do encontro mau, do juízo duro. (Real 2009: 19)

Esta prece que a protagonista roga faz-nos ao mesmo tempo antever quais serão as causas da sua fuga para o Pernambuco, no Brasil, ao encontro do marido. Os capítulos sucessivos acabam por ser a explicitação de quem encenou, na sua vida, as mencionadas figuras: o malvado, a má obra, o homem mau, o língua má, o vizinho mau, o encontro mau, o juízo duro. Com a oração, é como se o autor introduzisse o leitor clandestinamente na viagem de Branca Dias, aquela mulher que acabaria por se tornar a primeira a praticar judaísmo em terras brasílicas.

A meu ver, é como *clandestino* que o autor se coloca na narração, arrastando forçada e forçosamente consigo a companhia cúmplice do leitor. Prefiro, e uso de propósito, o termo ‘clandestino’ em vez de ‘liminar’, como adjetivo para qualificar o autor, porque não me parece que com o discurso de Branca Dias o mecanismo semiótico posto em ação pelo autor se encaixe no

objetivo explícito de fazer sobressair as intenções e paixões do autor liminar, função por ele almejada (cf. Ferraresi 1987: 75).

Em *Memórias de Branca Dias* a voz do autor e a voz do narrador caminham em carris diversos, muito embora sejam claramente paralelos e inseparáveis. Se bem que o autor das memórias da protagonista seja Miguel Real, é mister atentar ao facto de, *in primis*, o objeto da sua análise ser uma pessoa verídica e não o fruto de pura fantasia ou ficção; *in secundis*, ser uma mulher.

Como é evidente, a segunda razão não é um motivo forte, muito menos relevante, pois autores do sexo masculino podem e muitas vezes conseguem descrever de forma perfeita os pensamentos e a alma de um sujeito feminino. Todavia, já a primeira razão não é tão fácil de contrastar. Entrar no espírito da época, não só, olhá-lo através de lentes femininas, comporta ter a noção de que se está a realizar um experimento altamente arriscado, cujo resultado pode não ser o mais conseguido. E isto não só porque, regra geral, a sociedade ocidental possui poucos textos quinhentistas (no século em que Branca Dias viveu) cujos autores são do sexo feminino, mas também porque as raríssimas letradas e literatas existentes escreveram tendo sobretudo como ponto de fuga ou interesse temas religiosos e monásticos. Acrescente-se ainda que o autor dispunha de pouca documentação verificável e exaustiva acerca de Branca Dias, visto que ela não fora uma figura historicamente relevante, ou melhor, não representara um marco significativo no momento histórico em análise. Todavia, Miguel Real escolhe-a provavelmente porque em torno da sua história se narram lendas, em torno da sua existência se apresentam discrepâncias – quem era a protagonista? Branca Dias de Apipucos, Branca Dias de Camaragibe ou Branca Dias da Paraíba? –, em torno do seu ser se constroem hipóteses romanceadas. Ora, dado que todas estas componentes desempenham certamente um grande fascínio na mente fervilhante de um autor, qualquer que seja o seu sexo, diria que é preferível considerar aquele que escreve sobre uma personagem deste tipo, não um autor *liminar*, mas um autor *clandestino*. Logo, a sua clandestinidade residiria em viajar junto com a voz homodiegética, sem contudo se substituir ao leme da sua narração.

Contudo, a uma viagem clandestina costuma associar-se igualmente o exotismo da travessia, muitas vezes aliado à previsão de aventuras inesperadas, perigosas e até empolgantes. No que concerne à novela *Memórias de Branca Dias*, pode-se afirmar que à ‘clandestinidade’ da narração se junta o ‘exotismo’ da mesma, não só pelo lugar onde esta decorre e que domina grande parte da ação, isto é, o estado do Pernambuco, como também pelo evidente concatenar-se de episódios e situações que se servem desse mesmo espaço e do seu aparente alheamento e distância em relação à Europa para dele fazer sobressair uma opinião que mostre a diversidade do outro relativamente à alteridade do eu. Um exotismo, portanto, tomado como diapasão para o oscilar das vozes que narram, a saber, a da protagonista e a do autor ‘clandestino’. Por essa razão, parece-me que quando Mauro Ferraresi (1987: 81) afirma que,

E più l'esotico è narrato con sottile e attento spirito di osservazione, più il nostrano e le sue aberrazioni risultano evidenti. [...] ora [l'autore] può permettersi di raccontare [...]; a guidarlo in queste analisi è l'autore virtuale con i suoi gusti e le sue idee.

está sobretudo a levantar a questão da influência que o olhar-outro tem sobre o ato narrativo, sendo, neste caso, o autor da novela o detentor desse olhar, o qual dista bem quatro séculos e meio do referido momento histórico! O exotismo das palavras de Branca Dias são o reflexo do olhar exótico que o autor crê poder atribuir à própria protagonista, através de palavras que aparentam ser uma espécie de competição verbal de que se pretende discriminar as mútuas influências sobre quem diz o quê.

Na noite em que o tronco foi queimado, Camaragibe foi dos pretos, houve feijão com arroz para todos e carne-de-sol com fatura, zurrapa de açúcar também. Eu pensava que a pretalhada estava bêbada, mas não estava, levava aquilo a sério, eu nunca tinha visto nem nunca voltei a ver, as pretas entraram a gingar e a requebrar, como se batessem o pilão, o silêncio do sertão foi cortado pelos berimbaus e pelos agogôs e quando chegou o batuque dos atabaques nem a chiadeira da moenda se ouvia, a fogueira do tronco de pau-brasil fumou tanto que nem o cheiro do melaço se sentia, foi uma noite de festa. As pretas velhas engalanaram-se com os panos-de-costa lavados, avançavam pé ante pé, sacudindo a bunda e alçando os braços, entoavam uns cânticos em ioruba, de que eu só percebia Exu, Ogum, Xangô, ôbá, ôbá, ôbá,

alalalaluééé, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé. Dançavam em torno da fogueira arrastando os pés, as mãos para a frente, o colo dobrado, os quadris descambados, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, o cabinda Arlindo começou a tremer, sacudido por espasmos, todo agitado, dos pés à cabeça, espojou-se no chão, rebolando, as pretas velhas rodaram-no, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, ôbá, ôbá, alalalaluééé, os agogôs tiniam rasgando a noite, os atabaques enfureciam-se, compassados, um preto desbeichou os lábios para fora, balouçando-se ora num pé, ora noutro, de olhos cerrados, de repente começou a sacudir-se, as narinas frementes procurando ar, o coração saltava-lhe do peito, o tocador de berimbau – era o Arroxeado – desvairou, o berimbau soltou-se-lhe das mãos e o Arroxeado começou a tremer, o corpo espichado e tremendo, o tronco luzia-lhe às chamas vivas, um claror parecia trespassá-lo, e o preto Arroxeado tombou no chão, esperneando, os braços num desalinho, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, as pretas velhas dançavam avançando e recuando, as chamas rebrilhando seus olhos, luzindo nos dentes, as mãos espalmadas como se apontassem um antigo caminho, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, ôbá, ôbá, ôbá, alalalaluééé, o ritmo dos três atabaques engolia a mata, a fogueira engolia o céu e a dança e os cânticos engoliam a nossa alma, já eu estava quase a saltar para a roda das pretas velhas, à Beatriz maluquinha tive de lhe dar um chapadão, porque ela já lá estava a dançar, de pernas abertas, bunda a dar a dar, mamas a saltar, mas à Ana não pude fazer nada, soltou-se-me e foi dançar com o futuro marido, o Diogo, [...]. (Real 2009: 89-90)

De modo que *Memórias de Branca Dias* é um jogo agonístico entre um eu e um outro que acabam por ser simultaneamente as duas faces da mesma pessoa. Ao narrar as suas memórias dessa maneira, a protagonista apresenta uma visão bastante exótica da sua vida no Pernambuco contrapondo-a às vicissitudes passadas em terra lusitana, permitindo que o autor escute de forma privilegiada esse relato, que influa no seu trânsito até nós, leitores, e no-lo transmita, porque está virtualmente presente na sua voz. O jogo entre exótico e real, entre passado, presente e futuro, é o perno que mantém o enredo num suposto limbo entre a confissão e a confidência, entre o expor e o expor-se. Recontar a vida no Brasil serve igualmente ao autor para narrar a própria visão desse mesmo momento histórico, da sua interpretação pessoal sobre as relações entre metrópole e colônia ultramarina, mas serve sobretudo à protagonista para denunciar as atrocidades cometidas contra a sua pessoa e contra a sua fé em terra lusitana. Porém, enquanto terra de esperança e de riqueza, apesar da distância e de se situar em direção totalmente oposta à tanto

almejada e sonhada Amsterdão dos livres credos onde os judeus não necessitam de se esconder, o Brasil é visto como a possibilidade de se resgatar e de ser feliz:

Gostava de ter sido feliz, toda a minha vida quis ser feliz, quase o consegui, embora tenha sido sempre o que nunca pude abertamente ser. Quem diria que eu quase consegui ser feliz. Mas foi sempre o quase... quase... quase... Nunca fui cristã, fui quase cristã; nunca fui judia, fui quase judia; nunca fui portuguesa, fui quase portuguesa; nunca fui brasileira, fui quase brasileira, quase professora de meninas, quase senhora de engenho de açúcar, quase mãe feliz, quase esposa feliz, nem viúva por completo sou, a memória do Diogo não me abandona, a verdade é que nunca enterrei o Diogo dentro do meu coração, continuo a dormir com ele, dou-lhe as boas noites – Boas-noites, Diogo, dorme bem –, beijo o almofadão antes de adormecer como se me despedisse do seu corpo quente –, não é verdade que chego a sentir-lhe o bafo?, não é nenhuma vergonha, ele foi meu marido mais de quarenta anos – e quando acordo procuro-o no seu lado, mas o Diogo não está lá; não está lá, mas quase lá, que eu o sinto, sei que ele está quase lá. (Real 2009: 32)

*Memórias de Branca Dias* pode ser lido como uma *quase* peça teatral, um *quase* diálogo e um *quase* relato histórico. Estes gêneros literários confundem-se como se confunde a voz da protagonista com a do autor da novela.

Poder-se-ia afirmar com Pouillon (1993) que em *Memórias de Branca Dias* temos em ação os três tipos de visão, mas intersectando-se: a visão “com” [*avec*], a visão “por trás” [*par derrière*] e a visão “de fora” [*du dehors*]. No primeiro tipo, tudo se centra numa personagem, que no caso em apreço é Branca Dias, e a partir dela veem-se e “vivem-se” os acontecimentos narrados e percebe-se também o que se passa no desenrolar da ação.

Depois da minha morte, a Beatriz irá viver dois anos em casa de cada irmã, à vez, que eu assim o pedi, e já lhes disse, se não cuidam da Beatriz eu volto à terra para danar a vossa vida. (Real 2009: 37)

Com este exemplo vê-se de novo em simultâneo a voz narradora cúmplice do instrumento que a fixa na escrita. Branca Dias, com uma afirmação proléptica, informa-nos de algo que sucederá após a sua morte, mas essa visão do futuro só pode ser-nos fornecida por aquele “com”, aquela “presença simultânea”



que é dada pela voz do escritor, ou, para regressar à metáfora anterior, à presença e posição clandestinas do autor na narração da protagonista.

Na visão “por trás”, o autor não se situa no interior de uma personagem, mas procura afastar-se dela para considerar objetiva e diretamente a sua vida psíquica. Também nesta novela, creio ser muito difícil poder excluir a presença do autor das palavras da personagem principal. Todavia, a diferença entre estas duas visões é a que se verifica entre a pura e simples consciência e o conhecimento à luz da reflexão. Numa novela de visão “com”, esta tem por centro, do qual se irradia, um *foyer* que faz parte da própria novela; é na obra que encontramos a fonte de luz que a ilumina. Na novela de visão “por trás”, a fonte não está na novela, mas no novelista, melhor dito, no narrador não nomeado, na medida em que ele sustenta a sua obra sem coincidir com uma das suas personagens. Também neste caso podemos atribuir a *Memórias de Branca Dias* uma espécie de visão “por trás” dado ser o autor aquele que nos faculta as informações históricas acerca do espaço e do tempo ocupado pela protagonista, preocupando-se com a apresentação de um suporte documental e informativo criterioso que decerto não poderia ser do conhecimento ou da experiência da personagem.

[...] e eu ria como uma perdida, de mãos entre as coxas, imaginando um Brasil todo santorrão, todo igrejinhas, todo bispinhos e beatinhas, os pretos a quererem dançar o candomblé e o vigário a proibi-los, a proibir sinagogas, a proibir templos de protestantes, a proibir as danças dos pajés, [...]. (Real 2009: 92)

A visão “de fora” envolve a observação material da conduta da personagem, o seu aspeto físico e o meio em que vive. Claro está que a exterioridade caracterizada desta forma é situada pelo autor e captada pelo leitor como reveladora de interioridade. O “dehors” da personagem é-nos apresentado de tal modo que o autor vai revelando progressivamente o seu carácter.

Só mais tarde é que nos disseram que o meu pai morrera, [...], mas eu era como se me tivesse secado o fundo do coração, nem dor nem lágrimas, não sentia nada, era como um poço vazio; desde esse dia minha mãe desprezou-me, nunca mais gostou de mim, filha que não cho-

ra a morte do pai não é boa rês, dizia ela, e tinha razão, não sou boa rês, eu não sabia mas guardava-me para chorar as minhas próprias lágrimas, por mim e pelos meus filhos. (Real 2009: 39)

Como se pode ver, *Memórias de Branca Dias* presta-se a ser lido de muitas maneiras e tendo em vista vários objetivos. As divisões e classificações apresentadas não esgotam a matéria e as visões admitem os mais variados arranjos e combinações. Parece-me, portanto, que a melhor delas é lê-lo como propus ao início, isto é, como uma confissão. Não por acaso, este mesmo texto foi transposto para o teatro, tendo a sua encenação obtido alguns prémios precisamente por explorar a dimensão narrativa a solo, ou seja, como uma confissão feita ao público.

*Memórias de Branca Dias* propõe-se como uma impressão sensorial da trajetória feminina em terra estrangeira, onde se evidencia a sua labuta diária para manter acesa a paixão do marido Diogo e de onde se percebem as dificuldades sentidas na reconstrução de uma vida familiar e económica em terra inóspita e diferente. Todos os acontecimentos narrados pela protagonista são-nos revelados abertamente, sem que, todavia, essa abertura perca o toque de um discurso feito em surdina, sobretudo quando Branca Dias é crítica em relação a determinadas decisões do marido ou a reações a factos ocorridos.

A Briolanja, já crescida, não se sentia bem em Camaragibe, eu dizia-lhe que ela era tratada como as minhas outras filhas, dizia eu, a minha avó é testemunha, punha sempre a Briolanja nas minhas orações. O André enamorou-se logo dela, pediu-a em casamento e o Diogo ainda teve de dar dois bois como dote, foi um arrombo na nossa casa, mas o raio do Diogo tinha orgulho, é minha filha, dizia ele, mas não é minha, dizia eu, [...]. (Real 2009: 129)

Como se disse anteriormente, essa técnica é explorada pelo autor de modo a conseguir transmitir o máximo de conteúdos necessários para compreender o feitio e o desenrolar das aventuras de Branca Dias e, simultaneamente, para manter todo esse material informativo alheio a outrem que não o destinatário único e personalizado que é o leitor.

Quanto mais se aproxima o dia em que reverei a minha avó, mais me afasto dos homens. Apinhei o quintal de novas árvores de fruto, plan-

tei duas jaqueiras gordas, uma pitangueira e uma multidão de araçazeiros e enchi a casa de cachorros e gatos, que partilham o pão comigo; tenho uma saguinzinha, a *Chica*, que me persegue para todo o lado e se finca no meu peito como se eu fosse sua mãe, [...]. Com o meu corpo lento, muito lento, reclinado na espreguiçadeira, vou sendo feliz contemplando as novas árvores crescerem, arengando com os papagaios e depelando a casca do amendoim cozido para a *Chica*, [...]. Não sei como os meus netos me recordarão, eles são já tão imensos que nunca os contei, e já confundo os de uma filha com os de outra filha. Talvez me recordem como a avó da *Chica*, dos papagaios e dos beija-flores, do licor de pitanga ou de jaca gorda, ou como a avó Branca que os obriga a rezar por três vezes ao sábado, ou obriga a lavarem-se e a mudarem de roupa todas as semanas, a pôr a matula santa à sexta-feira à noite e lhes ensina as orações da tradição (Real 2009: 167-168).

Em jeito de conclusão, pelas várias formas narrativas usadas por Miguel Real põem-se em discussão atos da fala e reflexos da personalidade que permitem ao leitor aceder a informações históricas, nomeadamente às que concernem ao século xvi, sem todavia reproduzirem os factos à maneira de um dossier com recolha de dados. O propósito do autor é precisamente *iluminar* e não reproduzir, onde o pôr luz sobre um determinado facto significa expô-lo e torná-lo visível, por conseguinte, passível de interpretação e causador de múltiplas interpretações. Portanto, este livro é um bom exemplo de como romancear a história é torná-la acessível e ao mesmo tempo transformá-la em veículo de informações pertinentes para a construção de um saber que envolve o nosso estar aqui no presente.

**Referências bibliográficas***Ativa*

Real, M. (2009). *Memórias de Branca Dias*, Matosinhos, QuindNovi, 3ª edição.

*Passiva*

Amossy, R. ed. (2005) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, Tradução portuguesa de D. Ferreira da Cruz, F. Komesu, S. Possenti, São Paulo, Editora Contexto.

Ferraresi, M. (1987), *L'invenzione nel racconto. Sulla semiotica della narrazione*, Milano, Guerini e Associati.

Genette, G. (1976), *Figure iii. Discorso del racconto*, Traduzione italiana di L. Zecchi, Torino, Einaudi.

Genette, G. (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Traduzione italiana di L. Zecchi, Torino, Einaudi.

McHale, B. (1978), "Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts", *PTL A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3/2: 249-287.

Pouillon, J. (1993), *Temps et roman*, Paris, Gallimard.

Lope de Aguirre de Sanchis Sinisterra  
entre historia, crónica y teatro

Francesca Leonetti  
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

En el recorrido profesional de José Sanchis Sinisterra, empezado en el año 1957, cuando fue nombrado director del TEU de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, emerge la figura de un hombre de teatro total: autor, director, adaptador, investigador, profesor, gestor teatral, Premio Nacional de Teatro en 1990, de Literatura Dramática en 2004, Premio Max al Mejor Autor en Castellano en 2005 y Premio Max de la Crítica en 2012. Tras afirmar su presencia en el panorama teatral por medio de su labor didáctica y de sus escritos teóricos editados en revistas especializadas, como *Primer Acto*, *Pipirijaina* y *El Público*, los primeros frutos de su producción autorial se presentan como manipulaciones de textos preexistentes, a través de la perturbación del orden tanto de los hechos como de las palabras<sup>1</sup>.

El presente estudio pretende analizar la génesis de una obra de José Sanchis Sinisterra, *Lope de Aguirre, traidor*, profundamente relacionada, por sus planteamientos teóricos y prácticos, con el nacimiento de la compañía *Teatro Fronterizo* en 1977. Esta se orienta hacia la exploración de las fronteras teatrales a través del cuestionamiento de las estructuras dramáticas convencionales. Su fundador intenta, de esa forma, poner en marcha un proceso de modernización de la dramaturgia contemporánea. Nuestra atención se focalizará en ese vector de límite y de indagación de la alteridad, alrededor del cual se articula un proyecto que el mismo autor llama existencial, antes que artístico, impulsado por varias circunstancias biográficas.

Como Sanchis declaró en diferentes ocasiones – entre otras, la conferencia que dio el trece de enero de 2009 en la Fundación Juan March, titulada *La escena sin límites*<sup>2</sup>, así como la recopila-

---

<sup>1</sup> Para la evolución artística de José Sanchis Sinisterra véase la edición de *Ñaque. ¡Ay Carmela!* de Manuel Aznar Soler (Sanchis Sinisterra 1991).

<sup>2</sup> De la misma extraigo datos originales y esenciales para elaborar mis argumentaciones.

ción de documentos sobre las bases teóricas de su teatro, que lleva el mismo título (Sanchis Sinisterra 2002) –, su existencia se sitúa en esos “territorios que no gozan del privilegio de la centralidad”, a los que alude en el *Manifiesto* del Teatro Fronterizo (Sanchis Sinisterra 1980), en esas

Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras.  
 Aún, pero apenas propias.  
 Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad.  
 La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa.  
 Lo contamina todo esta llamada.  
 Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas.  
 Tierra de nadie y de todos.

Pertenece el autor, asimismo, a las gentes fronterizas que viven en perpetuo dinamismo, distantes de los que tienen una identidad clara y central, que

acampan en la vida hasta que comienza a hacerseles familiar el entorno. O hasta que llegan otros y se instalan, y el paisaje comienza a poblarse y a delimitarse.  
 Entonces parten, hacia adentro o hacia afuera, hacia un lugar sin nombres conocidos.  
 Carecen por completo de amor a las costumbres.

Sanchis Sinisterra se mueve en la frontera entre la teoría y la práctica, entrando en conflicto consigo mismo por su doble condición de director y de dramaturgo. Así, redacta a partir de una escena mental, que le permite el montaje, la construcción de la puesta en escena y la configuración del sentido del texto. Experimenta, además, la frontera lingüística y cultural de lo castellano y lo catalán, al dirigir, hasta 1997, en una Barcelona efervescente por el cambio cultural que la nueva situación política dejaba entrever, precisamente su *Teatro Fronterizo*, y está familiarizado con el límite entre la enseñanza y el aprendizaje, la academia y la bohemia, siendo catedrático del Instituto de Teatro de Barcelona al mismo tiempo que “un teatrero de a pie” (Conferencia 2009).

La frontera más evidente en su trabajo es la frontera genérica entre lo narrativo y lo dramático, entre la novela y el teatro, la epicidad y la dramaticidad, por la que muestra su deuda con el teatro épico de Bertolt Brecht, quien le propició unas coordenadas teóricas, ideológicas, prácticas y estéticas para llevar a cabo

la dramaturgia de textos narrativos<sup>3</sup>. A partir de la epopeya de Gilgamesh, en cuya dramatización el protagonista interpela al público como destinatario directo de su relato, muchas han sido las adaptaciones teatrales de otros autores, tales como Joyce, Kafka, Sábato y Melville, llevados todos a una zona limítrofe de experimentación dramática. De hecho, la narrativa proporciona a Sanchis, mucho más que material temático, un variado repertorio de formas que le obligan a cuestionar radicalmente los dogmas teatrales, superar los prejuicios, poner en tela de juicio las certidumbres sobre las imposibilidades de transposición teatral, oponer, en resumidas cuentas y según sus palabras, a los esclerotizados cánones dramáticos su magmática e híbrida riqueza (Conferencia 2009), en un territorio libre y mestizo, donde las perspectivas se multiplican.

Entre sus intereses narrativos para el “trasvase genérico” (Sanchis Sinisterra 2003: 117) aparecen los textos que relatan la conquista de América, que le permiten contactar con la frontera antropológica y cultural entre España y Latinoamérica. Si es verdad que unos vínculos familiares y profesionales alimentan la atracción para los territorios hispanoamericanos, fue sobre todo la lectura de las *crónicas de Indias* lo que le permitió visualizar delante de sus ojos un “lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire” (Sanchis Sinisterra 1980) y que empezó a sugerirle un trabajo que representara la desestructuración de la centralidad de lo europeo<sup>4</sup>: “Comienzo a encontrar<sup>1</sup> en los cronistas de Indias una experiencia de lector fascinante y perturbadora, en la medida que percibo ese choque traumático hde culturas, esa terrible y miope relación con lo otro, de la que dan cuenta sistemática esos textos”<sup>5</sup>.

A partir de 1986 y en vísperas de las celebraciones del V centenario del descubrimiento de América, empezó Sanchis a elaborar un proyecto que tituló *Hacia el '92*, en el que proponía

---

<sup>3</sup> Unos testimonios fundamentales de su práctica de adaptación dramática de textos narrativos se reúnen bajo el título de *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis Sinisterra 2003).

<sup>4</sup> En una entrevista a José Sanchis Sinisterra, José Monleón afirma que la “personalidad hispanoamericana” del dramaturgo “es, en definitiva, parte de la experiencia teatral latinoamericana sin dejar de ser parte fundamental de la experiencia española” (Monleón 1991: 144).

<sup>5</sup> Monleón 1991: 145.

un trabajo de dramatización de algunos de los textos del rico archivo colonial, fundamentales para la historiografía española e hispanoamericana, que dejan testimonio del contacto con la extraordinariedad, la cual produce en sus autores sentimientos contrastantes de asombro, maravilla, espanto y fascinación. Entre las infinitas variedades de formas y finalidades de ese corpus documental y fronterizo por rehuir límites genéricos y afirmar decididamente la peculiaridad de los elementos que componen su identidad literaria<sup>6</sup>, Sanchis fija el focus de su adaptación dramática sobre el cruce de miradas que los dos mundos en contacto se intercambian y sobre la tentativa de inventar otra mirada, otro lenguaje, para asomarse a lo Otro, que correspondió a la primera etapa del proceso de formación de un sincretismo lingüístico y cultural. Aunque aquel proyecto no fue realizado, el resultado de sus investigaciones sobre el tema correspondió a la *Trilogía Americana*, editada en 1992, bajo cuyo título se reúnen los *Nafragios de Alvar Núñez* o *La herida del otro*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado*, piezas en las que, pese a ser autónomas y diferentes a nivel temático y dramático, los protagonistas ejemplifican el trauma colectivo sufrido por el violento choque físico y psicológico.

La regeneración del complejo mito polisémico de Lope de Aguirre tiene su origen en las crónicas, cartas y relaciones del siglo XVI y, según los tiempos y las finalidades, presta su polifacética figura para encarnar diferentes ideologías. El personaje representado por los contemporáneos y testigos de los acontecimientos, Francisco Vázquez, Pedrarias de Alместo, Juan de Vargas Zapata o Gonzalo de Zúñiga, entre otros, es un aventurero cruel, traidor y asesino, que contribuye a trazar episodios clave de la llamada “leyenda negra”. Frente a esta imagen histórica dominante, durante los siglos se le oponen otras de diferentes receptores: la historiografía nacional de Venezuela, Colombia y Perú a lo largo del siglo XIX, los autores de la generación del ’98, la rehabilitación, según planteamientos libertarios, por autores vascos a lo largo del siglo XX, las interpretaciones en el contexto de la Latinoamérica del siglo XX, las relecturas de la España franquista. Además, hay que recordar la película de

---

<sup>6</sup> Sobre la frontera genérica de los textos coloniales remito a Leonetti 2011: 21-44.



Werner Herzog, que pone en marcha el conjunto de obras sobre Aguirre en los años 70, 80 y 90, entre las cuales cabe destacar *Lope de Aguirre, traidor. La tragedia del Fuerte Caudillo de los Invencibles Maraños* de José de Arteche (1974), *Lope de Aguirre: La aventura de El Dorado* de Blas Matamoro (1986) y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender (1998), y entre cuyos propósitos emerge el de redimensionar el mito de Aguirre y contextualizar sus acciones, acercándolo mayormente a la realidad histórica y política<sup>7</sup>.

La propuesta de Sanchis se construye alrededor de un Aguirre “en ausencia” (Salazar 2012), a través de la sucesión de nueve monólogos de testigos presenciales. Cada uno, compartiendo tanto la condición de soledad como la categoría de víctimas, expone su propia experiencia del protagonista. Emerge así un perspectivismo histórico revelador de nuevos significados. Los acontecimientos que constituyen la materia de *Lope de Aguirre, traidor* son los relacionados con la expedición a El Dorado, iniciada en 1560, a las órdenes de Pedro de Ursúa, durante la que una parte de los participantes, tras la larga navegación por el Marañón y el Río de las Amazonas, se “desnaturan”<sup>8</sup> del rey de España siguiendo el grito de libertad de Lope de Aguirre. Caudillo sanguinario de esa rebelión, Lope comete toda clase de atrocidades, entre las cuales se cuenta el asesinato de su propia hija, según refieren los cronistas. Sanchis se vincula a ellos ya desde el título: el adjetivo “traidor” es el utilizado por Lope al firmar la carta al rey Felipe II en la que da cuenta, entre otras cosas, del asesinato de Pedro de Ursúa:

Fecha y puesta dicha información como ellos la quisieron pintar, para la información con las firmas y paresceres de todo el campo, firmó primero D. Fernando de Guzmán, general, y el segundo Lope de Aguirre, maese de campo, el cual puso en su firma: Lope de Aguirre, traidor; y mostrándolo a los otros dijo: “¿Qué locura y necedad era aque-

---

<sup>7</sup> Ingrid Galster (2011) ofrece un documentado análisis de la recepción de la persona y el personaje de Aguirre a lo largo de cuatro siglos, en sus diferentes contextos históricos, geográficos y políticos, que sugieren sentidos diferentes al acto de su rebelión.

<sup>8</sup> Presente en la carta de Lope de Aguirre al rey Felipe II (cfr. Vázquez, Almesto 1986: 89), el término se refiere al concepto de separación de la corona de España, sobre el que Caro Baroja discute en un apartado de su *El señor inquisidor y otras vidas por oficio* (1988: 85-96).

lla de todos que, habiendo muerto un gobernador del Rey, y que llevaba sus poderes y representaba su persona, pensaban por aquella vía quitarse de culpa?” (Vázquez, Almesto 1986: 43-44)<sup>9</sup>

De hecho, el único soporte textual de la obra de Sanchis está representado por las crónicas sobre Lope de Aguirre, de manera preponderante la *Jornada de Omagua y Dorado* de Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto y la recopilación de crónicas sobre Lope de Aguirre, editadas en 1981 por Elena Mampel González y Neus Escandell Tur, con el título de *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561 (Crónicas 1981)*. De todas formas, tomando distancia tanto de la representación del tirano homicida como de la del héroe libertador, Sanchis supera los esquematismos semánticos a favor de la pluralidad de los puntos de vista, en una heterogénea confluencia de tiempos, espacios y estilos, productora de signos y enunciados polisémicos, que requieren del espectador una actitud creadora.

En la escena vagan “restos de un coro extraviado, perpleja ronda de fantasmas que trata de encarnarse, de adquirir cuerpo y voz: identidades. Pluralidad ambigua que quiere singularizarse, aun a costa de hundirse en la atroz soledad del soliloquio” (Sanchis Sinisterra 1996: 181)<sup>10</sup>. A esta soledad los personajes están condenados por el autor-creador que afirma su poder demiúrgico sobre ellos y emite su sentencia, desterrándolos en la isla solitaria del monólogo, siempre a la deriva en el “río sin tiempo del Teatro”.

En el espectáculo se realizarán “fricciones entre texto, gesto e imagen” (Sanchis Sinisterra 1996: 181) de un pasado que se prolonga hasta el tiempo presente, produciendo materiales heterogéneos que se ofrecerán al lector-espectador en su proliferación semántica, que rechaza fusiones niveladoras y simplificadoras. Se apoderan de la escena uno tras otro, autónomos y solitarios, nueve personajes que se estructuran al final como un con-

---

<sup>9</sup> La chocante autodefinición se cristalizó en los títulos de textos de otros autores, entre los cuales recordamos el ya citado Arteché (1974) y Caro Baroja (1988: 65-122).

<sup>10</sup> Se trata de un fragmento extraído de “La escena”, la segunda acotación que aparece en el texto. Está precedida por la “Aclaración”, en la que Sanchis, que coincide en el papel de autor, director y teórico de la obra, ofrece coordenadas sintéticas y exactas sobre la materia, la estructura y las opciones de su puesta en escena.

junto de perspectivas y de miradas sobre el personaje central, cuya presencia se insinúa entre las palabras testimoniales, a través de alusiones de importancia y precisión gradual, según un “crescendo” informativo, hasta devolver la figura de Aguirre que tanto el lector como el espectador consiguen visualizar ante sus ojos.

Y la obra se organiza como una partitura musical, con su “Obertura” y sus voces solistas, alternadas con intervenciones corales, es decir, citas textuales fragmentadas, que encuentran nuevos nexos asociativos y que tienen la función de anticipar, repetir y glosar elementos procedentes de las voces individuales.

En esta estructura se somete pues a juicio histórico a Lope de Aguirre, al que, de todas formas, se le permite la defensa a través de la secuencia introducida entre el monólogo séptimo y el octavo, que reproduce fragmentos de la ya citada carta dirigida al rey de España. En ésta, el protagonista da cuentas de las injusticias de las que ha sido víctima, a la luz de las cuales justifica su forma de actuar:

- Yo Lope de Aguirre tu mínimo...
- Fue este gobernador Pedro de Ursúa tan perverso ambicioso y miserable que...
- [...]
- Que no pudimos sufrir y así no diré más que le...
- Tan perverso...
- No diré más que le matamos y luego alzamos por nuestro rey a un mancebo caballero de Sevilla que se llamaba don Fernando de...
- Alzamos por nuestro rey a un mancebo caballero de...
- Y lo juramos por tal y a mí me nombraron su maese de campo y porque no consentí en sus insultos y maldades me quisieron...
- Me quisieron matar y entonces yo maté al nuevo rey [...]
- Porque yo y mis compañeros por no poder soportar más las crueldades...
- Las crueldades que usan tus oidores virreyes y gobernadores hemos salido de...
- Hemos salido de hecho de tu obediencia y nos desligamos de nuestras tierras...
- Y nos desligamos de nuestras tierras de España...
- Nos desligamos...
- Tierras de España...
- España y esto...

-Por el trato injusto que nos dan tus ministros quienes por remediar a sus hijos y criados nos han usurpado y robado...  
 - Usurpado y robado nuestra fama vida y honra...  
 (Sanchis Sinisterra 1996: 234-235).

Palabra tras palabra la defensa de una única voz implicada, descompuesta y escindida en sus múltiples reflexiones, se vuelve denuncia explícita, a medida que se intensifican las acusaciones que emergen de enunciados parciales, reiterados como ecos doloridos y rabiosos de un discurso desestructurado que encuentra en la nueva secuencia una cohesión original.

De esta manera Sanchis enlaza su obra con la revisión del comportamiento de España durante la conquista<sup>11</sup> y con la reflexión sobre la acción del poder, muy presente en la dramaturgia contemporánea<sup>12</sup>.

La primera voz que llena la escena es la de Juana Torralva, la criada de Aguirre, mujer muda y sola, “callada como una muerta” (Sanchis Sinisterra 1996: 188), que desarrolla su monólogo interior con la complicidad de un auditorio sumergido calladamente en su intimidad, mientras grita a su amo, en un registro lingüístico que oscila del coloquialismo de ascendencia popular al decorado verbal de la tradición de los criados del siglo XVI, “cómo es locura ir a perderse él en tal empresa, pero muy más locura es arrastrar consigo a esa hija suya, a mi niña Elvira que, aunque mestiza, tiene más alma dentro con sus quince años que todos los Aguirres de Arraoz y de Oñate con sus siglos a cuesta” (Sanchis Sinisterra 1996: 188).

---

<sup>11</sup> Sobre el tema del revisionismo histórico relacionado con el descubrimiento y conquista de América cabe recordar el trabajo de Virtudes Serrano (1994-1995), ya aparecido en 1993, con algunas variantes, en *Montearabí*, 16: 21-36.

<sup>12</sup> Entre los protagonistas que argumentan sobre este tema, destaca la voz de Buero Vallejo: “Por ser teatro y no historia es además el teatro histórico labor estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones históricas más exactas. [...] Esa esencial verdad es la que el dramaturgo no tradicional trata de manifestar mediante la mentira del teatro” (Buero Vallejo 2005). Sobre el origen del teatro crítico contra los abusos del poder que se encuentran en las dramaturgias de la segunda mitad del siglo XX véanse Iglesias Feijoo 1994 y Oliva 1994.

Le sigue el monólogo del Gobernador Pedro de Ursúa, el noble vasco que dirigió la expedición hacia las tierras legendarias de Omagua y Dorado, hasta que fue traicionado por los suyos, asesinado y sustituido por Fernando de Guzmán, quien un tiempo fue su amigo. Extraído de las crónicas enfermo y febricitante (Vázquez, Alместo 1986: 40-42; *Crónicas* 1981: 194), repasa su pasado en las tierras americanas en un delirante vaivén de exaltación y miedo, entre la idílica visión de la llegada a Omagua, “corazón intacto de las Indias, mina caudalosa de todas las riquezas esparcidas de sur a norte, de mar a mar” (Sanchis Sinisterra 1996: 197), y la desalentadora conciencia del fracaso, entre la presencia tranquilizadora del amor y la visión de las atrocidades cometidas, entre la vigilia y una pesadilla, que le lleva presagios de muerte en una tierra que “se deshace en lluvia” (Sanchis Sinisterra 1996: 197). A su lado tiene a su amante mestiza, doña Inés de Atienza, que en el tercer monólogo llora ante su cadáver, mientras asiste a un renovado entusiasmo para la expedición a El Dorado entre sus traidores. Cargado de profundo lirismo, su “planto” adquiere mayor intensidad dramática cuando su condición de víctima, “fruto mestizo de dos razas, injerta de español y sangre india, ni india ni española ya, sólo mujer sin amo, perra entre perros ávidos, sin más derecho a vivir que el que me da mi cuerpo deseado” (Sanchis Sinisterra 1996: 202) se vuelve heroico instrumento de venganza: “Mi carne deseada será el reclamo venenoso que hará morir a quienes tan cruelmente te arrancaron de mi carne. Yo les haré encelarse y recelarse, y aborrecerse y combatirse unos a otros. Yo sembraré en su sangre la cizaña y la muerte” (Sanchis Sinisterra 1996: 204). Y con las palabras de doña Inés se intensifican las alusiones a Lope, por las que Sanchis realiza gradualmente su reconocimiento, replicando el procedimiento del cronista de la *Jornada* que lo hace aparecer desde el anonimato:

Siento crecer su nombre, su sombra, su torcida figura. Semana tras semana, mientras se construyen las naves en este asentamiento, él parece abrasarse de no sé qué oscuro poderío. Era uno más, y ahora es más que uno. Cuando me mira, sus ojos atraviesan mi cuerpo, que nada le enardece, y escudriñan mi oculto pensamiento. He de procurar su muerte, si quiero vengar la tuya, Pedro de Ursúa. Es aquel vizcaíno pequeño de cuerpo y de ruin talle de cuyos voceríos te burlabas: aquel Lope de Aguirre, ¿lo recuerdas? (Sanchis Sinisterra 1996: 205).

A él ya hacen explícita referencia los protagonistas de los monólogos sucesivos, donde, en un lenguaje fronterizo y marginal, se va del llanto sumiso al grito desesperado, de la denuncia de las atrocidades históricas a la conciencia de la culpabilidad de los verdugos igual que de las víctimas: Fernando de Guzmán, vicioso y egoísta, nombrado “príncipe de Tierra Firme y Pirú y Gobernador de Chile” antes de morir a manos de Aguirre; el soldado Marañón, extraviado, desorientado, perdido y olvidado en la selva, en busca de su identidad ya en la realidad histórica de la que ha salido, ya en la ficcional de “figurante”, sobre la que ofrece su reflexión metateatral<sup>13</sup>; Antón Llamoso, “ministro de Satanás” (*Crónicas* 1981: 102), fiel ejecutor de las muertes ordenadas por Lope, de las que da detallada cuenta en su habla arcaizante; Ana de Rojas, habitante de la isla de Margarita, que desde el más allá dirige a Dios su “plegaria”, mientras “su cuerpo mortal pende ahorcado de un árbol de la plaza, maltrecho y destrozado por tiros de arcabuz” (Sanchis Sinisterra 1996: 230); Elvira de Aguirre, envuelta en la atmósfera onírica de su soliloquio en estilo indirecto libre, que intenta alejar el miedo que la paraliza por medio del uso de la segunda y luego de la tercera persona – “Ella no es carcelera, su padre le encomienda que las mire y las atienda, no que las espíes ni apriete. Su padre no es un mal hombre, su padre...” –, hasta la última llamada – “¿Me llama, padre? ¿Qué quiere de mí?” – (Sanchis Sinisterra 1996: 243-44), que deja presagiar su destino trágico; Pedrarias de Alместo, epígono de ese conjunto de miradas, que, ya libre de sus contingencia histórica, ofrece su “confesión” a los “hombres de otro tiempo”, los lectores-espectadores actuales – “Sí: a vosotros puedo hablaros francamente” (Sanchis Sinisterra 1996: 246) –, sigilando, a la luz de la objetividad de los hechos, la revisión del pasado y la reflexión actual sobre la relación entre “justicia” y “violencia”.

En esta síntesis de lo épico y de lo dramático Sanchis recupera el conflicto barroco entre ser-parecer y realidad-ficción, y lo pone en relación con los modernos problemas científicos sobre el espacio y el tiempo. De esta manera nuestro autor rompe los

---

<sup>13</sup> Resulta evidente, en la creación de este personaje, la relación estrecha con *Los figurantes* (Sanchis Sinisterra 1997), obra que, en un marco metateatral, plantea la rebelión de unos figurantes contra los protagonistas.

esquemas mentales, conceptuales y dramáticos del espacio y del tiempo, para que el tiempo sea simultáneamente el entonces de los acontecimientos evocados y el ahora de su representación, y que el espacio sea el allí de los territorios lejanos y el aquí del escenario. En una estructura libre y flexible la frontera entre la historia y el teatro se hace porosa, dejándose atravesar por palabras de otro tiempo y de otros hombres disponibles a la refundición dramática.

Conservando el valor histórico y testimonial de las *Crónicas*, productos de testigos de vistas así como lo son los protagonistas de los monólogos, Sanchis cita sus textos y los fragmenta, los desestructura y los engloba en una nueva dimensión semántica que despierta la actividad creadora y participativa de un espectador ideal, que, a diferencia del espectador real, “es una figura intratextual, un componente de la estructura dramática, presente y actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra” (Sanchis Sinisterra 2011: 67), como comenta aludiendo a la involuntaria y sorprendente conexión con los fundamentos teóricos de la así llamada “estética de la recepción”<sup>14</sup>.

Este espectador modelo o empírico se pone, como asegura Aznar Soler en la presentación de *La escena sin límites*, “en los antípodas de la pasividad televisiva” (Sanchis Sinisterra 2002: 18), sometido a una manipulación que pretende “desubicarle” y hacerle receptor de una obra abierta mediante el proceso de cooperación explicado por el mismo autor:

la lectura de una obra literaria, igual que la recepción de un espectáculo teatral, es un proceso interactivo, en contra de los que en tantos años ha mantenido – o, por los menos, dado por supuesto – la semiótica. Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala – o desde el texto hacia el lector –, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de la retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, en su pro-

---

<sup>14</sup> Se trata de una corriente de crítica literaria surgida en Alemania a finales de los años sesenta y aplicada a la narrativa y a la poética, que se desarrolla en el terreno de la relación entre el producto artístico y su receptor. En esa, Sanchis Sinisterra vislumbra mecanismos prácticos de muy útil aplicación a la dramaturgia, que en cierta medida, y sin encontrarles un origen teórico estructurado, ya forman parte en concreto de su labor teatral.

pia enciclopedia vital, en su experiencia, en su cultura, en sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética (Sanchis Sinisterra 2011: 67).

“La locura de Aguirre – se lee en la acotación inicial – no se reduce a cifra. Cada cual lo descifre” (Sanchis Sinisterra 1996: 181): es la llamada al lector ideal para que decodifique a partir de su propia realidad individual el mensaje de la obra, si existe un mensaje, que se disponga a una reflexión que trascienda los límites del escenario y vuelva a despertar la conciencia iluminada por nuevas percepciones en un sistema de recepción en continuo movimiento y mutación.

### Bibliografía

- Aguirre, Lope de (1981), *Crónicas*, Mampel González, E., Escandell Tur, N., eds., Barcelona, 7 1/2-Universidad.
- Arteche de, J. (1974), *Lope de Aguirre, traidor. La tragedia del Fuerte Caudillo de los Invencibles Marañones*, San Sebastián, Editorial: Caja de ahorros provincial de Guipuzcoa.
- Buero Vallejo, A. (1994), *Obra completa. Tomo II: Poesía narrativa ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe: 826-830.
- Buero Vallejo, A. (2005), *Acerca del drama histórico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (10.03.2016).
- Caro Baroja, J. (1988), *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza.
- Galster, I. (2011), *Aguirre o La posteridad arbitraria. La rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario - Editorial Universidad Javeriana.
- García Barrientos, J.L. (2004), “Teatro e Narratividad”, *Arbor*, CSIC, 699/700: 509-524.
- Iglesias Feijoo, L. (1994) “Imágenes del poder en los comienzos de la segunda mitad de siglo: Valle-Inclán y Buero Vallejo”, *Crítica Hispánica*, XVI, 1, 141-156.
- Leonetti, F. (2011), *Verdad histórica y realidad textual en la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo*, Roma, Giulio Perrone Editore.



- Leonetti, F. (2013), "Las *crónicas de Indias*: fronteras de espacios y confluencia de géneros", in Cassol, A., Crivellari, D., Gherardi, F., Taravacci, P., eds., *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Atti del XXVI Convegno dell' AISPI (Trento, 27-30 ottobre 2010)*, vol. I, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento: 319-332.
- Monleón, J. (1991), "Testimonio. Sanchis Sinisterra. Un teatro para la duda", *Primer Acto*, 240: 145.
- Oliva, C. (1994), "Teatro y Poder en la escena española de hoy", *Crítica Hispánica*, XVI, 1, 169-176.
- Salazar, Sor E. (2012), *Lope de Aguirre de la crónica a la dramaturgia: presencia en ausencia en Lope de Aguirre*, traidor, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Sanchis Sinisterra, J. (1980), "El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)", *Primer Acto*, 186: 88-89. Reproducido en Sanchis Sinisterra 1991.
- Sanchis Sinisterra, J. (1991), *Ñaque. ¡Ay Carmela!*, Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, J. (1996), *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, J. (1997), *Los Figurantes*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Sanchis Sinisterra, J. (2002), *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2003), *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2011), *Por una dramaturgia de la recepción*, Copia digital. Madrid, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria.
- Sánchez Jiménez, S.U., Sánchez Salas, F.J. (2007), "Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra", *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7: 49-74.
- Serrano, V. (1994-1995), "Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español", *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 6-7: 127-138.
- Vázquez, F., Almesto, P. de (1986), *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*, Madrid, Miraguano.



La serie di *Torquemada* come *Bildungsroman*  
del lettore galdosiano<sup>1</sup>

Alberto Maffini  
(Università degli Studi di Milano)

La serie di *Torquemada* è composta da quattro romanzi, in ordine cronologico: *Torquemada en la Hoguera*, *Torquemada en la Cruz*, *Torquemada en el Purgatorio* e *Torquemada y San Pedro*. Da un semplice confronto visivo risalta immediatamente la maggior brevità del primo episodio della serie, una peculiarità che lo differenzia dalle altre opere e che trova conferma anche nelle date di pubblicazione: tra *Torquemada en la Hoguera* ed il secondo capitolo infatti, trascorrono ben quattro anni (1889, mentre gli altri episodi escono dal 1893 al 1895, con cadenza annuale).

Proprio questo primo episodio dovette essere pubblicato inizialmente a puntate, come era in uso all'epoca, sulla rivista *La España Moderna*. Da una lettera che Galdós scrisse a Pereda appare inoltre la ricompensa prevista per questa pubblicazione: un disegno originale di Goya (Bravo Villasante 1970-71: 43). *Torquemada* quindi, almeno in origine, sarebbe stato una semplice pietra di scambio, utile ad acquistare qualcosa di molto più prezioso (Entenza de Solares 1993: 393-400). Cosa è successo invece perché questo personaggio, che si era già affacciato nel Madrid galdosiano di *Fortunata y Jacinta* e di *La de Bringas*, una volta presa la scena non la lasciasse più fino al termine della propria parabola terrena? Qual è il motivo di interesse che spinge Galdós a scrivere di lui?

*Torquemada* è un usuraio, e in quanto tale un paria della società, un essere disprezzabile, che a caro prezzo permette, attra-

---

<sup>1</sup> Utilizzo questo termine particolare perché, come rileva anche Radulian (2006: 494), "*Torquemada en la Hoguera* y la trilogía algo más pueden considerarse como una clase de 'roman', palabra alemana, lo que no dista mucho de la tradición picaresca que designa el héroe en su devenir". Definire come e in che termini questa crescita possa coinvolgere anche il lettore sarà l'obiettivo di questo articolo.

verso l'esercizio della propria professione, la sopravvivenza a un esercito di disperati senza mezzi. Nell'intimità della sua casa però ricopre anche un altro ruolo, quello dell'amorevole padre di famiglia, in un quadretto tipico e rassicurante con la moglie Silvia (che quasi immediatamente il lettore sarà costretto a salutare), la figlia maggiore Rufina e Valentinito, *l'enfant prodige*. Fin dal principio coesistono quindi due versioni di Torquemada: una, spregevole e dipinta a tinte fosche, l'altra, più familiare e umanamente accettabile. (Smith 1987: 379-384).

Questa duplicità di Torquemada è utilizzata da Galdós per giocare con il lettore, chiamato costantemente a dare il proprio giudizio sul personaggio, addirittura in modo esplicito nell'ultimo episodio della serie. Prima di arrivare ad un tale traguardo, però, è necessario sottoporre il lettore stesso a un duro apprendistato, parallelo a quello che Torquemada sperimenterà per poter entrare a pieno titolo nella società madrilenà. È dunque questa la molla che fa scattare la necessità di un racconto seriale: non semplicemente la necessità e comodità di un *blockbuster* che garantisca entrate sicure, ma la consapevolezza che solo un sforzo duraturo può ottenere risultati apprezzabili.

Lo strumento privilegiato per lo sviluppo dei rapporti tra narratore e lettore è il dialogo, che si sviluppa soprattutto negli spazi liminali del testo e che analizzeremo anche servendoci degli strumenti messi a disposizione dalla teoria pragmatica della cortesia verbale, concentrandoci su questo specifico di interazione, seppure "virtuale". Non si tratta di adottare una prospettiva di tipo prescrittivo, stabilendo se la cortesia verbale sia presente o meno in osservando il compimento di alcune pratiche conversazionali (salutare, ringraziare, ecc.); piuttosto, sarà necessario riconoscere l'attuazione nel discorso tra narratore e lettore delle varie strategie rese possibili dalla cortesia, operando una distinzione di valore tra le stesse. Ci appoggeremo in modo particolare alle teorie elaborate da Haverkate (1994), che più di tutti ha saputo ravvisare nella pratica della cortesia verbale un processo dinamico, in cui assumono una particolare importanza le nuove prospettive di solidarietà e distanziamento.

Le primissime parole di *Torquemada en la Hoguera* sono “Voy a contar”<sup>2</sup>. Si tratta, da un punto di vista linguistico, di un atto performativo, in cui risalta la volontà dell’emittente, senza un particolare riguardo per il suo interlocutore. È spia del rapporto asimmetrico tra narratore e lettore, in cui il primo è, dall’inizio alla fine, in controllo di quanto viene detto. Una voce narrativa così forte e profetica da anticipare l’esito infelice della vicenda non ha bisogno di suspense per farsi convincente e attirare il lettore. I destinatari appaiono solo alla fine di questa lunga filippica, come parte interessata dall’edificazione morale che questa storia dovrebbe offrire. Blanco Villalba (1994: 151-170) fa giustamente notare, però, che, all’interno di questo discorso apparentemente monolitico, si cela già una contraddizione. Torquemada è definito prima carnefice e poi vittima. Quale può essere la verità? E soprattutto, possiamo fidarci di un narratore che afferma due cose che appaiono così apertamente in contrasto tra di loro?

Prima che questo dubbio possa mettere radici, avviene un improvviso cambio di tono, col passaggio da destinatari ad amici: “Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman *Torquemada el Peor*” (Galdós 2008: 51). Dal punto di vista della cortesia verbale questo è ovviamente un notevole passo in avanti, alla ricerca di un contatto e di un punto in comune con il narratario. Il rapporto si riequilibra, entrando in una situazione di parità, ma solo apparente. Si sottolinea infatti, attraverso la presunta conoscenza pregressa del personaggio, il ruolo chiave del narratore, che già ha fatto da tramite in altri romanzi. Così al tempo stesso gli *historiadores inéditos* si dividono tra un’impressione di realismo ed il sospetto per la loro ascendenza cervantina<sup>3</sup>.

A questo punto, però, Galdós se ne esce con un vero colpo di genio, lasciando che il narratore si esprima in questi termini:

---

<sup>2</sup> Galdós 2008: 51.

<sup>3</sup> Per un’analisi degli artifici narrativi cervantini in Galdós, cf. Gullón 2000: 405-419.

□Ay de mis buenos lectores si conocen al implacable fogonero de vi-  
das y haciendas por tratos de otra clase, no tan sin malicia, no tan de-  
sinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector!  
(Galdós 2008: 51)

In questo modo si raggiungono due obiettivi contemporaneamente: dal punto di vista narratologico, si rompe la barriera che separa libro e realtà, non tanto spingendo chi si trova al di fuori della finzione ad entrarvi, ma piuttosto estendendo i limiti di quanto narrato per inglobare il reale (Ayala 1970-71: 374-381). Dal punto di vista delle relazioni con il lettore si evidenzia la consapevolezza dell'esistenza del patto narrativo, ed il suo rafforzamento attraverso la professione di disinteresse e innocenza. Poco importa che questa sia sostanzialmente insincera (Delgado 1990: 59-67); ciò che conta è che tale affermazione viene accompagnata da un atto linguistico di tipo espressivo, che vuole ottenere la simpatia e la compassione del lettore.

Possiamo quindi fin d'ora inquadrare l'atteggiamento del narratore secondo un duplice registro: da un lato, si presenta come il severo recensore di un uomo disprezzabile, che attraverso i propri ammonimenti è in grado di guidare il lettore verso un aumento della conoscenza; dall'altro pone il lettore in una situazione di finta complicità, per poter meglio servirsi di lui, guadagnando anzi maggior credibilità grazie alla professione di disinteresse che abbiamo citato.

Un nuovo pesante intervento lo registriamo poco dopo, al presentare la morte di Doña Silvia, la moglie di Torquemada. Ancora una volta, il narratore abilmente sfrutta un'apparenza di benigna sottomissione per condurre il lettore secondo i suoi desideri:

Perdónenme mis amigos lectores si les doy la noticia sin la preparación conveniente, pues sé que apreciaban a doña Silvia, como la apreciábamos todos los que tuvimos el honor de tratarla, y conocíamos sus excelentes prendas y circunstancias. (Galdós 2008: 52-53)

Continua il doppio movimento: stavolta è il narratore ad abbassarsi e chiedere scusa, quasi non fosse in controllo della materia che sta trattando, mentre nuovamente il suo vero scopo è quello di ampliare la portata del testo, al fine di renderlo sempre

più verosimile. In questo frangente segnaliamo un nuovo stragemma: il passaggio della narrazione ad una prima persona plurale che non è segno maiestatico, ma effettivo soggetto dell'azione in questione. Il narratore afferma di aver conosciuto doña Silvia e trascina con sé, in questa conoscenza già avvenuta, il lettore implicito. Anche l'adozione di una forma verbale o di un'altra è uno dei segnali di cortesia verbale: in questo caso viene provocata la totale implicazione dell'interlocutore con quanto si sta affermando.

Non si creda però che il narratore rinunci facilmente alla propria autorità e autonomia: quando è necessario sa ancora imporsi. Un esempio lo troviamo nella parte finale del primo capitolo, in cui viene presentato più nel dettaglio Valentinito, il figlio prediletto di Torquemada. Ebbene, il paragrafo si apre con un "Pues digo" (Galdós 2008: 54) fortemente reattivo. Il narratore intende spiegare le motivazioni della paradossale gioia e umana simpatia che si può provare verso un essere disprezzabile come l'usuraio, sottolineando il fatto di essere il solo in grado di comprendere appieno questo sentimento. Attraverso l'abbinamento sapiente della prima persona plurale e di un verbo dinamico, come nell'espressione "si volvemos los ojos" (Galdós 2008: 54), si ottiene di nuovo la partecipazione del lettore nel processo, per porlo dinnanzi ad una realtà, in questo caso la bellezza di Valentinito, di cui non può dubitare. La strategia funziona perché al movimento evocato corrisponde quello fisico degli occhi sulla pagina, dal quale emerge la visualizzazione del ragazzino nella mente del lettore, abituato dalla prassi descrittiva della letteratura realista a fidarsi di queste descrizioni. Galdós in questo caso non si pone particolari problemi di verosimiglianza, poiché si mantiene pienamente all'interno delle regole del genere narrativo. Come dirà poi Todorov: "The narrative's freedom is limited by the internal requirements of the book itself, in other words by its participation in a genre" (Todorov 1971: 84). Aggiunge solo un "(lo digo sinceramente)" (Galdós 2008: 54), tra parentesi e come fosse un a parte, per ottenere ancora una volta la solidarietà del lettore: non in un rapporto di scambio e confronto reciproco, ma quasi per una superiorità morale dettata dalla sua presunta sincerità.

Molto diverso è l'atteggiamento nei riguardi di una caratteristica ben più difficile da credere, ovvero la straordinaria intelligenza del ragazzino. In questo caso il narratore decide di non abusare del proprio controllo, e preferisce rimandare la questione più in là, quando avrà altre armi a sua disposizione, dicendo esplicitamente: "De esto hablaré más adelante", e concretizzando questa scelta con l'eloquente apertura "Vamos a otra cosa" (Galdós 2008: 55). Shirley (1985: 77-87) identifica questo particolare tipo di voce narrante come organizzatrice del discorso, equivalente a quella che Genette chiama funzione di regia (1986: 303). È un tipo di narratore che si esprime prevalentemente in prima persona e che solo marginalmente può includere il lettore nel proprio discorso, accompagnandolo nel movimento espositivo come abbiamo visto in occasione della presentazione di Valentinito.

Per stimolare la credulità del narratore è preferibile adottare un altro tipo di punto di vista narrativo, tipico del testimone: interno al racconto, più limitato, ma anche più vicino a quanto accade. Così si spiega la presenza dell'aneddoto riportato al termine dell'elogio dell'intelligenza di Valentinito, dove il narratore stesso appare come personaggio, attirato a vedere il ragazzino da alcuni professori suoi amici:

Un día me llevaron a verle dos profesores amigos míos que tienen colegio de primera y segunda enseñanza; llevaronme a verle y me quedé asombrado. Jamás vi precocidad semejante ni un apuntar de inteligencia tan maravilloso. (Galdós 2008: 58)

Siamo costretti ad accettare con qualche titubanza, per merito di questa intrusione, una situazione che in altri casi verrebbe respinta per la sua inverosimiglianza. Non c'è bisogno da parte del narratore di enfatizzare questo momento con dei particolari procedimenti retorici, lo racconta in una specie di grado zero, come se fosse qualcosa di naturale, controbilanciando in questo modo la straordinarietà del giovane.

È un cambio di tono repentino quello che appare all'inizio del capitolo seguente:

Basta ya de matemáticas, digo yo ahora, pues me urge apuntar que Torquemada vivía aún en la misma calle de Tudescos donde le cono-



timos cuando fue a verle la de Bringas para pedirle no recuerdo qué favor, allá por el 68, y tengo prisa por presentar a cierto sujeto que conozco hace tiempo y que hasta ahora nunca menté para nada: un don José Bailón, que iba todas las noches a la casa de nuestro don Francisco a jugar con él la partida de damas o de mus, y cuya intervención en mi cuento es necesaria ya para que se desarrolle con lógica. (Galdós 2008: 61)

Il narratore in questo caso non si preoccupa di risultare brusco, poiché sa che continuando con la presentazione del personaggio e della sua famiglia rischierebbe di annoiare il lettore. Il cambio di tono ha l'effetto di una scossa, pretende di risvegliare l'attenzione di chi legge prima che la storia finalmente si metta in marcia. Eppure questa propulsione si interrompe quasi subito, per colpa di due ostacoli che ricevono un trattamento del tutto differente.

Il narratore precisa il luogo dove si svolge la vicenda collegandolo con una situazione già nota ai suoi lettori: l'incontro di Torquemada con *la de Bringas*, ma finge poi di non ricordare le circostanze dell'episodio. Nell'economia dei rapporti con il lettore questa scelta ha tre effetti possibili, di cui due alternativi ed uno certo. Nel caso in cui il lettore abbia letto il romanzo *La de Bringas*, sentirà un senso di superiorità rispetto al narratore smemorato (Lowe 1983: 89-95). Nel caso in cui non l'abbia letto, probabilmente sarà spinto, terminato il romanzo di *Torquemada*, ad investigare e a colmare questa lacuna, a tutto vantaggio delle tasche di Galdós. Quel che è certo però è che l'intreccio dei riferimenti testuali rafforza l'illusione narrativa, e permette al libro di ampliare ancora di più il proprio orizzonte, guadagnando valore di realtà.

Diverso è il trattamento che riceve il prete rinnegato don José Bailón, sulle cui vicissitudini il narratore si sofferma molto più a lungo, includendo una descrizione degli eventi della sua vita e della nascita della sua amicizia con Torquemada. Questa dovizia di particolari ribalta il significato dell'amnesia precedente: aver fatto credere al lettore di saperne di più è servito solo a costringerlo ad ascoltare di nuovo, ad interessarsi per l'ultima volta alla presentazione di un personaggio, perché la storia possa finalmente svilupparsi con logica. Si richiede al lettore una collaborazione forzata, dove la cortesia viene sostituita con espressioni

prese dalla sfera della necessità e dell'urgenza, e da cui il narratore emerge nuovamente rinforzato.

Terminata la messa a punto della macchina narrativa, la malattia di Valentinito diviene il punto di svolta del racconto. È venuto il momento per il narratore di farsi da parte e passare ad agire dietro le quinte, prendendo il controllo di Torquemada e penetrando nelle sue azioni e nei suoi pensieri. La sua presenza si fa meno evidente, ma costante nell'osservare le contraddizioni racchiuse nelle azioni di Torquemada, rivelatrici di una falsa beneficenza che mira solamente al proprio interesse.

L'azione si scompone in vari filoni narrativi che si intrecciano tra loro ed in cui, come già era successo nell'episodio de *La de Bringas*, il narratore lascia dei piccoli spazi di indeterminazione. Ricordando Iser (1974) e la sua teoria della ricezione, che configura per il lettore il compito privilegiato di riempire di senso questi spazi, è possibile concludere come Galdós preveda ora l'intervento di un lettore più maturo, capace di destreggiarsi attraverso le ambiguità del testo.

È solo quando il lettore necessita nuovamente di una guida che il narratore torna a farsi palese, prendendo direttamente la parola per dimostrare di sapere con chiarezza cosa sta per accadere. È il caso del ritorno in scena di Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, la cui ricomparsa è venata di un affetto speciale da parte del suo vero padre: “Pues, señor, ahí va don Francisco hacia la casa del señor aquel [...] Por el camino sintió el tacaño que le tiraban de la capa. Volvióse... ¿y quién creéis que era?” (Galdós 2008: 85).

La frase, divisa chiaramente in due sequenze, mostra nella sua parte iniziale una chiamata diretta al lettore al tempo presente, per avvicinarlo alle azioni di Torquemada. Nella seconda parte invece il cambio di tempo verbale instaura a una certa distanza temporale, rompendo la routine della narrazione. Prendendo la palla al balzo, il narratore invita il lettore ad ipotizzare chi possa essere il personaggio misterioso che ha interrotto il cammino dell'avaro, passando dalla forma di rispetto *usted*, ad un *vosotros* più adatto per la presentazione ad un pubblico eterogeneo. L'interlocutore viene ridotto così da singolarità, da en-

te dotato di una propria individualità e capacità di risposta, a membro di una pluralità indefinita e poco distinguibile.

La veloce descrizione che segue, che oscilla tra la voce del narratore e quella di Torquemada, svela l'identità di Isidora Ruffete e impone ancora una volta il narratore come unico depositario della verità della storia, alla quale il lettore deve accostarsi con capacità critica, per cavalcare la suspense e non lasciarsi travolgere.

Ciò significa che il lettore deve riuscire a dare in autonomia il proprio giudizio sulle buone azioni di Torquemada, fondamentalmente insincere e tese solo a comprare la salute del figlio. Il narratore si ritira ancora una volta e lascia che ad esprimere un giudizio morale confutabile sia la tía Roma, anziana servitrice e amica di doña Silvia.<sup>4</sup> Attraverso una tecnica quasi contrappuntistica si sfaldano attraverso il suo discorso tutte le menzogne che circolavano sul conto dell'umanità di Torquemada, dopo aver fatto cenno del tentativo di comprare lo stato di grazia in cui vive la donna, stretto derivato della sua povertà materiale, attraverso l'offerta di un nuovo materasso. La reazione di rifiuto della vecchia è piena di sdegno, ma non appare certo come novità assoluta. In fondo, riprende l'insegnamento evangelico secondo cui: "È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago che un ricco entri nel Regno dei Cieli (Mt 19,24)". Se questa fosse la lezione che il lettore deve trarre dalla vicenda non ci sarebbe da meravigliarsi, corrispondendo ad una morale tutto sommato tradizionale, e la sconfitta di Torquemada non risulterebbe troppo amara, né troppo strana.

Quello che è più sconcertante è la seconda parte del discorso della tía Roma, dove vengono rievocati gli anni di matrimonio del protagonista:

Déjeme... Le conozco a usted desde que se quiso casar con la Silvia. [...] ¿Se acuerda de cuando se levantaba usted a media noche para registrar la cocina a ver si descubría algo de condumio que la Silvia hubiera escondido para comérselo sola? ¿Se acuerda de cuando encontré un pedazo de jamón en dulce y un medio pastel que me dieron a mí en casa de la marquesa, y que yo le traje a la Silvia para que se lo zampara ella sola, sin darle a usted ni tanto así? ¿Recuerda que al otro día es-

---

<sup>4</sup> Cf. in particolare su questo aspetto Sherzer 1988: 67-72.

taba usted hecho un león, y que cuando entré me tiró al suelo y me estuvo pateando? Y yo no me enfadé, y volví, y todos los días le traía algo a la Silvia... Era una *mártira*, don Francisco, una *mártira*; ¿y usted guardando el dinero y dándolo a peseta por duro al mes! (Galdós 2008: 100-101)

Sotto processo non va soltanto la figura del tirchio che cerca di comprare la propria salvezza, ma anche tutta la pantomima del narratore sulla felicità coniugale della famiglia Torquemada. Bly (1989: 25-29) in particolare, ha sfruttato questo passaggio per bollare la voce narrativa come inaffidabile, identificando questa stigmatizzazione del narratore come l'obiettivo ultimo dell'autore implicito. Eppure, perché dovremmo credere alla tía Roma e non al narratore? In fondo, la donna può avere dei motivi di risentimento personali che la spingono a falsificare la verità.

L'ultimo approdo del romanzo è in realtà la questione dell'interesse nella narrazione. Concordando con Delgado (1990), le relazioni tra narratore e lettore non sono mai disinteressate, al contrario di quanto quest'ultimo possa dichiarare. Anche l'aver presentato una voce narrante sulla cui affidabilità si possono avere dei dubbi fa parte del gioco cui i lettori sono chiamati a partecipare. Morto Valentinito, Torquemada ritorna quello di prima, e sconfessa ogni buona azione svolta; potrebbe essere un buon momento per calare il sipario e la condanna su di lui, ma Galdós decide diversamente.

Quattro anni più tardi infatti appare il secondo episodio della serie, *Torquemada en la Cruz*, in cui gli interventi del narratore sono tuttavia molto più limitati e molto meno incisivi che nell'opera precedente. Nonostante ciò, la serie di Torquemada continua a presentare dei tratti sperimentali molto interessanti.

La trama, anche in questo caso, è piuttosto lineare: al funerale di doña Lupe, *la de los Pavos*, altro indimenticabile personaggio del Madrid galdosiano, Torquemada conosce Cruz del Águila, una nobile spiantatissima, che vive con la sorella Fidela ed il fratello cieco Rafael. Con Fidela si sposerà poi, seguendo il consiglio che Doña Lupe gli aveva rivolto in punto di morte, dopo essere stato esortato a ciò anche da don José Ruiz Donoso, amico e consigliere della famiglia Águila.

Dicevamo della sparizione del narratore dall'opera, ma questo è vero solo in parte. Nell'esordio del romanzo, dove la presenza del narratore è generalmente più forte, si chiarisce immediatamente quale sia il nuovo tipo di relazione che intercorre con il lettore.

Pues, señor..., fue el 15 de mayo, día grande de Madrid (sobre este punto no hay desavenencia en las historias), del año... (esto sí que no lo sé: averígüelo quien quiera averiguarlo), cuando ocurrió aquella irreparable desgracia que, por más señas, anunciaron cometas, ciclones y terremotos, la muerte de doña Lupe, *la de los Pavos*, de dulce memoria. (Galdós 2008: 109)

L'apertura è di una colloquialità estrema: "Pues, señor...". Si tratta di una locuzione che si potrebbe ascoltare in una qualunque strada di Madrid da parte di chi, interrogato, a fatica trova le parole e la volontà di rispondere. L'inclusione dell'espressione personale *señor* rende esplicito il ruolo del destinatario nella comunicazione: questo dialogo si sta producendo per un'utenza specifica; fosse per lui, il narratore starebbe anche zitto. Il marcatore del discorso *pues* invece sottolinea l'operazione di reminiscenza, una rievocazione di fatti che, come confermato dalle amnesie che seguono, non appaiono del tutto chiari.

Emergono quindi già due aspetti fondamentali e legati tra loro: il primo, la centralità del ruolo dell'interlocutore come elemento che causa la messa in moto della macchina narrativa; il secondo, la necessità da parte del lettore di mantenere un'attitudine di lettura critica attiva, che sappia riempire gli spazi d'indeterminatezza della narrazione, grazie ad una familiarità che è già manifesta (doña Lupe è menzionata con il suo soprannome, *la de los Pavos*, e la sua memoria viene qualificata come "dulce"). Come terzo motivo d'interesse registriamo l'impiego di un nuovo tipo d'ironia: non più calata dall'alto a farsi beffe di personaggi inferiori, ma inserita direttamente all'interno del testo stesso.

Il gioco continua nel paragrafo successivo:

Y consta la fecha de aquel tristísimo suceso, porque don Francisco Torquemada, que pasó casi todo aquel día en la casa de su amiga y compinche, calle de Toledo, número... (tampoco sé el número, ni creo que importe) cuenta que [...]. (Galdós 2008: 109)

Stavolta il narratore non vuole lasciare niente al caso, e decide così di giocare a carte scoperte. Kronik (1997: 79-144) nota giustamente il tono conciliante di questa nuova precisazione tra parentesi e il suo ruolo di stimolo al lettore, ma è da notare anche la nuova fonte della storia: Torquemada stesso. È lui in prima persona infatti a raccontare quanto avvenuto il 15 maggio al narratore, e così ancora una volta si cancellano i confini tra mondo reale e della finzione. C'è di più: il cambio di tono del narratore e la sua maggior propensione ad una collaborazione si possono anche spiegare attraverso questo passaggio temporaneo al ruolo di narratario. *Torquemada en la Cruz* si apre così con la sensazione di una maggiore vicinanza tra i due poli della comunicazione: ma come viene sfruttata?

Il romanzo è diviso in due parti: la prima segue le vicende di Torquemada, fino alla proposta di matrimonio, mentre l'altra si concentra sulle reazioni alla proposta da parte di Cruz Águila, con un intermezzo in cui si seguono più da vicino le riluttanze del fratello Rafael. Questa alternanza è stata bene analizzata da Pasto-Crosby (1996: 143-162) e definita come mutamento dell'alleanza del narratore. La dialettica che nel primo volume riguardava le azioni benefiche e la natura di Torquemada qui si sdoppia; non attua più a livello superficiale, indicando rapidamente al lettore quale prospettiva adottare, ma lascia che sia la coscienza di ogni personaggio a filtrare gli avvenimenti, complicando ulteriormente le cose. Il lettore si trova così ad affrontare un'azione doppiamente connotata: dalla prospettiva del personaggio in primo luogo, e dalla prospettiva del narratore in secondo. Si veda per esempio come Cruz del Águila apprende la notizia della scomparsa di doña Lupe:

[...] cuando la amistad de doña Lupe anunciaba algún fruto de bienandanza, la pobre señora hizo la gracia de morirse. Creeríase que lo había hecho a propósito, por fastidiar.  
Y ¡en qué mala ocasión le dio a *la de los Pavos* la humorada de marcharse a otro mundo! (Galdós 2008: 180)

La morte di doña Lupe era stata vissuta da Torquemada come momento penoso, certamente, ma superabile; per Cruz del

Águila invece quella morte è un evento catastrofico, l'ennesimo inferto dal destino beffardo sulla sua famiglia.

Al lettore spetta il compito di navigare tra le due prospettive, riconoscendo in un caso il cinico calcolatore che non esita a mentire davanti ad una morente e che non possiede nessun tipo di speranza ultraterrena, nell'altro una donna che, al di là delle apparenze di bontà, è dominata da un'inestinguibile sete di dominio sugli altri. Nel frattempo la lettura avanza, sospinta proprio dalla prospettiva limitata offerta da ciascun personaggio, che porta il lettore a proseguire per poter recuperare quell'informazione mancante.

Non c'è quindi da meravigliarsi se l'utilizzo degli artifici propri della cortesia verbale passa in *Torquemada en la Cruz* più dalla bocca dei personaggi, che del narratore. La peculiarità del linguaggio di Torquemada, già abbozzata nel primo romanzo, si esprime qui pienamente, manifestando il desiderio dell'usuraio di apparire meritevole agli occhi delle sorelle del Águila. Navarro (1996: 95-108) e Shirley (1993: 835-840) hanno studiato questo processo di apprendimento linguistico, che conferma anche sotto questo aspetto la vocazione a *Bildungsroman* della serie. Se nel primo romanzo era centrale il ruolo di don José Bailón, ora è don José Ruiz Donoso l'*arbiter elegantiarum* delle finezze linguistiche, il modello da cui attingere a piene mani e indiscriminatamente. La mescolanza kitsch di elementi colti e popolareschi, la farraginosità di certe espressioni e la trivialità di altre non fanno altro che mettere ancora più in ridicolo questo strano arrampicatore sociale, che nel giorno delle sue nozze rivendica, ubriaco e sincero, la propria taccagneria e bassa estrazione, prima di cadere, addormentato, nelle mani di Cruz, che preparerà il suo Purgatorio.

*Torquemada en el Purgatorio* è infatti il titolo del terzo romanzo della serie, uscito ad un anno di distanza e incentrato sulla progressiva scalata di Torquemada nel bel mondo: il crescente numero degli sprechi e delle spese di lusso, l'elezione a senatore per la sua provincia natale di Villafranca del Bierzo, il riscatto del titolo di Marchese di Sant'Eloy. Il numero di personaggi aumenta considerevolmente, mentre il narratore adotta una nuova tattica per celare la propria presenza. Un punto cru-

ciale, ancora una volta, si trova all'inizio del racconto, dove la responsabilità della narrazione passa dalla voce e dalla penna del narratore ad un catalogo ironico di cronisti da salone con un pizzico di ascendenza cervantina: Juan de Madrid, il principale, con il suo titolo di *licenciado*, l'*arcipreste Florián*, López de Buenafuente, *el Cachidiablo*, *Mieles* e da ultimo il *Pajecillo* (Galdós 2008: 263-264). Dietro ogni nome si cela un'intenzione che indirizza a tradizioni e convenzioni letterarie ben precise: el *licenciado* Juan de Madrid è la figura più vicina allo spirito originario del *Quijote*, ereditando lo spirito di malizia dal suo collega, il *bachiller* Sansón Carrasco. L'*arcipreste Florián* ricorda le opere medievali sui favolosi regni orientali (dove regnò un suo collega, l'*arcipreste Gianni*). López de Buenafuente è dotato di un nome parlante, che vuole sottolineare la veridicità delle sue fonti. Gli altri appartengono invece alla schiatta dei cronisti eleganti che scrivevano pettegolezzi sotto pseudonimo nel XIX secolo.

Tutti questi personaggi vengono ad imporsi come filtro assurdo nelle relazioni tra narratore e lettore, capaci, a differenza di quanto avveniva in *Torquemada en la Cruz*, di soddisfare minuziosamente ogni curiosità. Eppure, così facendo, cadono in grossolane contraddizioni tra di loro, esponendosi al ridicolo già implicito nei loro nomi. Solo Juan de Madrid sembra elevarsi rispetto alla condizione degli altri, per la presentazione più completa, per il titolo di studio, e per la duplice presenza, in apertura e in chiusura dell'introduzione.

*Torquemada en el Purgatorio* è dominato da un grande gusto per il *pastiche* e la sperimentazione linguistica, collegando il culto dell'espressione elegante al nuovo status sociale del personaggio principale, e facendo di questa evoluzione linguistica uno dei motori trainanti della storia. Galdós sembra passare dai problemi di organizzazione della narrazione e della trattazione del punto di vista ad un nuovo obiettivo: come ottenere un'impressione di verità e naturalezza nel dialogo. La ricerca è condotta lungo tutto il romanzo, ma tocca il suo apice nel discorso di ringraziamento che Torquemada tiene davanti a più di trecento persone per la nuova impresa ferroviaria che si prepara a patrocinarne:



*Achantaditos* en un extremo de la mesa lateral, a la mayor distancia posible de la cabecera, hallábanse Serrano Morentín, Zárata y el *licenciado Juan de Madrid*, este con la intención más mala del mundo, pues preparábase a tomar nota de todas las gansadas y solecismos que forzosamente había de decir, en su discurso de gracias, el grotesco tacaño, objeto de tan disparatado homenaje. (Galdós 2008: 409)

Gracias a los diligentes taquígrafos que el narrador de esta historia llevó al banquete, por su cuenta y riesgo, han salido en letras de molde los más brillantes párrafos de aquella notable oración, como verá el que siguiera leyendo. (Galdós 2008: 416)

Due citazioni per due presenze ugualmente importanti. Ritroviamo fra gli invitati al banchetto le due fonti della nostra narrazione: Juan de Madrid e il narratore stesso. Se la presenza del primo non ci sorprende, inserendo un elemento di finzione in una finzione perché questa possa risultare più credibile, a che pro il narratore sceglie invece di rinunciare alla propria onniscienza per affidare il contenuto delle pagine che seguiranno agli appunti degli stenografi da lui contrattati? Se Juan de Madrid è la fonte primaria dei fatti attribuibili a Torquemada, che bisogno ha il narratore di esporsi nuovamente in prima persona?

Lisa Pasto-Crosby (1996) punta a segnalare in questo artificio una dichiarazione di superiorità del narratore rispetto all'autore. È solo attraverso il suo lavoro meticoloso che quello che nell'introduzione era apparso come un centone da portarsi a spasso diventa romanzo intellegibile per il lettore. Ma non è finita qui, perché leggendo il discorso di Torquemada appaiono, a piè di pagina, delle note, volte a chiarire gli sforzi di elocuzione del protagonista e le reazioni alle sue frasi sconclusionate. In una: "El orador, sin dejar de hablar, dice para sí: «Voy muy bien. Parece que me estoy luciendo. ¿Qué siento que no me oiga Donoso!»" (Galdós 2008: 420), addirittura compaiono i pensieri stessi del protagonista.

In un richiamo al concetto derridiano di scrittura, ricordiamo come ogni testo si costituisca come eco e riscrittura di testi precedenti, senza peraltro che questo crei alcun tipo di relazione necessaria tra gli stessi. Così, Torquemada "riscrive" quanto hanno detto i suoi maestri, Donoso e Zárata, mentre Juan de Madrid e il narratore compiono la stessa operazione rilevando e ponendo per iscritto il suo discorso, mentre l'autore/editore (in

terminologia genettiana, ipernarratore) finalmente organizza il testo e lo struttura attraverso le note a piè di pagina, conferendovi più autorità e cedendo la parola all'autore implicito che può, grazie al suo status particolare, entrare nella testa di Torquemada e presentarne finalmente il contenuto direttamente al lettore. La ritirata del narratore ha permesso così che lettore e autore implicito entrassero finalmente in contatto.

In *Torquemada y San Pedro* la presenza del narratore non è dirompente come nel primo capitolo, né si presta alle ambivalenze e ai camuffamenti degli altri due episodi, eppure ne mantiene le caratteristiche di base, portandole alle estreme conseguenze. Possiamo verificare infatti nel testo la presenza di interiezioni proprie del narratore nell'atto di presentare i personaggi, reminiscenza di *Torquemada en la Hoguera*:

[Qué hombre aquel! [...] Y ahora que me acuerdo: otra cosa era en él tan característica como la calva. ¿Qué? [...] Para completar tan simpática fisionomía, hay que añadir algo. ¿Qué? [...] ¿Será verdad que las personas se parecen a lo que están viendo siempre? (Galdós 2008: 451-452)

Nella descrizione del padre Gamborena, il San Pedro del titolo, Galdós gioca a dipingere un quadro con l'aiuto del lettore, in una creazione condivisa, simile ad uno di quei libretti in cui, facendo scorrere l'apposita penna sulla pagina, il bambino scopre i colori di un'immagine che altri hanno disegnato per lui.

Continua anche la reticenza del narratore in certi passaggi, tipica di *Torquemada en la Cruz*: mentre dovrebbe presentare il palazzo di Gravelinas in cui vive il Marchese con le due cognate e una interminabile sequela di servitori, si limita a dire: “El narrador no puede describirla, porque es el primero que se pierde en el laberinto de sus estancias y galerías [...]” (Galdós 2008: 465).

L'insistenza sulla possibilità, da parte del narratore, di tacere o comunque di dimostrare la propria ignoranza e inadeguatezza sarà fondamentale nello scioglimento dell'opera, ma senza mai minarne l'autostima. Attraverso quest'esclamazione, attribuita al padre Gamborena ma in realtà riferita all'unico vero narratore dell'opera: “Y qué bien sabía el narrador combinar lo patético con lo festivo, para dar variedad al relato, que a veces duraba

hora y horas!” (Galdós 2008: 462), incontriamo il segreto che ci spinge a continuare nella lettura: la mescolanza di toni patetici e comici, assemblati in varietà. Questa è la cifra della differenza tra il vero narratore delle storie di Torquemada e la fonte di *Torquemada en el Purgatorio*, Juan de Madrid, che appare per l’ultima volta in un cameo durante il funerale di doña Fidela Torquemada del Águila, marchesa di Sant’Eloy: “El licenciado Juan de Madrid, que por allí se pareció, dábales noticias de la casa y de las maravillas en ella contenidas, sin olvidar algún precioso dato biográfico de la marquesa de Sant’Eloy” (Galdós 2008: 511). Juan de Madrid è un perfetto cane da caccia, pronto a registrare qualsiasi minuzia gli capiti innanzi, ma non è l’assoluta precisione nei dettagli che fa di un narratore un grande narratore. È la libertà, la coltivazione instancabile del dubbio, che si radica attraverso la relazione costruita con chi mette il proprio naso tra le pagine, e non si esaurisce in una verità piovuta dall’alto, spingendo invece ad un’interrogazione profonda delle proprie scelte e credenze, queste sì, reali.

È il momento finale della serie: dopo una travagliata agonia causata da un cancro all’apparato digerente, Torquemada giace sul letto di morte, diviso tra l’attaccamento ai beni terreni e il desiderio di una salvezza certa, in cui godere dei benefici della vita ultraterrena. Ad accompagnarlo nel transito restano il padre Gamborena e una suora. L’ultima parola di Torquemada è *Conversión* (Galdós 2008: 600). La monaca si rallegra ingenuamente dell’avvenuta conversione di Torquemada, mentre il padre Gamborena, più smaliziato, ricollega questa parola al suo ultimo grande progetto finanziario, la conversione del Debito Estero in Interno. Il lettore rimane sospeso in un limbo, e si rivolge a chi lo ha guidato fino a quel letto di morte, anzi più in là, fino a sentire le porte del Paradiso chiudersi, ma senza sapere se l’anima di Torquemada sia riuscita ad entrare o no.

El profano, deteniéndose medroso ante el velo impenetrable que oculta el más temido y al propio tiempo el más hermoso misterio de la existencia humana, se abstiene de expresar un fallo que sería irrespetuoso y se limita a decir:

«Bien pudo Torquemada salvarse».

«Bien pudo condenarse».

Pero no afirma ni una cosa ni otra... ¡Cuidado! (Galdós 2008: 601)

In quest'ultima apparizione il narratore lascia aperta la porta per il lettore, che finalmente è sufficientemente maturo per poter decidere da sé che finale dare alla vicenda. In realtà, più che del destino dell'usuraio, dobbiamo preoccuparci dell'ultima parola del romanzo: *¡cuidado!*. Ancora una volta giunge un invito a diffidare delle facili conclusioni; siamo cresciuti in esperienza di lettura e capacità di giudizio critico almeno tanto quanto la favolosa ricchezza di Torquemada. *Cuidado* richiama ancora una volta l'interlocutore alle proprie responsabilità di fronte al messaggio che gli è stato affidato. Galdós attraverso la serie di Torquemada è riuscito a creare un particolarissimo *Bildungsroman* dell'ambiguità, in cui alla crescita del personaggio principale corrisponde la crescita di chi legge, senza però poter giungere ad una redenzione o ad una soluzione definitiva. La volontà di incidere e di includere chi si trova fuori dal testo provocherà così la mutazione decisiva e finale dell'ultimo Galdós: l'abbandono della forma romanzo e l'entrata nel mondo del teatro.

### **Bibliografia**

- Ayala, F. (1970-71), "Los narradores en las novelas de *Torquemada*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252: 374-381.
- Blanco Villalba, C. (1995), "El narrador de *Torquemada en la Hoguera* de Benito Pérez Galdós", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVIII, 2, Invierno 1994: 151-170.
- Bly, P. (1989), "La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie "Torquemada" de Galdós", in Neumeister, S., ed., *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agosto 1986), Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, vol. II. 25-29.
- Bravo Villasante, C. (1970-71), "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252: 9-51.
- Delgado, L.E. (1990), "El interés del relato: Estrategias narrativas en la serie de *Torquemada*", *Anales Galdosianos*, XXV: 59-67.

- Entenza de Solares, B. (1993), "Sobre el origen y la elaboración de *Torquemada en la Hoguera*", in Arencibia, Y., ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II: 393-400.
- Genette, G. (1986), *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Gullón, G., "El último Galdós: la visión irónica del mundo (*Torquemada en la Hoguera*, 1889)", in *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, vol. 2: 405-419.
- Haverkate, H. (1994), *La cortesía verbal. Estudio pragma-lingüístico*, Madrid, Gredos.
- Iser, W. (1974), *The Implied Reader*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Kronik, J.W. (1997), "Narrador y lector", in Arencibia, Y. (ed.), *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Castalia: 79-144.
- Lowe, J. (1983), "Narrator and reader in *Torquemada en la Hoguera*: some further considerations", *Anales Galdosianos*, XVIII: 89-95.
- Navarro, J.M.<sup>a</sup> (1996), "Registros y sociolectos en *Torquemada*", in Geisler, E., Povedano, F., eds., *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, Frankfurt, Vervuert: 95-108.
- Pasto-Crosby, L. (1996), "La autoridad del narrador y la dialéctica de las alianzas: el experimento de la serie *Torquemada*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXII, Enero-Diciembre 1996: 143-162.
- Pérez Galdós, B. (2008), *Las novelas de Torquemada* (1889, 1893, 1894, 1895), ed. Y. Arencibia, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Sherzer, W.M. (1988), "Narrative play and social context in *Torquemada en la Hoguera*", *Anales Galdosianos*, XXIII: 67-72.
- Shirley, P.W. (1985), "The narrator/reader relationship in *Torquemada*, or How to read a Galdosian novel", *Anales Galdosianos*, XX: 7-87.

- Shirley, P.W. (1993), "Fracaso lingüístico/éxito social en *Torquemada*", in Arencibia, Y., ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993: 835-840.
- Smith, G. (1989), "Mitos y mitologista: Las novelas de Torquemada y su narrador", in Ávila Arellano, J., ed., *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987)*, Congreso Internacional (23-28 Noviembre 1987), Madrid, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense: 379-384.
- Todorov, T. (1971), *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press.

Las insinuaciones de la oralidad en la escritura narrativa  
de José María Arguedas

*Antonio Melis*  
(*Università degli Studi di Siena*)

El propio José María Arguedas ha sabido definir con palabras inolvidables e inmejorables su trayectoria literaria como “una pelea verdaderamente infernal con la lengua” (*Primer Encuentro* 1986: 41). En este conocido pasaje de una de sus reiteradas y apasionadas intervenciones en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos de Arequipa, en 1965, aunque se refiere a su obra narrativa inicial, y especialmente a los cuentos reunidos en el primer libro, *Agua* (Arguedas 1935), se encuentra una síntesis perfecta de toda su escritura. Porque en realidad esta pelea, en formas continuamente cambiantes y renovadas, lo acompaña hasta el final de su vida y de su obra, como lo atestigua la redacción atormentada de su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En esta oportunidad, sin embargo, me detendré sobre todo justamente en su primer libro, dejando para el final algunas consideraciones relativas a “Runa yupay” y a “El sueño del pongo”, dos cuentos que tienen, por distintas razones, un estatuto literario diferente con respecto al resto de su producción narrativa. Entre los investigadores de la obra de Arguedas, sobre todo Alberto Escobar ha ofrecido un análisis pormenorizado y profundo de la dialéctica que se establece entre el quechua y el español en las primeras manifestaciones de su escritura, considerando también las variantes que presentan esos cuentos en versiones anteriores a las que se editaron en forma de libro (Escobar 1986: 93-186). A partir de ese precioso aporte, aquí la atención se fijará especialmente en la presencia de insinuaciones que proceden de la oralidad dentro del tejido narrativo de los cuentos elegidos, sin detenernos en los diálogos, donde su presencia resulta más normal.

Entre los tres cuentos reunidos en el primer libro de Arguedas, es sobre todo en “Agua” donde el elemento oral se mani-

fiesta con insistencia, en varias formas, fuera de los diálogos (Arguedas: 1983). Esta huella se percibe, por ejemplo, en el empleo sistemático de diminutivos con valor afectivo, que son indudablemente muy frecuentes en el español americano, pero tienen una presencia abrumadora en toda la obra narrativa del escritor peruano. En el cuento aludido, por ejemplo, encontramos palabras como *terrenitos* (p. 60), *mujercitas* (p. 61), *maizalitos* (p. 66), *criaturitas* (p. 74), *chanchitos* (p. 76), *animalitos* (*ibidem*), etc. Otra manifestación de evidente procedencia oral es la presencia de comparaciones que se relacionan estrechamente, por su forma y su contenido, con el mundo cultural de la sierra. La cara de don Vilkas, el viejo indio presentado como “amiguero de los mistis”, frente a las acusaciones violentas del joven y valioso Pantacha contra los terratenientes es “agestada, como si en el corredor apestase un perro muerto” (p. 63). El mismo don Vilkas, más adelante, reacciona contra las palabras del cornetero que acusan a los “principales” gritando “con voz de perro grande” (p. 66). Don Wallpa, varayok’ de los comuneros tinkis, para enfrentarlo, después de quitarse el poncho, se cuadra frente a él “como toro padrillo” (*ibidem*). Las mujeres que sujetan a don Vilkas, para evitar que el viejo se lance a pelear con él, le impiden así que lo haga “gritar como a gallo cabestro” (p. 67). Por otra parte los sanjuanes, cuando el principal manifiesta toda su arrogancia y violencia, pierden rápidamente su valor y escapan por todas partes “como chanchos cerriles” (p. 68). En cambio, cuando habla el repartidor de agua don Pascual, que quiere favorecer a los indios pobres contra los abusos de los grandes terratenientes, se tranquilizan y “parecían carneros mirando a su dueño” (p. 69). Más adelante, cuando ellos vuelven a advertir el miedo que les provoca la presencia abrumadora de don Braulio, “como carnero triste eran todos” (p. 71). El mismo don Braulio, el gamonal abusivo, aparece en sus ataques de rabia roja “como pavo nazqueño” (p. 72). Sus cejas, por el enojo que le provoca la actitud valiente del repartidor de agua, se levantan “parecido a la cresta de los gallos peleadores” (*ibidem*). Los sanjuanes amedrentados por sus disparos escapan “como perseguidos por los toros bravos de K’oñani” (p. 73). Los mismos tinkis, a pesar de ser comuneros libres y muy orgullosos de



su libertad, frente a la violencia desencadenada por el terrateniente, cambian totalmente su actitud: “se ahumildaron, como gallo forastero, como novillo chusco” (*ibidem*). Don Wallpa, bajo su imposición brutal, pierde asimismo su ánimo y entra humildemente a la cárcel “como chascha” (*ibidem*). El heroico cornetero Pantaleón, después de haber sido baleado por el feroz don Braulio, aparece “como padrillo rejoneado” (p. 74). La sangre del mismo don Braulio, golpeado por la corneta que le lanza el niño, para vengarse de la muerte del admirado Pantacha, “corría, negra, como de culebra” (*ibidem*).

Pero en el mismo cuento encontramos un ejemplo tal vez más significativo, que atestigua hasta qué punto de profundidad ha penetrado la oralidad dentro del tejido narrativo. Es cuando se refieren, en forma de monólogo interior, los pensamientos que pasan por la mente del niño Ernesto frente a los gestos de prepotencia cometidos por el terrateniente: “Taytacha Dios no había. Mentira es: Taytacha Dios no hay” (p. 75). Ya no se trata solamente de figuras expresivas (metáforas, comparaciones), que tienen como punto de referencia el contexto ambiental de la sierra, sino que se ingresa completamente dentro de la visión del mundo andina, a través del empleo de su mismo lenguaje, no sólo desde el punto de vista sintáctico sino también desde el punto de vista conceptual y anímico.

La presencia de los fenómenos señalados arriba se puede comprobar abundantemente también en otro cuento de *Agua*, “Los escolares”. Como en el texto anterior, la manifestación más evidente de la interferencia de la oralidad es la presencia de un repertorio de comparaciones que proceden de la cultura indígena y que están especialmente vinculadas con la visión animista que la caracteriza. Cuando, por ejemplo, se niega polémicamente la función paterna que los nativos atribuyen al tayta Ak'chi, la montaña que domina el pueblo de Ak'ola, los comuneros desamparados aparecen “solos, como la paja de las punas” (p. 86). Los niños que improvisan una danza alrededor de la vaca Gringa, para expresarle todo su cariño son “como tres pichiuchas alegres” (p. 88). Para describir el estado de exaltación que vive el protagonista-narrador frente a los acontecimientos relatados se emplean otras comparaciones parecidas: “como candela

había en mi adentro” (*ibidem*), “como de potro cansado” (*ibidem*), etc. Los abundantes reales y soles que el gamonal trae periódicamente desde los pueblos donde vende el ganado aparecen “como la arena de río grande” (p. 91). Los ojos chiquitos de don Jesús, el mayordomo al servicio del mismo don Ciprián, que se ha puesto furibundo contra el muchacho porque por culpa de él ha perdido su cabestro, son “de chancho cebado” (p. 94). Mientras que el corazón despiadado del terrateniente es “grande y duro, como de novillo viejo” (p. 99). El joven indio Crisucha que baila zapateando alrededor de Margacha, durante la velada de música y bromas que se organiza en la hacienda, aprovechando la ausencia del terrateniente, da vueltas a la *pasña* “como un gallo fino a sus gallinas” (p. 102). No parece ser el mismo Crisucha que, cuando se encuentra frente al patrón, le saluda humilde “encorvándose, pegándose a la pared, como un chascha” (*ibidem*).

El niño Juancha sigue pensando en forma obsesiva en don Ciprián y en sus abusos y por eso no puede gozar plenamente de la pequeña fiesta que reúne a todos los indios de la hacienda alrededor de la esposa del patrón ausente, que tiene, a diferencia del marido, un carácter tierno. Esta actitud del muchacho se expresa en dos comparaciones contrapuestas y, al mismo tiempo, complementarias: “En vez de retozar en el corredor como una vizcacha alegre, me salí a la calle como quien va a orinar” (p. 102). Más adelante, la rabia creciente contra el principal empuja al protagonista a dar vueltas frenéticas frente al zaguán de don Ciprián, buscando su propia sombra “como un gato juguetón” (*ibidem*). Cuando pide la bendición de la Virgen de la Candelaria, en la cara de doña Josefa, la dulce esposa del terrateniente, “una humildad de chascha se reflejó” (p. 103).

En la parte final del cuento encontramos dos comparaciones que tienen una estructura parcialmente diferente con respecto a las que hemos ido examinando hasta ahora. La primera quiere subrayar la actitud firme que el niño Teofacha mantiene conscientemente frente al gamonal, cuando descubre que ése ha robado la vaca que pertenecía a su mamá: “Su corazón estaba esperando y estaba frío como el agua negra de Torkok’ocha” (p. 112). La segunda representa la mirada despectiva de don Ci-

prián dirigida a Juancha, después de la protesta del niño frente a la matanza cruel de la vaca Gringa: “me miró como a una cría de perro” (*ibidem*)

Al lado de las formas diminutivas con valor afectivo, ya destacadas en el cuento anterior, aparecen otras señales significativas de la presencia de la oralidad dentro de la narración. Por ejemplo, cuando se habla de la situación de desamparo que sufren los comuneros frente a los abusos reiterados del terrateniente, se utiliza una construcción sintáctica típica del lenguaje hablado en esta interrogación retórica: “¿El corazón de quién llora cuando a los comuneros nos desuella don Ciprián con sus mayordomos, con sus capataces?” (p. 86).

Se podría seguir con los ejemplos, extendiendo este análisis a toda la obra narrativa de Arguedas, para encontrar en ella confirmaciones y al mismo tiempo nuevos desarrollos, dentro de un proceso experimental que llega hasta su última novela, cada vez con una mayor complejidad adquirida por su ya recordada “pelea verdaderamente infernal con la lengua”. Pero tal vez, en esta oportunidad, puede ser útil cotejar esos textos que pertenecen integralmente a la autoría de José María Arguedas, en sus comienzos como escritor, con otros que tienen un estatuto distinto, por lo menos parcialmente. El primero es el cuento “Pongoq mosqoynin (“El sueño del pongo”) que, según el autor, le fue relatado en Lima por un indio comunero, procedente de la provincia de Quispicanchis, en el departamento de Cuzco, sin que el escritor tuviera en esa ocasión o sucesivamente la posibilidad de grabarlo. La versión que leemos, en el original quechua y en la traducción al español, es la que el propio Arguedas ha reconstruido de memoria. Son estos elementos anómalos los que confieren al relato un carácter intermedio entre las obras del escritor y los cuentos recogidos por él de la tradición folklórica, como por ejemplo – para nombrar algunos de los más conocidos – “La amante de la culebra” o “El negociante en harinas” (Arguedas 1949: 95-104; 145-148), aunque en ellos también se pueda suponer su intervención estilística en la redacción presentada en forma escrita.

Por lo que se refiere al contenido del cuento, “El sueño del pongo” es una versión andina (o andinizada) de un tema clásico

en las tradiciones populares de diferentes culturas: el motivo del mundo al revés. Se trata de una forma de representación que en las últimas décadas ha sido reactualizada a través del descubrimiento de las investigaciones de Mijail Bajtin sobre la cultura popular y el Carnaval. He analizado este aspecto sobre todo en un trabajo presentado durante un Coloquio sobre la obra arguediana (Melis 1982) y dentro de una investigación colectiva sobre el Carnaval y la obra bajtiniana (Melis 1983).

A estos elementos hay que añadir, desde luego, la existencia de dos versiones, en quechua y en castellano, del texto, ambas, en cierta medida, pertenecientes al autor. Esto significa que las modalidades peculiares de la oralidad deben comprobarse en cada uno de los textos proporcionados, por lo menos en su versión escrita, por Arguedas. Este doble control se debe al hecho de que no siempre existe una simetría perfecta entre las dos versiones, así como se puede averiguar, por otra parte, también en los poemas quechuas de José María, que en cambio pertenecen doblemente a su autoría, puesto que en su mayoría han sido escritos y autotraducidos por el propio escritor. Por ejemplo, en la parte inicial del cuento, resulta difícil para el autor mantener de manera integral en la versión castellana una construcción típica del quechua. Me refiero al pasaje en el que se alude al aspecto harapiento del pongo (el colono que está cumpliendo su turno como sirviente doméstico en la casa-hacienda del terrateniente) por medio de la expresión *thantay thanta* (p. 250). Se trata de una frase nominal característica del idioma andino que viene a ser, para emplear una definición aproximada, algo así como un superlativo del nombre o, para utilizar una terminología más científica, dentro de la tradición de los estudios sobre el quechua, una “frase reduplicada” (Cusihuamán C. 1976: 140). En la traducción al castellano este rasgo desaparece, puesto que en el texto se lee, simplemente, *sus ropas, viejas* (p. 251). Un fenómeno análogo se manifiesta algunas líneas más adelante, cuando se trata de traducir al castellano el sintagma *nispa nisqa* (ibid.) presente en el original. La traducción literal sería *dijo diciendo* (literalmente *diciendo dijo*), y se trata asimismo de una construcción característica del quechua, cuya influencia se advierte a menudo en la manera de hablar castellano de los serranos, basa-

da en un empleo insistente del gerundio – o del sufijo secuencial unipersonal, para emplear la terminología de la gramática citada arriba (Cusihuamán 1976: 224) – y especialmente del gerundio del verbo *niy*, ‘decir’. La versión castellana no refleja este giro sintáctico, a pesar de que el autor trata a menudo de reproducirlo en otros textos narrativos de su autoría.

El tratamiento del discurso directo, desde este punto de vista, es bastante diferente. Cuando la narración refiere las palabras de ternura de la mestiza cocinera acerca del pongo, reproduce con gran fidelidad la metáfora que ella emplea, parecida a la expresión de tipo superlativo (o frase reduplicada) comentada arriba. *Wakchakunap wakchanmi* aparece así en el texto español traducido como *huérfano de huérfanos*. De la misma manera, se reproduce con una perfecta correspondencia en los dos idiomas la metáfora siguiente, mucho más compleja, *killa wayrapa churinchá ñawillan*, que se transforma en *hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos*. La única variante que ofrece el texto castellano es la introducción de la palabra *frío*, que no está presente en el original quechua y que tiene una evidente finalidad didascálica para los lectores del texto traducido (pero, algunas líneas antes de este pasaje, se le atribuyen al pongo *ñawillanpas chiri*, o sea, justamente, *ojos helados*). Se trata de un procedimiento cuya presencia se puede constatar también en la autotraducción al castellano de los poemas escritos en quechua por el autor. Es como si Arguedas advirtiera la necesidad de agregar algunas informaciones complementarias en la versión de sus textos dirigida a un público que no conoce el idioma indígena y, probablemente, tampoco el mundo andino. He tratado de analizar este fenómeno en varios ensayos dedicados a la poesía de Arguedas (Melis 2011b: 267-278; Melis 2011c: 333-345). Asimismo se puede observar, como acontece también en los poemas aludidos, la introducción en el texto español de sintagmas y hasta frases enteras que no aparecen en el texto quechua. Es el caso, por ejemplo, de toda esta secuencia, que cierra la primera parte de la narración: “– ¡Vete, pancita! – solía ordenar, después, el patrón al pongo” (Arguedas 1983: 253).

Una correspondencia completa entre las dos versiones se encuentra en cambio en la comparación – presente también en

otras obras narrativas del propio Arguedas – que trata de expresar el ruido que hacen los siervos de la hacienda, reunidos alrededor del patrón, mientras rezan el Ave María en la tarde. La secuencia *uku wayralla, sonqonpi* se transforma, con un gran acierto expresivo, en *como viento interior en el corazón*, donde la única variante mínima es la introducción del adverbio *como*, cuyo equivalente quechua (*hina*) está ausente en el texto original.

Arguedas tenía una clara conciencia del papel importante que jugaba el tejido lingüístico de este cuento, sobre todo en su texto en el idioma indígena. En la nota introductoria que antecede la primera edición, y que se reproduce en la edición incluida en las *Obras completas* citadas, aprovecha la oportunidad ofrecida por esta narración para reafirmar, una vez más, su coherente batalla antipurista en el empleo literario del quechua:

Creemos en la posibilidad de una narrativa quechua escrita, escasa y casi nula ahora en tanto que la producción poética es relativamente vasta. Consideramos que, en ambos géneros, debía emplearse el rico quechua actual y no sólo el arcaico y erudito – purismo algo despectivo con respecto del quechua que realmente se habla en todas las esferas sociales – arcaico quechua que escriben con tanto dominio los poetas cuzqueños. Un análisis estilístico del cuento que publicamos y el de la narrativa oceánicamente vasta del folklore, demostrará como términos castellanos han sido incorporados, me permitiría afirmar que diluidos, en la poderosa corriente de la lengua quechua, con sabiduría e inspiración admirables, que acaso se muestran bien en las frases: “*tristesa sonqo*” o “*cielo hunta ñawinwan*” que aparecen en este cuento. (Arguedas 1983: 258)

La capacidad del idioma quechua de incorporar del castellano no solamente términos indispensables desde un punto de vista práctico, sino también palabras funcionales a la expresión artística, es una prueba de su vitalidad y flexibilidad y, en este sentido, representa también una garantía contra los riesgos de extinción.

El tercer texto que voy a examinar es uno de los cuentos menos conocidos de Arguedas, tal vez el menos conocido en absoluto. El mismo autor no quiso incluirlo en su bibliografía, porque se trataba del único cuento suyo escrito no en forma espontánea, sino por un encargo recibido de la Dirección del Censo. “*Runa yupay*” (Arguedas 1983: 143-164), en efecto, significa

literalmente “contar a los hombres”. Sin embargo, a pesar de este origen extraliterario, y a pesar de la misma valoración de su autor, es un cuento que merece ser rescatado y examinado, sobre todo desde el punto de vista de la presencia de la oralidad. Seguramente el autor ha introducido esta dimensión por razones fundamentalmente comunicativas, para que la narración pudiera cumplir mejor su oficio, que consiste en la propaganda del censo, en particular en la zona andina, subrayando su gran utilidad para conocer las necesidades del país y obtener así la máxima colaboración de los ciudadanos y sobre todo de la población indígena, superando su desconfianza histórica hacia todo lo que procede del Estado. Para comprender la importancia de una intensa acción informativa que consiguiera la participación activa de la gran mayoría de los peruanos, vale la pena recordar que ese censo, que se llevó a cabo en 1940, era el primero de carácter nacional desde el año 1876. En ese enorme intervalo de tiempo, se realizaron solamente algunos censos parciales. Mientras tanto, los habitantes del país habían crecido más del doble.

A pesar de este origen pragmático, volvemos a encontrar en este texto algunos rasgos ya examinados en los cuentos del primer libro. Los diminutivos con valor afectivo, que aluden en su buena parte al contexto serrano, son especialmente abundantes: *chacritas*, *pampita de tierra* (p. 144) *chanchitos*, *callecitas*, *po-citos*, *agüita* (p. 146), *mak'tillos*, *cholitos* (p. 147), *curita* (p. 148), *mujercitas*, *maestrito*, *vocecitas* (p. 153), *hondonadita* (p. 155), etc. Asimismo encontramos comparaciones que reflejan en su estructura la referencia a elementos del mundo indígena representado, que es el de Huanipaca, capital del distrito homónimo del departamento de Apurímac. Norberto, uno de los alumnos que, con gran entusiasmo, colaboran con el maestro en la propaganda del censo, visitando las casas de los campesinos para convencerlos a participar, “bajaba como una galga” (p. 154) del cerro hasta el pueblo. Cuando mira desde arriba a su maestro, lo percibe cariñosamente mientras pasea en la huerta “como un gusanito negro” (*ibidem*). Una comparación vinculada con el contexto andino cierra significativamente este cuento singular, tanto por su origen como por su estructura:

Así se prendió la inquietud, como incendio del ichu de las montañas, entre los indígenas de Huanipaca, ante la aproximación del runa-yupay (p. 163).

Justamente por el carácter diferente de los tre ejemplos citados (los cuentos juveniles de *Agua*, la doble versión literaria de un cuento folklórico recogido sólo en forma oral, un cuento escrito por encargo oficial del gobierno), ellos representan eficazmente la importancia de estas insinuaciones de la oralidad, que se manifiestan fuera de los diálogos, confirmando a la prosa de José María Arguedas unos rasgos especiales e inconfundibles. A través de este desborde en el tejido de la narración, se va gestando un aspecto substantivo de la revolución que el escritor realiza dentro de la literatura andina y, en términos más generales, dentro de la literatura hispanoamericana.

### **Bibliografía**

- Arguedas, J.M. (1935), *Agua. Los Escoleros. Warma kuyay*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Arguedas, J.M. (1939), *Runa Yupay*, Lima, Edición de la Comisión Central del Censo.
- Arguedas J.M. (1949), *Canciones y cuentos del Pueblo Quechua*, Lima, Editorial Huascarán: 95-104, 145-148.
- Arguedas, J.M. (1965), *El sueño del pongo. Pongoq Mosqoynin*, Lima, Ediciones Salqantay.
- Arguedas, J.M. (1983), *Obras completas*, Lima, Editorial Horizonte, t. I: 57-82, 83-119, 143-164, 249-258.
- Cusihuamán C.A. (1976), *Gramática quechua Cuzco-Collao*, Lima, Ministerio de Educación-Instituto de Estudios Peruanos.
- Escobar, A. (1984), *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos: 93-186.
- Melis, A. (1983), “Figure del rovesciamento e figure dell’alterità”, *Metamorfosi*, 7: 153-168.
- Melis, A. (2011a), “Mundo volcado y mundo ‘otro’ en Arguedas” (1982), in Id. ed. *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú: 123-132.



- Melis, A. (2011b), “La doble redacción de las poesías de José María Arguedas” (2000), in Id. ed. *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*: 267-278.
- Melis A. (2011c), “La poesía de un demonio feliz” (2005), in Id. ed., *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*: 333-348.
- Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa 1965)* (1986), Lima, Latinoamericana Editores.



## La mosca letteraria di Augusto Monterroso

Giovanna Minardi  
(Università degli Studi di Palermo)

Tú mira la mosca. Observa. Piensa  
A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*

Nell'ultimo *Simposio Internacional de Minificción* (Berlino 2012) si è parlato dell'importanza della nanofilologia, che, come afferma Ottmar Ette (2009), è un nascente campo della filologia rivolto alla letteratura e agli studi culturali che analizza le espressioni letterarie brevi e brevissime come modelli frattali perché in esse si possono osservare e porre in risalto strutturazioni di un *modèle réduit*, nell'accezione di Claude Lévi-Strauss di miniatura o nell'accezione strettamente teorica e letteraria, di una *mise en abyme* della totalità di André Gide. Secondo lo studioso tedesco, i modelli frattali accumulano e contengono la totalità di una struttura, per la quale funzionano al contempo come chiave strutturale e semantica. Ciò significa anche che le forme minime servirebbero come modello per i fenomeni e i processi letterari macrotestuali, poiché ogni miniaturizzazione implica una visione del mondo. Da qui l'importanza della discontinuità, dell'apertura verso altre forme teoriche, polilogiche, il favorire un'analisi-arcipelago, ovvero vedere la letteratura, e la sua teoria, come un mondo di isole in relazione tra di loro, contro ogni tipo di normatività e di gerarchie modellanti.

All'interno di questa cornice teorica mi sembra s'inserisca bene l'opera "spiazzante" di Augusto Monterroso, uno dei maestri della forma brevissima, scomparso undici anni fa, nel 2003. Italo Calvino, tra gli altri, in *Lezioni americane*, dichiara che di Monterroso amava la brevità e la sintesi, elementi che, per Calvino, erano l'antidoto alla "inflazione di testi" dei nostri giorni. A fargli particolarmente apprezzare Monterroso fu certamente il granitico e sintetico testo de *El Dinosaurio*: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".

Dinosauri, ma anche aquile, pecore e, non ultimo, le piccolissime mosche, sulle quali concentrerò la mia analisi<sup>1</sup>. La “mosca letteraria” di Monterroso si manifesta sotto tre forme: 1) come protagonista di favole; 2) come filo conduttore di un’antologia; 3) come oggetto di riflessione di un “minisaggio”, intitolato “Las moscas”.

1) In *La oveja negra y demás fábulas*, del ’69, la mosca è la protagonista di due favole, mi soffermerò un attimo sulla favola intitolata *La Mosca que soñaba que era un águila*.

Había una vez una Mosca que todas las noches soñaba que era un Águila y que se encontraba volando por los Alpes y por los Andes.

En los primeros momentos esto la volvió loca de felicidad; pero pasando un tiempo le causaba una sensación de angustia, pues hallaba las alas demasiado grandes, el cuerpo demasiado pesado, el pico demasiado duro y las garras demasiado fuertes; bueno, que todo ese gran aparato le impedía posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como sufrir a conciencia dándose topes contra los vidrios de su cuarto.

En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos.

Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Águila para remontar montañas, y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada (Monterroso 1981: 15)

Già il titolo preannuncia l’argomento della favola e la doppia costruzione relativa indica lo sdoppiamento di personalità della mosca: sogna di essere un’aquila che sorvola le Alpi e le Ande, come ci viene detto nel paragrafo d’apertura, in cui l’azione espressa nel titolo viene arricchita di nuovi elementi. Nel secondo paragrafo le immagini, le sensazioni del sogno diventano realtà. Adesso la mosca è diventata l’aquila che aveva sognato di essere e si noti come il paragrafo presenti una costruzione binaria: in un primo momento si dice che era “loca de felicidad”; subito dopo però è colta da una “sensación de angustia” dovuta alla grandezza delle sue dimensioni, suffragata dalla ripetizione

---

<sup>1</sup> Sulla presenza della mosca nella produzione letteraria di Monterroso è interessante il lavoro di An Van Ecke (2003).

dell'avverbio "demasiado"; seguono le conseguenze, gli effetti dovuti a tale grandezza mal sopportata e anche qui appaiono due elementi estremi, uno dalla connotazione positiva, "los ricos pasteles", l'altro negativa: "las inmundicias humanas". Su questi due oggetti non può più poggiarsi, così come non può più dare libero sfogo alla propria sofferenza sbattendo contro i vetri della sua finestra. Ossia, l'essere aquila, il volare troppo alto, l'allontanarsi dalle piccole e poche certezze alle quali si aggrappa per non creare nessun pericoloso sconvolgimento all'interno della sua vita ristretta, simboleggiata questa dai vetri della sua stanza. Ciò è confermato dalla frase lapidaria che compone il terzo paragrafo: il sogno fatto non corrisponde ai suoi reali desideri, annullando così quanto detto nella premessa iniziale. Nell'ultimo paragrafo ritorna la figura dell'aquila, il suo anelare agli alti voli con l'aggiunta di un nuovo elemento che apparentemente contraddice l'enunciato precedente: si sente triste di essere una mosca, ovvero non accetta il suo stato, è inquieta, ma la frase che conclude la favola indica un'ulteriore caduta verso il basso: poggia le tempie sul cuscino. Assistiamo qui a una antropomorfizzazione dell'insetto che rende più esplicito e anche più tangibile il messaggio che si vuole comunicare: non può volare alto chi in realtà non lo vuole, chi non vuole rischiare.

La mosca di Monterroso non è la mosca spocchiosa o che parla a vanvera di Fedro<sup>2</sup>, sebbene essa non sia portatrice di un discorso in cui viene sovvertita la sua rappresentazione simbolica classica dello pseudo-uomo d'azione, che si muove febbrilmente, ma i cui movimenti, in fondo, sono inutili, non costruttivi, non apportano cambiamenti. Anche nel nostro caso appare una mosca incongruente, priva di coraggio, ma da parte del narratore non vi è sarcasmo né disprezzo, anzi prova quasi pietà, compassione<sup>3</sup>. Le mosche sono state viste come rappresentanti

---

<sup>2</sup> Anche nella favola *Le mosche* di Esopo, queste sono portatrici di valori negativi, quali l'avidità, il soddisfacimento immediato di desideri materiali, l'individualismo.

<sup>3</sup> Nella favola *El buho que quería salvar a la humanidad*, il gufo medita "sobre la Araña que atrapa a la Mosca y sobre la Mosca que con toda su inteligencia se deja atrapar por la Araña" (Monterroso 1981: 22), anche qui Monterroso prende le difese della mosca, intelligente ma debole, vittima innocente del ragno. In un'intervista dichiara: "yo me quedo con las moscas, por ahora,

del male, ma il nostro autore considera le concezioni manichee riduttive, pertanto false, e, inoltre, non crede nel bene assoluto. Movimento e immobilità della mosca, morte e vita della mosca, male e bene: in Monterroso non esiste una risposta unica e definitiva, ogni cosa può apparire sotto diversi aspetti.

2) Monterroso ha dedicato alla mosca quasi un intero libro, *Movimiento Perpetuo*, del '72, una miscellanea di scritti che attesta una chiara rottura delle frontiere tra i generi. Se definiamo un testo come un insieme di enunciati organizzati sintatticamente con coerenza semantica, è possibile, in senso ampio, considerare *Movimiento perpetuo* un macrotesto in cui le unità di analisi sono ogni singolo testo che lo integrano, il quale ha un senso in se stesso, ma acquista un nuovo significato se si legge in relazione agli altri, ovvero, come elemento di una unità maggiore, o, detto in altri termini, ogni frammento offre al lettore la possibilità di essere letto in modo autonomo nella sua individualità, ma al contempo come formante parte di un'unità. *Movimiento Perpetuo* è strutturato in 32 testi – testi sciolti, senza vincoli, in movimento –, che oscillano tra l'assiologia e la finzione. Due epigrafi<sup>4</sup>, racconti, minisaggi, cronache, riflessioni critiche, afo-

---

y ya encontraré algún otro animal, quizás. No se me ocurre encontrar uno que represente el bien, ese es un problema que está surgiendo en este momento, por qué no hay animales que representen el bien” (Monterroso 1989: 63) e in un'altra intervista confessa persino che gli piacerebbe essere mosca: “Yo creo que me gustaría ser mosca” (Van Hecke 2003: 32).

<sup>4</sup> Le due epigrafi costituiscono una chiave di lettura del libro. La prima, senza firma, che fa pensare che sia dello stesso Monterroso, enuncia formalmente e semanticamente la poetica che si va a materializzare nel resto del libro: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (Monterroso 1999: 15). Le prime tre orazioni negano l'ultima, ma l'ultima s'identifica con le prime tre nella misura in cui sia la vita che i generi letterari sono un movimento perpetuo, entrambi implicano cambiamenti, viavai e riscritture. In tal modo, si evade la teoria ortodossa del genere come categoria autonoma, chiusa, con una identità propria e si suggerisce una nozione dinamica e funzionale, adattata ai processi della ricezione. Anche la seconda epigrafe di Lope de Vega allude allo stesso fenomeno: “Quiero mudar de estilo y de razones”. Dietro la maschera del discorso altrui, Monterroso esprime la propria volontà di stile. Se leggiamo questi due testi iniziali in dialogo con l'ultimo, intitolato *Fe de erratas y ad-*

rismi che conformano una eterogeneità discorsiva propria, secondo Jean Francois Lyotard, dello scrittore postmoderno: “Un artista, uno scrittore postmoderno è nella situazione di un filosofo: il testo che egli scrive, l’opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono esser giudicati attraverso un giudizio determinante, attraverso l’applicazione di categorie comuni” (Lyotard 1987: 24).

In più, contiene un’antologia della mosca, costituita da 31 minitesti intercalati tra gli altri 32. In realtà, non sono veri e propri testi, bensì citazioni estratte da varie opere che ruotano attorno alla mosca e i cui autori vanno dall’autore anonimo del testo maya *Chilam Balam* a Wittgenstein, passando per Luciano, Schopenhauer, Yeats, Proust, Joyce, Neruda, ecc. Ossia, Monterroso spazia, vola come una mosca potremmo dire, dalla poesia alla filosofia presentandoci diverse e differenti accezioni della mosca, liberamente, o quasi. Curiosamente le pagine di questa antologia non appaiono numerate (come le epigrafi) né indicate nell’indice. Ciò si potrebbe interpretare come un indizio dell’intenzione dello scrittore di voler scrivere un’antologia universale della mosca, come afferma in “Las moscas”, progetto dal quale, però, ha desistito, in quanto: “La mosca invade todas la literaturas [...] No hay verdadero escritor que en su oportunidad no le haya dedicado un poema, una página, un párrafo, una línea; y si eres escritor y no lo has hecho te aconsejo que sigas

---

*vertencia final*, troviamo la perfetta definizione di ciò che è *Movimiento perpetuo*: “[En algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que este error ocasiona al mundo es responsabilidad suya]. Salvo por el índice que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página, la 151\* , sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí” (Monterroso 1999: 167). Il contenuto di questo testo è una parodia della *fe de erratas*, non costituisce un chiarimento per il lettore e, ben lungi dall’emendare un errore, quel che si fa è evadere la responsabilità e perfino burlarsi del lettore. La nota a pie di pagina mette in risalto la differenza tra la prima edizione del libro e questa edizione. Senza bisogno di accertarne la verità o falsità, in entrambi i casi è evidente che si fa allusione all’opera come testo che si riscrive, al carattere ludico della scrittura, al costante movimento annunciato nei testi iniziali. Qui l’autore sembra ispirarsi al movimento irrazionale della mosca per descrivere il processo di scrittura e di lettura.

mi ejemplo y corras a hacerlo” (Monterroso 1999: 17). Si potrebbe vedere in questa dichiarazione “tra il serio e il faceto”, volutamente ambivalente, e nella “menomazione” del progetto-antologia, che risulta essere una miniaturizzazione, una parodia delle antologie, nella misura in cui ci troviamo di fronte a un “processo intertestuale” e a “una inversione ironica” (Hutcheon 1985). Le antologie “etichettano” la creazione, danno valore al testo letterario, nel nostro caso, invece, l’aspetto divergente di tale tipologia di testo risponde a una chiara intenzione di contravvenire a forme testuali canonizzate. L’antologia della mosca da sola non avrebbe senso, le citazioni sono degli intermezzi tra un testo e un altro al quale rimandano, rafforzandone il significato o esplicitandolo, anche se, al contempo, nell’insieme delle loro individualità possono conformare un’antologia densa di significati. Un’antologia che segue il movimento browniano che compie la mosca del quale parla Julio Cortázar nel frammento del capitolo 34 di *Rayuela*: “Maga [...] dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano” (Cortázar 1984: 231). Con i suoi movimenti la mosca disegna una traiettoria che si può paragonare al movimento browniano, ossia il movimento caotico di un particella in un liquido, causato da scontri aleatori delle molecole del liquido sulle particelle. Si crea allora un filo immaginario che fa vedere la figura senza senso della quale parla Cortázar. Non è improbabile, però, che i movimenti browniani o caotici della mosca, che a prima vista disegnano figure senza senso, corrispondano a certe figure logiche che si ripetono, in un certo ordine, lungo una traiettoria che ha un suo senso nascosto. La letteratura, per Cortázar come per Monterroso, è un gioco, un gioco di scrittura e di lettura, un movimento aleatorio come quello della mosca, che designa, però, nel ruolo svolto dai due punti virtuali, cioè l’autore e il lettore, un circolo ermeneutico per eccellenza.

È un gioco, sì, ma un gioco che va preso e svolto con serietà, anche se lungi da ogni normatività.



3) In “Las moscas”, il minisaggio che apre *Movimiento perpetuo*, leggiamo, sempre sulla mosca: “nuestras pequeñas almas transmigraron a través de ellas y ellas acumulan sabiduría y conocen todo lo que nosotros no nos atrevemos a conocer. Quizá el último transmisor de nuestra torpe cultura occidental sea el cuerpo de esa mosca” (Monterroso 1999: 18). Se la mosca trasmette cultura e tradizione, questa compie la stessa funzione dei libri: diffondere conoscenza. Inoltre, bisogna considerare quelle che Monterroso chiama “las frases moscas” che “no significan nada. Las frases seguidoras de que están llenos nuestros libros” (Monterroso 1999: 19). Le “frases moscas” si ripetono, tanto nei testi scritti come nel linguaggio orale, e sono necessarie perché fanno parte di una tradizione collettiva e immortale. Scrive “en el principio fue la mosca”, riferimento esplicito all’inizio del Vangelo di Giovanni, “in principio era il Verbo”, che solo a causa di un uso frequente e spropositato è stata svuotata della sua essenza, del suo significato più profondo. Credo che non sia azzardato, allora, proporre la seguente ipotesi di lettura: la mosca è la parola, la parola pura. Monterroso si manifesta contrario a ogni tipo di stabilità, di idea fissa a favore, invece, dell’instabilità e del movimento. Ad apertura del minisaggio scrive: “Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre. Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas” (Monterroso 1999: 17). Ci confessa di essere interessato principalmente al primo tema, un tema apparentemente futile e marginale, ma non troppo; credo sia lecito chiedersi se questo non sia forse un modo per denunciare un certo “idiotismo del mundo intelectual”. A ogni modo, è certo che l’autore sembra ispirarsi al movimento irrazionale della mosca per descrivere il processo di scrittura e di lettura, atti “liberi”, ma che corrono un “pericolo sempre imminente” (titolo di un altro minisaggio): da una parte, il pericolo di non riconoscere l’intrinseca apertura, la polisemia di un testo e volerlo ingabbiare in vere e proprie ideologie, dall’altra, il pericolo di una sterile confusione di linguaggi. Il prospettivismo e il pluralismo di Monterroso non asseriscono l’assenza di un significato universale univoco e trascendentale, così come suggeriscono le infinite

possibilità di Borges, autore che gli era molto caro. Per concludere, le sue “mosche letterarie” sono modelli frattali che vanno contro ogni tipo di gerarchia modellante, ma non per questo alla deriva, esse sono portatrici di una forte esigenza estetica, ed etica, attraverso la quale – sembra dirci Monterroso – forse l’unica visione possibile del mondo è quella di un *puzzle* composto di mille frammenti.

### **Bibliografia**

- Bauman, Z. (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- Cortázar, J. (1985), *Rayuela* (1963), Barcelona, Bruguera.
- Hutcheon, L. (1985), *A theory of parody*, New York, Methuen.
- Lyotard, J.F. (1987), *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli.
- Monterroso, A. (1981), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), Barcelona, Seix-Barral.
- Monterroso, A. (1986), *Lo demás es silencio* (1978), Madrid, Cátedra.
- Monterroso, A. (1989), *Viaje al centro de la fábula* (1981), México, Era.
- Monterroso, A. (1999), *Movimiento perpetuo* (1972), Madrid, Alfaguara.
- Ottmar, E. (2009), “Perspectivas de la nanofilología”, *Revista Iberoamericana*, 36: 110-125.
- Van Hecke, A. (2003), “La mosca de Monterroso”, *Quimera*, 230: 29-37.

Narrare la Shoah: *El comprador de aniversarios*  
di Adolfo García Ortega

Giuseppina Notaro  
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

“Sarà mai concepibile una lingua propria ed esclusiva dell'Olocausto? E se sì, allora questa lingua non dovrebbe essere talmente terribile e talmente funebre da distruggere, alla fine, tutti quelli che la parlano?” (De Matteis 2009) si chiedeva Imre Kertész, deportato ad Auschwitz nel 1944, e poi trasferito in altri campi di concentramento. Allo stesso tempo, però, Jorge Semprún e Élie Wiesel, deportati a Buchenwald, affermano, con convinzione che “se taire est impossible” (Semprún, Wiesel 1995): tacere l'orrore è impossibile. È difficile raccontare, spiegare, dire “l'indicibile”, è difficile soprattutto trovare le parole adatte per esprimere quell'orrore, ma, d'altra parte, è impossibile non farlo, anche se si è consapevoli che non si riuscirà mai a far comprendere appieno ciò che si è vissuto a coloro che semplicemente ascoltano, che non hanno provato sulla propria pelle quelle esperienze. È questo il paradosso che attanaglia tutti i sopravvissuti dei campi di sterminio, in particolare di coloro che diverranno poi professionalmente scrittori, la cui opera assume uno specifico valore letterario. Quali parole utilizzare? Quanto della *ficción* può e deve entrare in un racconto che possa rispecchiare quell'esperienza tragica? Quanto attenersi al racconto “storico”, reale, senza implicazioni soggettive e sentimentali? Come, insomma, narrare la Shoah?

Negli ultimi trent'anni, nel mondo occidentale, si è sviluppato il dibattito sulla Postmodernità, e uno dei fulcri su cui si è incentrato è stato quello del linguaggio, della comunicazione e della Storia. Come afferma Luis María Romeu Guallart nel suo lavoro:

El descrédito de los grandes discursos, de los llamados “metarrelatos”, ha contribuido tanto a socavar la capacidad tradicional de la obra literaria para dirigirse a la realidad como la fidelidad del discurso histórico. El relato acerca de nuestro pasado, ámbito antaño celosamente ve-

lado por los historiadores, es ahora revisitado por una antigua enemiga suya, la novela. Las fronteras se vuelven permeables. El realismo literario tradicional – decimonónico y de mitades del siglo XX – descansaba en la observación y la mimesis. Los cánones planteaban que si esta última se rompía, por ejemplo con la metaficción, el realismo era imposible. Sin embargo estas últimas décadas nos han sorprendido con la aparición de narraciones que han sabido volver la vista a la realidad y a la historia rompiendo la mimesis. Es decir, sin dejar de ostentar su condición de artefacto y utilizando, las más de las ocasiones, importantes recursos metafictivos. (Romeu Guallart 2010: 166)

A questo proposito, alcuni critici, come ad esempio Joan Oleza, hanno parlato della possibilità dell'esistenza di un nuovo realismo, un realismo postmoderno, quindi, che possa basare la sua poetica sulla *ficción*. La Shoah ha rappresentato un avvenimento talmente tragico e inatteso che ha indotto gli studiosi a "ripensare" alcuni problemi fondamentali per la sua espressione, a partire naturalmente da quello del linguaggio. Come osserva Topolski: "Lo storico dovrebbe rendere conto dello sviluppo delle proprie conoscenze sull'Olocausto. Il soggetto del racconto è dunque nello stesso tempo l'Olocausto e il processo del racconto sull'Olocausto. Lo storico diviene così parte dell'avvenimento che lo cambia. La storia è, nello stesso tempo, la sua propria storia e non lo è" (Topolski 1997: 229). Si viene a creare, dunque, una stretta interazione tra la propria esperienza personale e il linguaggio da utilizzare: una combinazione dei due aspetti che forse può arrivare a descrivere "l'indicibile".

L'autore che ha vissuto in prima persona il campo di concentramento racconta, naturalmente, aspetti della propria biografia correlati a quell'avvenimento, descrivendo persone reali, che ha conosciuto veramente, che acquisiscono, nell'opera, il ruolo di personaggi di finzione. È quello che accade, ad esempio, a Primo Levi, in uno dei suoi libri sull'esperienza concentrazionaria, *La tregua*, pubblicato nel 1963: l'autore vi racconta, per poche pagine, di un bambino ebreo di tre anni, Hurbinek, nato e vissuto nel campo di concentramento di Auschwitz. Levi si è ritrovato con lui in un baraccone, dopo l'arrivo dei russi che hanno liberato il campo, e ha assistito agli ultimi istanti della sua breve vita. Accanto al bimbo, la presenza costante del quindicenne ungherese Henek, che accudisce con devozione il minuto e para-

lizzato corpo, che aveva trovato tremante sulla neve, senza lasciarsi spaventare dalle condizioni del bambino, senza arrendersi all'idea che quel corpo avrebbe potuto smettere di respirare. La forza di Henek, probabilmente, derivava dalla cura quotidiana, quasi materna, verso il piccolo, contrariamente alla reazione di altri prigionieri, e degli stessi soldati russi, che invece ne erano spaventati:

Hurbinek era un nulla, un figlio della morte, un figlio di Auschwitz. Dimostrava tre anni circa, nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. (Levi 1989: 13)

Questo bimbo, a cui è stato attribuito un nome inventato, poiché in qualche modo si cerca di dare un'identità a questo fagottino tremante, dalle gambe atrofizzate dal freddo e dalla sofferenza, dallo sguardo "carico di forza e di pena" (Levi 1989: 14), viene assistito da alcuni altri prigionieri del campo, coccolato, nutrito. Si cerca anche di comprendere i suoni che provengono dalla sua bocca, cercando di trasformarli in parole di senso compiuto, ma in realtà quello che produce sono solo gemiti senza senso. La sua salute cagionevole, però, non gli permette di sopravvivere; la sua forza, che per tanto tempo lo aveva spinto ad andare avanti, lo abbandona, e il piccolo corpicino smette di respirare.

La breve vita di Hurbinek non ha conosciuto altro che il campo di concentramento: è nato e morto in un luogo, o per meglio dire, utilizzando la definizione di Marc Augé (Augé 2009), in un non-luogo, dove i sentimenti più forti sono quelli di sofferenza, tristezza, dolore, angoscia. Nella sua breve vita, o forse "pre-vita", non è riuscito a conoscere nient'altro, probabilmente solo per brevi momenti l'abbraccio amorevole di sua madre, ed ha attraversato la sua esistenza senza quasi lasciare traccia. È per questo motivo che Primo Levi lo ricorda, lo nomina nella sua opera, per non dimenticare questo innocente, per dare un'identità, un volto, un nome, a questa vittima di una delle più grandi tragedie contemporanee:

Hurbinek, che aveva tre anni e forse era nato in Auschwitz e non aveva mai visto un albero; Hurbinek, che aveva combattuto come un uomo, fino all'ultimo respiro, per conquistarsi l'entrata nel mondo degli uomini, da cui una potenza bestiale lo aveva bandito; Hurbinek, il senza-nome, il cui minuscolo avambraccio era pure stato segnato col tatuaggio di Auschwitz; Hurbinek morì ai primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole. (Levi 1989: 15)

Il personaggio di Hurbinek è esistito, dunque, sia realmente che letterariamente: nella sua doppia accezione, in ogni caso, è un personaggio che è passato alla storia, alla memoria collettiva, nonostante il fatto che nella sua vita reale sia vissuto così poco.

Questa storia, dopo quarant'anni, ha tanto impressionato un autore contemporaneo spagnolo, Adolfo García Ortega<sup>1</sup>, da fargli decidere di dedicare una delle sue opere proprio al personaggio di Hurbinek: il romanzo *El comprador de aniversarios* è stato pubblicato per la prima volta nel 2003 per la casa editrice Ollero y Ramos, e, successivamente, nel 2008, presso Seix Barral, ottenendo in questa seconda occasione risonanza più ampia, e vincendo la I edizione del premio Dulce Chacón de novela. In esso reinventa, ricrea, ridona vita al personaggio di Hurbinek. García Ortega non è testimone diretto della vita del campo, ma fa suo quel racconto di Primo Levi, per cui nutre una profonda ammirazione, e le cui opere lo hanno affascinato fin da quando ha conosciuto la sua scrittura, tra i 25 e i 30 anni: l'autore non si ispira semplicemente a quel testo, ma ne interiorizza il racconto,

---

<sup>1</sup> Adolfo García Ortega è nato a Valladolid nel 1958. Dal 1982 risiede a Madrid, e oggi vive tra Barcellona e la capitale. Dal 1980 lavora nel campo editoriale, in particolare nel giornalismo culturale, ed è stato critico letterario, per *El País*, *La Vanguardia* e *Diario 16*, come anche in alcune riviste importanti. Oggi collabora con la sezione di "Opinión" di *El país*. Dal 1995 al 2000 è stato vicedirettore della casa editrice Aguilar, poi direttore di Seix Barral e oggi fa parte dell'Area editoriale del Gruppo Planeta. Come scrittore, le sue opere godono di un'alta reputazione e di grande prestigio: ha scritto, tra gli altri, *Café Hugo* (Ollero y Ramos 1999; Bruguera 2007), *Lobo* (Ollero y Ramos 2000), *El comprador de aniversarios* (Ollero y Ramos 2003; Seix Barral 2008), *Autómata* (Bruguera 2006), *El mapa de la vida* (Seix Barral 2009), *Pasajero K* (Seix Barral 2012), e *Verdaderas historias extraordinarias* (Seix Barral 2013), romanzi che hanno avuto un grosso successo di critica e di pubblico, così come il suo ultimo libro di poesie *Nuestra alegría* (Abada 2011).

decidendo di contribuire anch'egli alla memoria collettiva e alla restituzione del ricordo di quel bambino. E va ancora oltre: il suo scopo è quello di creare, inventare, "comprare" una vita, diverse vite, a quel piccolo protagonista, di cui può solo immaginare la sofferenza<sup>2</sup>.

Nel romanzo *El comprador de aniversarios*, infatti, l'autore ricostruisce in maniera fittizia il passato di Hurbinek, per donargli anche, e soprattutto, un futuro. In un'intervista, l'autore, a proposito del suo rapporto con la Shoah, e dei possibili elementi autobiografici presenti nel libro, afferma:

Hay un elemento muy personal en este libro. Tengo que retrotraerme a mi infancia, cuando con trece años, sin tener nada que ver con ningún ámbito judío, dije en el colegio que era judío. Lo dije, primero, por una necesidad de diferencia, y segundo, puede que haya sido por fascinación. Porque yo leía mucho y veía que todo lo que pasaba en la ciencia, en la historia, en todos lados, estaba vinculado con judíos, y entonces quizás la manera de que me pase algo sería siendo judío. Cuando conté que era judío, hubo alguna gente que lo vio como natural. Pasaron los años y siempre tuve un interés afectivo por todo lo que tenía que ver con el Holocausto, los documentales que se veían a la televisión y muchas cosas. Esa parte del libro en el cual el personaje relata cómo le habían impresionado las imágenes del Holocausto cuando era pequeño, es absolutamente autobiográfica. Como niño me sentía muy solo con esas impresiones, porque todos los niños quedaban más impactados con las escenas de guerra que con las vejaciones a judíos o la liberación de un campo de concentración. (Wainstein 2005: 18)

Questa sorta di immedesimazione con la tragedia della Shoah spinge García Ortega a dedicare a questo argomento uno dei suoi romanzi.

*El comprador de aniversarios* è narrato da un uomo di mezza età, sposato e con due bambine, che si sta dirigendo ad Auschwitz per visitare il luogo simbolo della Shoah: attraverso l'avventura che vive il protagonista-narratore, lo scrittore partecipa a quella tragedia, e ne segue gli accadimenti, quasi prendendovi parte in prima persona. Nel tragitto, però, ha un incidente e viene ricoverato all'ospedale di Francoforte: è da qui che il narratore comincia a pensare a tutte le vite (le morti) che

---

<sup>2</sup> Il titolo della traduzione italiana del romanzo di García Ortega è appunto *L'inventore di compleanni* (Piemme, Milano 2006).

si sono avvicinate in quel campo di concentramento, a dare un nome (spesso fittizio) alle persone che ci hanno vissuto, che li hanno sofferto e lottato contro la morte. La *dedicatoria* alla fine del romanzo, in effetti, è rivolta alla memoria di tutti i personaggi in esso citati, ma con un appunto “que con otros nombres existieron” (García Ortega 2008: 245): i personaggi diventano persone, e il limite tra la realtà e la finzione viene praticamente annullato, come afferma lo stesso narratore “Mas sé que lo que pretendo es un imposible, y la vida me ha detenido aquí, en este hospital de Frankfurt, para que la frontera entre mis ficciones y la realidad, en lo tocante a Hurbinek, siga siendo algo borrosa, atravesable y mínima” (García Ortega 2008: 87). Tra queste persone, appunto, c’è Hurbinek, a cui sono legati il motivo e lo scopo del romanzo, esplicitati dallo stesso narratore, in una delle sue divagazioni dal letto d’ospedale: “Pero yo he iniciado este viaje sencillamente porque quiero que Hurbinek viva una vida no vivida, arrebatada. Quiero regalarle, comprarle años, celebraciones de cumpleaños, si eso no fuese una quimera” (García Ortega 2008: 87).

Ad Auschwitz il narratore non riuscirà mai ad arrivare: le parole “Yo iba a Auschwitz, pero ya no” ricorrono come un ritornello, una nenia, un’ossessione, durante tutta l’opera. Ma è proprio il non aver visto con i propri occhi quel luogo che gli permette di cominciare a creare: è così che, attraverso i suoi ricordi, e la sua immaginazione, Hurbinek acquisisce la vita di altre persone sopravvissute al campo di concentramento, dal momento in cui, all’inizio del suo racconto, l’io narrante si domanda “¿Quién sería hoy Hurbinek, de haber sobrevivido?” (García Ortega 2008: 9).

La storia del bambino si costruisce attraverso l’intrecciarsi di realtà e finzione, ed è così che nascono le sue diverse identità: “La responsabilidad de darle un futuro me llevó en cierta ocasión a descubrir a Hurbinek oculto en la personalidad de un hombre llamado Pavel Farin [...] una vida vivida de manera interpuesta, decidida por mí, creador de su futuro” (García Ortega 2008: 117): il bambino, quindi, diventa un impiegato della rete tranviaria a Budapest, uno scrittore spagnolo, uno scenografo russo, un polacco che lavora nel campo del cinema, un fotografo



israeliano, ecc. Il narratore immagina personalità differenti, creando personaggi possibili, cercando così di compensare con la letteratura i fatti della triste e sconvolgente realtà: vuole che quel piccolo essere esista di nuovo, che la sua vita duri ancora, una vita inventata, fabbricata da lui, ma possibile. Il creatore diventa, così, il “padre” della creatura, dandogli anche un nuovo nome, Ari:

Puede que a él no le valga de nada que le inventen una vida. Ni siquiera, muerto a los tres años, alcanzó a saber qué era eso de la vida, aunque se aferró a ella con angustia, hasta el último fragmento de minúscula energía que su minúsculo y paralizado cuerpo pudo crear. Pero a mí sí me vale, y de mucho, inventar su vida. Sólo así podremos ser redimidos los dos, él y yo. Soy una especie de progenitor de Hurbinek. Sí, ahora que lo pienso es lo que soy. (García Ortega 2008: 10)

E da nuovo creatore, il narratore inventa, regala, anche la storia della sua famiglia, dei suoi genitori, Sofía e Yakov, anch’essi morti nel campo, e di sua madre, che ha deciso di darlo alla luce, ma che poi non ha avuto la forza per proteggerlo. Attraverso Hurbinek, il narratore parla di tutti i bimbi che hanno perso la vita nei campi di concentramento, delle loro madri, della sofferenza del distacco: la vita che non ha potuto vivere quel bambino, e che esiste però nell’immaginazione del narratore, è un omaggio a tutte le creature che sono state assassinate prima di lui.

Il racconto procede con continui salti cronologici, tra il passato della Storia e il presente della narrazione, tra storie “inventate” e personaggi realmente esistiti: come il riflesso di una storia di cui si conoscono solo piccole parti e che si compone mano a mano, la narrazione va e viene, elude l’ordine lineare, intercalando informazioni brevi, quasi delle piccole schede con dati o biografie, permettendo al lettore di ricostruire mano a mano gli avvenimenti.

Tra i personaggi si incontrano lo stesso Primo Levi, che si reca spesso al capezzale del bimbo, e di cui si racconta la biografia, il giovane Henek, Walter Benjamin, insieme agli assassini, a coloro che detenevano il potere nel campo, o che praticavano assurdi esperimenti sui prigionieri, come Josef Mengele. Parallelamente, procede la storia personale del narratore, nella

sua stanza d'ospedale, mentre cerca di guarire a contatto con dottori che gli incutono timore, non foss'altro per la lingua parlata, la stessa dei carnefici del lager<sup>3</sup>. Ma la sua simbiosi con quel mondo è totale: ricorrono spesso verbi come “estoy viendo”, “veo”, “veo perfectamente”, riferiti a ciò che sta raccontando, come se stesse anche lui lì con i suoi personaggi, con le proiezioni del suo io più profondo.

In una narrazione come questa, però, come si è detto, la cosa fondamentale è il linguaggio, e quello scelto da García Ortega non lascia spazio a dubbi o fraintendimenti: le parole sono forti, dirette, sferzanti. Già a partire dal nome attribuito al piccolo Hurbinek, si fa riferimento alla comunicazione, quella nel campo, una non-comunicazione, poiché il bimbo è troppo debole per riuscire a parlare: “un niño de tres años a quien han puesto el nombre de Hurbinek, interpretando así, con esa palabra, alguno de los extraños sonidos que emite esporádicamente” (García Ortega 2008: 16). Ma le parole sono importanti, sempre, anche e soprattutto quelle non dette, quelle che non si riescono a pronunciare, quelle espresse solo attraverso lo sguardo:

Hurbinek estaba mudo. O no podía hablar. En un esfuerzo supremo que le convulsionaba su pequeña cara triangular en la que las cuencas de los ojos se hundían más y más, sólo pronunciaba sonidos, trozos de sílabas, inarticuladas palabras que nadie comprendía. Podían ser gemidos, podían ser tarareos de alguna canción que hubiera oído, podían ser la palabra que encerraba su verdadero nombre, siempre aproximada, siempre en la voz de un niño aterrado que quiere vivir a toda costa. Sí es que era eso lo que quería Hurbinek, porque en sus ojos lo que flotaba era el extremado deseo de hablar, de explotar en sonidos. (García Ortega 2008: 20-21)

L'impossibilità di esprimersi del bambino diventa l'impossibilità di descrivere ciò che in quel campo di concentrazione è

---

<sup>3</sup> Il narratore afferma, a questo proposito: “Me inquietan esos médicos alemanes jóvenes que cada cierto tiempo vienen hasta mi cama, me auscultan con una vaga sonrisa cortísima y pronuncian sílabas similares a las que oírían en los campos millones de hombres, mujeres y niños en su exterminio” (García Ortega 2008: 13); e più avanti: “Quizá en mi subconsciente lo que comparten atterradamente ambos contextos es el idioma alemán, son las palabras alemanes, abruptas, guturales y silbantes” (García Ortega 2008: 14).

successo, e cosa hanno provato coloro che sono stati deportati: “hay palabras que no se hallan sencillamente porque no existen, no pueden existir” (García Ortega 2008: 15).

Gli occhi di Hurbinek sono neri e grandi, ed è attraverso di essi che il bambino cerca di esprimersi, come afferma il narratore: “los ojos de Hurbinek son un idioma” (García Ortega 2008: 31). Ed Henek, l’angelo custode del piccolo, fa di tutto per insegnargli a parlare, gli ripete costantemente nell’orecchio alcune parole affinché il bambino possa cominciare a produrre dei suoni che abbiano un significato: il ragazzo crede nella forza delle parole, nella loro forza salvifica, e parla costantemente, affinché anche Hurbinek possa imparare e ripetere. Ma le uniche parole che il bimbo pronuncia, o almeno quelle che assomigliano di più a delle parole, *mass-klo* o forse *matisklo*, nessuno riesce a comprenderle: potrebbe essere il suo vero nome, o il ritornello di una ninna nanna, o le uniche parole dolci che aveva sentito nella sua breve vita. Non si saprà mai. Eppure quei suoni diventano, per diversi giorni, il motivo della sopravvivenza di alcuni prigionieri, che dipendono dal Verbo di questo nuovo piccolo Messia: “esas palabras expresaban lo que ellos mismos querían decir y comprobaban con sorpresa que tampoco decían. [...] Remitían al lenguaje primero y primitivo de nombrar única y urgentemente lo que se teme, se desea o se necesita. Aquel lenguaje, entonces, les sumió a todos en el silencio” (García Ortega 2008: 145-146). Il silenzio è l’unica reazione che si può avere di fronte alla sofferenza, all’indicibile.

Nonostante questa incapacità di espressione, lo scrittore utilizza un linguaggio dall’effetto profondamente toccante, freddo nell’enumerazione delle atrocità commesse dai nazisti, ma mai distante, mai privo di sentimento, quando il narratore affronta il racconto di alcuni episodi accaduti all’interno del campo, quando descrive gli assurdi esperimenti di Mengele sui deportati, soprattutto sui bambini. Come afferma Ricardo Senabre:

García Ortega se ha demorado, tal vez con exceso, en la enumeración de vejaciones, torturas, matanzas y asesinatos practicados indiscriminadamente contra hombres, mujeres y niños, y ha intentado reducir en

estos pasajes la prosa a mero utensilio designativo, neutro, procurando no cargar las tintas en el patetismo y el horror, porque los hechos narrados son estremecedores y claman por sí mismos. (Senabre 2003)

È proprio questo il modo che García Ortega sceglie per raccontare l'indicibile, per narrare la Shoah: offrire al lettore la verità nuda e cruda, senza mezzi termini, senza tentare minimamente di smussare gli angoli, di addolcire le immagini, di far percepire un minimo di commiserazione verso i carnefici, affinché quello che è stato venga ricordato così come è stato. Con un'intensità profonda, in un registro che si muove tra il racconto, il saggio e il reportage, l'autore elabora un testo terribile e di commovente bellezza, con una prosa misurata e solida, propria di chi scrive anche poesia, e che quindi conosce il valore di ogni frase e il peso di ogni parola. Si potrebbero fare numerosi esempi di questa scelta lessicale e, perché no, morale, ma uno in particolare riflette alla perfezione l'importanza delle parole in questo romanzo, un brevissimo paragrafo, staccato dal resto del testo, per dargli ancora più peso, più importanza, più risalto:

Empujar, aterrar, golpear, destripar, escupir, abrir, sajar, insultar, desgarrar, apuntar, disparar, fusilar, clavar, arrojar, desmembrar, ahorcar, aplastar, degollar, inyectar, trepanar, desfigurar, amputar, triturar, abrasar, incidir, apuñalar, electrocutar, violar, contagiar, torturar, enterrar, estrangular, apalea y descoyuntar son verbos que los nazis aplicaban a los niños. (García Ortega 2008: 106)

L'uso di questi verbi, in un climax toccante e tragico, riflette quella voglia di denuncia e di ricordo che è il motore di *El comprador de aniversarios*: una *novela* dalla grande forza espressiva, una "narración testimonial", un canto doloroso, che cambia colui che la racconta. Le ultime parole del narratore, infatti, testimoniano quanto una storia del genere possa sconvolgere anche chi non ha vissuto direttamente quegli avvenimenti:

En el fondo sí he cambiado. Un cambio sutil, quizá, como se dice de los hombres que de pronto envejecen o maduran de golpe. He recorrido el siglo, me he adentrado en el horror del siglo, y he imaginado su gris epicentro en la corta vida del pequeño judío Hurbinek, de tres años. Pensarlo, saberlo, decirlo, me ha cambiado, claro que me ha cambiado. Ahora lo sé: yo iba a Auschwitz, pero ya no. (García Ortega 2008: 242-243)

Le parole utilizzate per narrare la Shoah, in questo caso, non distruggono, ma fanno crescere, fanno cambiare. Per una tragedia così grande si possono e si devono trovare le parole, in nome di una memoria che non deve mai essere cancellata.

### Bibliografia

- Agamben, G. (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Augé, M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- De Matteis, C. (2009), *Dire l'indicibile. La memoria letteraria della Shoah*, Palermo, Sellerio.
- García Ortega, A. (2008), *El comprador de aniversarios*, Barcelona, Seix Barral.
- Levi, P. (1989), *La tregua*, Torino, Einaudi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2007), *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Oleza, J. (1996), "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", in J. Romera, F. Gutiérrez, y M. García-Page, eds., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros: 81-97.
- Romeu Guallart, L.M. (2010), "Yo iba a Auschwitz pero ya no". *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega y las posibilidades de acercarnos a la Historia desde la (meta)ficción", *Confluente*, vol. 2, 1: 165-184.
- Semprún, J., Wiesel, É. (1995), *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits.
- Senabre, R. (2003) "El comprador de aniversarios", *El Cultural*, 3 de julio de 2003, [http://www.elcultural.es/articulo\\_imp.aspx?id=7436](http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=7436) (02.06.2014).
- Topolski, J. (1997), *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Bruno Mondadori.
- Wainstein, M. (2005), "El niño de la novela es una metáfora de la ingenuidad", *Aurora*, 5 de mayo: 18.



Valente y Durero: la narración sumergida  
de “Una antigua representación”

*Elsa Maria Paredes Bertagnolli*  
(Università degli Studi di Trento)

El objetivo de mi trabajo es analizar la relación que el enigmático poema *Una antigua representación* del poeta José Ángel Valente establece con el concepto de narración y con su simbolismo, así como sugerir algunas pistas para su interpretación.

Una antigua representación

Caballero mortal,  
si el aire baja desde vuestra cabeza hasta la noche,  
si en el oscuro guantelete el hierro  
ha corroído al fin la flor  
y si la muerte hila  
trasera en el arzón su ovillo negro,  
decidme dónde,  
decidme dónde hemos de alzar aún  
sobre la luz los rotos estandartes.

Este poema (Valente 2006: 341-342), que Valente expresamente dedica<sup>1</sup> al grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo* (Fig. 1), pertenece a *Interior con figuras*, poemario<sup>2</sup> concebido entre 1973 y 1976, que constituye un espacio extraordinario dentro de su producción y en el que se asiste a una transformación decisiva de su escritura, siempre menos atenta al mundo exterior y dirigida ya casi exclusivamente hacia dentro de sí misma.

Característica del poemario es el afán metaliterario que empuja la palabra a confesar las inquietudes y reflexionar sobre los alcances de este nuevo estado de conciencia: no se trata de un mero aspecto compositivo o temático, porque la reflexión sobre el viaje de la palabra poética hacia sí misma tiene para Valente también un valor filosófico y espiritual muy importante, metáfo-

---

<sup>1</sup> Cf. Valente 2003: 43.

<sup>2</sup> Cf. Primera edición: Valente 1976.



ra del viaje del poeta hacia el centro de su propia palabra, del hombre hacia dentro de sí mismo. Este recorrido, esta aventura es para Valente nada menos que el hilo rojo de la historia, es decir de la gran narración humana.



Fig. 1 Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513  
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/6644/13>.

La metáfora del hilo no es casual: para Valente, el concepto de narración está íntimamente relacionado con el del tejido. “La relación mítica y la recíproca simbología del tejer y del decir, del tejido y de la palabra, son sobradamente conocidas” afirma



en el ensayo *La narración como supervivencia* (Valente 2008: 737)<sup>3</sup>, en el que recuerda a autores como Joseph Chelhold, Geneviève Calame-Griaule, René Guénon, o las figuras de Shahrazad, Penélope y las Parcas. El “hilo”, explica Valente, “es el mismo hilo del narrar”, es “el contenido primordial de toda narración” (Valente 2008: 735), contenido o material originario que el poeta busca en la profundidad de su palabra y al cual su escritura tiende en un esfuerzo por romper las capas opacas del lenguaje y alcanzar su centro, su núcleo pulsante, “pneuma seminal” (Valente 2008: 735) o, como indica en el ensayo *Lorca y el caballero solo*, “espacio primordial” (Valente 2008: 124)<sup>4</sup> de las formas donde la historia llega a su “punto cero”<sup>5</sup>.

Buscar, sumergirse y entrelazar su propia palabra con el hilo de esta narración primaria que está debajo de toda narración es el objetivo de su poética y de su búsqueda obsesiva de narraciones siempre nuevas a las que arrimar su escritura, con las que alimentarla y entrelazarla para descender, una vez deconstruidas y asimiladas, junto al núcleo de ese contenido primordial escondido. Proceso necesario ya que para Valente la narración asegura la supervivencia: “El que narra teje y prolonga en la duración el hilo de la memoria” (Valente 2008: 135).

Y así, a través de Geneviève Calame-Griaule, recuerda, por ejemplo, que

Entre los dogones [...] la palabra está en el tejido, es tejido; como éste, a su vez, palabra. Todas las palabras individuales, entrelazándose como hilos, tejen las relaciones de los hombres y forman una gran banda de tela ininterrumpida de generación en generación. (Valente 2008: 737-738)

Para Valente, no solamente el que narra asegura la duración de la memoria colectiva, sino que también puede acceder a su núcleo más profundo: calarse en la urdimbre de la gran narración humana, tomar lo que es el hilo de la narración permite al narrador encontrar el camino en el mundo y, como un nuevo

---

<sup>3</sup> Cf. Primera edición: Valente 2004.

<sup>4</sup> Cf. Primera edición: Valente 1971.

<sup>5</sup> Título bajo el cual, por primera vez en 1972, reúne los poemas hasta entonces publicados.

Teseo, llegar al centro mismo de su laberinto que es para el poeta ese centro mítico o *ursatz* (Valente 2006: 403) al cual la palabra, toda narración, el hombre mismo, deben en fin regresar: “mito de supervivencia, la narración remite fundamentalmente al origen inmemorial del tiempo” (Valente 2008: 740).

Entre los poemas que más bellamente invitan a sondear este proceso encontramos *Una antigua representación*, producto de un largo proceso de indagación de una más profunda y extensa estructura esencialmente narrativa, cuyos nudos amarran el denso imaginario del grabado de Durero.

Valente reconoce las imágenes de esa misma urdimbre también en la poesía de Lorca al que dedica el *ensayo Lorca y el caballero solo* (Valente 2008: 129) y donde precisamente afirma que los elementos de la *Canción de jinete* “son los mismos que Durero asocia al caballero solo en el famoso grabado de 1513, *El caballero, la muerte y el diablo*” y que la cita del caballero “no es de amor”, sino “con un país remoto – Córdoba lejana – al que no se llega, al que se va” (Valente 2008: 128). Explica el poeta: “Las torres de Córdoba” son uno

de los grandes símbolos del centro del mundo, del lugar axial –tantas veces representado por una ciudadela o un castillo– y la marcha del jinete es la marcha implacable del ya encaminado al centro oculto, al que se llega o no se llega, pero al que se va. Porque ir hacia el centro es la sustancia de una de las grandes imágenes míticas que Occidente ha conservado, la imagen del caballero solo. (Valente 2008: 128)

Para Valente, en efecto, el título de la obra dureriana “omite un elemento esencial, la ciudadela coronada de torres que, en el grabado, preside desde una alta lejanía toda la composición” (Valente 2008: 129).

¿Por qué, entonces, también el poema de Valente omite un símbolo tan importante?

Según sugiere el poeta, tanto la ciudadela de Lorca como la de Durero simbolizarían el centro o lugar originario hacia el cual el ser humano dirige su búsqueda espiritual, porque “la ciudad a la que se va [...] es la que domina el grabado de Durero o es la torreada Córdoba que vislumbra en lo imposible el jinete de Lorca o el castillo de Corbenic o el de Montsalvat; es

decir, el lugar axial del Rey del Otro Mundo, del Rey-Pescador y del Grial” (Valente 2008: 129). Para Valente, de hecho

la misteriosa marcha del jinete lorquiano resuena desde muy remotos umbrales del tiempo. Porque a través del ciclo de leyendas del Grial, la representación del caballero solo es una de las imágenes primordiales que pasan del legado druídico al mundo cristiano.

Valente analiza entonces las posibles fuentes utilizadas por Lorca en su poema, entre las cuales recuerda, en primer lugar, *The Waste Land* “y la interpretación de Jessie L. Weston” así como, en general, la “materia de Bretaña” y la influencia de “los grandes nombres irlandeses”, sin olvidar la mítica “Carcasona” de Lord Dunsany en *Cuentos de un soñador* (Valente 2008: 129-130).

Curioso también el hecho de que, a propósito de su connotación y de sus fuentes, Valente hable de “la misteriosa urdimbre de su imaginación”, explicando que “el movimiento espontáneo de su imaginación tiende a la estructuración de mitos o a la instalación en formas míticas dadas o reinventadas o prolongadas” (Valente 2008: 126).

Creo que ese proceso de prolongamiento –de extensión del hilo de las antiguas narraciones–, y la bibliografía aludida revelan la perspectiva adoptada por Valente, sus propias lecturas y, por tanto, esa trama sumergida de su poema. De hecho, en su biblioteca personal –hoy reunida en la *Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética* de la Universidad de Santiago de Compostela–, no faltan libros sobre las leyendas del Grial –por ejemplo, una copia de *La Quête du Graal* por Albert Béguin et Yves Bonnefoy de 1975– ni los nombres de Lorca, Eliot, Yeats o Joyce, como tampoco la de Durero.

Por lo que concierne el material sobre este último, los libros de arte encontrados<sup>6</sup> –y anteriores a la publicación de *Interior con figuras* (1976)– no proporcionan muchas informaciones o análisis detalladas acerca del grabado, lo que nos hace suponer

---

<sup>6</sup> Noël 1950; Dürer 1963; Dürer 1964; Dürer 1966; Dürer 1970; Panofsky 1970; Rivoire 1970; Dürer 1973; Panofsky 1987. Como es posible apreciar, los libros encontrados son casi todos anteriores a la fecha de publicación de *Interior con figuras*.

que Valente debió consultar otro material que su biblioteca no registra. Las pocas informaciones que encontramos, además, ponen en evidencia cierta distancia respecto a la complejidad de las premisas anunciadas en *Lorca y el caballero solo* –como hemos visto, tan radicadas en la materia de Bretaña y en el simbolismo exotérico del Grial. En efecto, sus autores, que sin embargo insisten en la interpretación del protagonista como imagen de *The Great Christian Knight* (Dürer 1973: 150), evitan referencias directas al material y al simbolismo señalados por Valente, prefiriendo sugerir la influencia del *Enchiridion militis christiani* de Erasmo<sup>7</sup>, de personajes reales de la Reforma, o la representación de la “vita activa” – encarnada en la figura del caballero– en contraposición con la “vita contemplativa” – simbolizada, en este caso, por otro grabado dureriano, el *San Jerónimo en su celda* de 1514.

En *The Life and Times of Dürer* (Rivoire 1970: 22), como, en general, en muchas otras descripciones del grabado que se han publicado a lo largo del tiempo, se evidencia una fuerte oposición entre el héroe intachable y la muerte, que es percibida como antagonista, y se insiste de paso en la capacidad del caballero de no dejarse distraer o espantar:

We can see represented here the path we are all called on to follow, the path of death. [...] Certainly we shall have death at our side, wreathed in snakes, telling us the time on the hour-glass, and behind, the demon with his claw ready to pounce. *Post equitem sedet atra cura* (Black care sits behind the horseman) said Horace. And so the traveller will never get rid of the presences of the night. Instead he rides forward on his horse at a firm and steady pace, looking straight ahead. *Non est fas respicere*—it is forbidden to look back, according to the verse from the Bible already quoted by Erasmus for his *Miles Christianus*. The Knight shows his determination by his ability to ignore distractions and his stoicism and, in this manner, he secures a moral victory over death and the devil, and asserts the predominance of mankind. (Rivoire 1970: 23)

¿Es posible percibir esta misma aura en el caballero valentino, esa confianza en su victoria contra la muerte enemiga? El

---

<sup>7</sup> Valente poseía una copia en español de 1995 que es posible consultar en su biblioteca: Erasmus1995.

jinete de *Una antigua representación* muestra irremediablemente los signos del tiempo, como si la muerte, demasiado cercana, lo hubiera ya atrapado: su armadura ha empezado a oxidarse, el hierro a corroerse y la flor entre sus manos a marchitar. Es una descripción que nos aleja bastante del impasible e victorioso (“Great”) “caballero cristiano” a la vez que insinúa una relación, o historia, diferente entre él y la muerte.

En efecto, los textos señalados por Valente en el ensayo sobre Lorca dirigen la atención hacia otros elementos que construyen una narración distinta y sugieren un diferente balance en la dinámica entre sus personajes. Común denominador de esas lecturas es, como ya anticipado, la historia de Bretaña encentrada en la *quête* de los caballeros hacia el “castillo del fondo”: son los héroes de la Mesa redonda enviados por el rey Arturo en búsqueda del Sagrado Grial; o los caballeros de Lord Dunsany a la vuelta de Carcasona; o los “cien jinetes” y los “arqueros oscuros” (Valente 2008: 130-131) de los poemas lorquianos; son, en general, todos esos hombres, poetas o guías espirituales que dedicaron su vida a la obtención de un profundo conocimiento espiritual. “Caballeros ‘quaerentes’, protagonistas de una larga ‘demanda’” que responde a un esquema fijo según el cual nadie de la compañía inicial podrá encontrar el Grial, llegar a la meta prefijada, la ciudad perdida, el centro, menos uno, porque no todos pueden superar las pruebas del conocimiento iniciático. Explica Valente en *Imágenes para una pasión* (Valente 2008: 490):

La lanza de Longinos hace correr la sangre de ese cuerpo, que José de Arimatea recoge en el grial, graal o gradale, vaso y libro a la vez, según recuerda René Guénon. Y así empieza su misteriosa aventura histórica o infrahistórica o intrahistórica esa materia de Bretaña, materia de Pasión, gloriosa, pero también secreta, oculta u ocultada. Materia inaccesible y remota, como había de ser para que su busca o demanda – demanda del Grial – fuese a su vez interminable.

E interminable es porque no pertenece al plan físico, sino a la visión interior, a la palabra interior que se sitúa más allá del espacio temporal, más allá de la muerte.

Ahora bien, el héroe valentino es un caballero del cual se evidencia, antes que nada, su naturaleza “mortal”. El adjetivo se

explica dentro del sistema simbólico que lo acompaña, construido precisamente alrededor de la muerte que, como una sombra, cabalga detrás del él. Trae ella consigo sus atributos característicos —e aparentemente infaustos— como la oscuridad, la noche, los colores nocturnos, la corrosión de la materia; mas destaca una novedad respecto al grabado de Durero: el ovillo negro entre sus manos, transformación intrigante y a la vez enigmática del reloj de arena. En *Lorca y el caballero solo* Valente escribía: “En la marcha hacia el centro, la muerte interpuesta señala también al jinete con el reloj de arena el término del tiempo” (Valente 200: 129). ¿Por qué el poeta sustituye el reloj con un ovillo negro?

Creo que estamos tocando aquí la sustancia creativa del proceso compositivo del poema, el nudo donde los interrogantes irresueltos de su lectura se entrelazan. Se trata de reconocer, en primer lugar, la multitud de compañeros que junto al Caballero emprenden el peligroso viaje, porque “cien” son los jinetes de Lorca, cien los que buscan Carcasona y muchos también los de la Mesa redonda; oír esa voz del poema que puede ser coral: “dónde *hemos* de alzar [...] / los rotos estandartes” (cursiva mía). El caballero nunca empieza su viaje solo, pero acaba siéndolo, como para Valente un poema se encarna en más palabras pero se cumple en una sola. Este proceso de disolución de los discursos, de destrucción de las tramas preconstituidas y de las palabras gastadas por su uso cotidiano e instrumental, es central en la poética de Valente, ya que, como afirma en *Las condiciones del pájaro solitario* (Valente 2008: 275)

La forma se cumple sólo en el descondicionamiento radical de la palabra. La experiencia de la escritura es, en realidad, la experiencia de ese descondicionamiento y en ella ha de operar ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación. Tal es la vía única que en la escritura lleva a lo poético, a la forma como repentina y libre manifestación.

Quedan a un lado, por supuesto, los condicionamientos del lenguaje de la comunicación y los elementos censores que, de toda necesidad, el lenguaje utilitario aloja. Por eso la escritura [...] se ha podido sentir en lo moderno [...] como un estado de *suspensión de la vida* [...] He ahí la soledad en que, como ruptura de lo sólito, la obra o la forma aparecen [...].

Lo que el proceso deja claro, se trate de la historia del caballero o de la palabra poética, es que la conquista de la meta conlleva siempre una pérdida, una muerte. Oportuna y necesaria es por tanto, en el poema valentiano, su presencia y su simbolismo, pues esta siempre ha de acompañar al caballero: “El caballero, la marcha hacia el centro, la ciudad cuya sola vislumbre es señal de elección, la aventura sonámbula del jinete en la muerte. Imágenes de proximidad a lo inaccesible y de destino cortado” (Valente 2008: 131).

Por lo que concierne la palabra poética, un poema sólo es el medio para alcanzar ese conocimiento más no coincide con ello, pues su verdadera forma, que para Valente es epifánica, nunca podría radicarse en una estructura concluida; al contrario, esa experiencia destruye las palabras físicas del poema. También el poema, entonces, como los caballeros, tiene que “morir”, transformándose en la ceniza – imagen recurrente en el universo valentiano<sup>8</sup> – que queda una vez ardido.

Como en la historia arquetípica de la *quête* de los caballeros, la conquista del centro es infinita porque nunca adviene en el plan físico, ya que el conocimiento perseguido no pertenece a la realidad temporal; su obtención adviene necesariamente en el momento en que la realidad física es superada: es lo que Valente llama epifanía y que podríamos también llamar muerte iniciática, porque, como explica en *Rudimentos de destrucción*, el “ejercicio preambular de la conciencia o de la imaginación creadora es un ejercicio de destrucción”: se trata efectivamente de destruir las “formas conclusas” (Valente 2008: 91) que sepultan “las formas originales” de la “visión creadora” (Valente 2008: 90). De allí que su obtención presuponga necesariamente la *muerte* de lo que la oculta.

En este sentido es la destrucción una “aventura histórica o intrahistórica o intrahistórica” porque nos invita a cruzar los estratos de la historia, de la narración, los estratos depositados de la memoria individual, colectiva y de la palabra misma, y sus “formas conclusas” en el tiempo, para dirigirnos entonces al

---

<sup>8</sup> Cf. el poema “*Seràn ceniza...*”, en Valente 2008: 69. Primera edición: Valente 1955.

fondo mismo de esa materia, allí donde duerme “la imagen” (Valente 2006: 389)<sup>9</sup> original de la que todo ha nacido. En ese “punto cero” de la narración, allí donde la primera palabra nace, la historia se hace universal o “una antigua representación”. Y el acercamiento al punto de la nada imposible o eterno o infinito y así su narración; y la ciudad del centro, por tanto, inalcanzable – en el plan físico. No existe. Sólo con la muerte, sólo con la destrucción total de las formas exteriores podrá el caballero alcanzarla.

Se explica entonces porque el intachable “caballero cristiano” no podía aparecer en la interpretación del poeta sin ser transformado, pues el objetivo del caballero de Valente no es ignorar a la muerte en cuanto enemiga, sino hacerse acompañar por ella y gracias a ella precisamente cruzar finalmente las puertas de la ciudad oculta.

La Carcasona mítica de Lord Dunsany –tan mítica como la Córdoba de Lorca–, “con el sol brillando sobre su ciudadela en la cima de una lejana montaña”, es claramente el Palacio del Rey-Pescador hacia el que se va siempre en una aventura sin término. Así camina en el cuento del irlandés el rey Camorak, con los Hombres que Nunca Descansarían, para combatir la sentencia del Hado que había dicho: “Nunca llegaréis a Carcasona”. Igual que sobre la anchura del llano cabalga el jinete de Lorca contra la certeza del propio destino: “Yo nunca llegaré a Córdoba” (Valente 2008: 130).

Reconstruyendo, hilo por hilo, la trama sumergida de esta “antigua representación” regresamos otra vez a la que es efectivamente el personaje clave de la representación valentiana, la que “hila/ trasera en el razón su ovillo negro”. Imposible ignorar ahora la referencia al simbolismo del tejido: la muerte no está cortando el hilo – que, dice Valente en *La narración como supervivencia*, “es el secante oficio de las Parcas” (Valente 2008: 740) –, sino al contrario “hila”, como si lo estuviera prolongando, como si ese ovillo fuera un símbolo de la narración humana que sobrevive en el cauce del poema, símbolo del origen de la

---

<sup>9</sup> “Imagen” que Valente recuerda en *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* de *Material memoria* citando el *Así hablaba Zaratustra* de F. Nietzsche (Valente 2008: 389). Primera edición: Valente 1979.



narración, del origen del poema, de la meta del caballero y del poeta, símbolo poderoso, instrumento iniciático.

Parece confirmarlo la equivalencia simbólica entre ovillo, laberinto, cueva y centro sugerida por Valente siempre en *Lorca y el caballero solo*, donde afirma que la “cueva” es “uno de los grandes símbolos de la forma cósmica y de los ritos de iniciación”, “símbolo del centro o de *initium*” (Valente 2008: 126), y que los “Caballeros ‘quaerentes’ [...] van hacia el laberinto, otro de los grandes símbolos del camino hacia el centro oculto” (Valente 2008: 131). En *La lengua de los pájaros* (Valente 2008: 533), citando a Guéron, también explica que

“El laberinto tiene una doble razón de ser, pues permite o impide, según el caso, el acceso a un determinado lugar [...] donde no todos deben penetrar indistintamente”. El laberinto es la precondition o antesala del proceso iniciático en el que hay siempre algo que renace, que es resurrección.

Y para Guéron, el laberinto es desde siempre fuertemente conectado con el símbolo de la cueva y con el del hilo, hilo axial o «*Atmâ*» (Guéron: 317 y 342) que conecta todos los estados de la existencia y del conocimiento interior –esos mismos que el caballero debe conquistar para alcanzar el fatídico centro.

Bajo esta perspectiva, la muerte de *Una antigua representación* revela un perfil y un papel totalmente nuevos; y entendemos que la ciudadela de Durero nunca podría aparecer al fondo, pues *está* en sus manos. El poema valentino se nos ofrece bajo una nueva luz: no se trata de un caballero amenazado por la presencia infausta de la muerte y del pecado; la adjetivación del poema tampoco resulta negativa: de hecho, la condición “mortal” señalada en el primer verso no remite a la naturaleza efímera de la vida humana, sino es presupuesto esencial para el acceso a los estadios profundos de esta; y la noche que baja, la flor corroída, los rotos estandartes son ahora indicios todos de la proximidad del centro, de la proximidad de la muerte que es una muerte iniciática. Tan fundamental es su presencia que Valente le ofrece un lugar privilegiado en su poema, al cual nadie más tiene acceso: el diablo o el perro que acompañan al caballero en el grabado dureriano, los muchos caballeros de los cuentos del Grial, el Rey Pescador, todos permanecen en silencio más allá

de los límites del poema... sumergidos. Sólo la muerte puede escoltar al caballero: la vemos a su lado, compañera necesaria e imprescindible, guardar en sus manos la clave, el nudo original y final de la narración, del misterio que el caballero, el poeta, anhela: no es el reloj del tiempo que acaba, sino el hilo infinito al cual el caballero-poeta atará su propia historia para proseguir la narración, su propia alma para sobrevivir en la visión iniciática.

La presencia de la muerte es entonces un triunfo y los oscuros colores del poema el indicio de la luz irreprimible que dentro de poco estallará en la epifanía de la visión. Y tímida, susurrada es esa pregunta final, palabras de alivio y asombro de quien, despertándose sobre la cima de la luz, pregunte: “dónde alzar aún sobre la luz los rotos estandartes”... palabras que recogen la densidad del peregrinaje que *Una antigua representación* invita a emprender a partir de sus capas exteriores hasta los más profundos estratos de su trama y del lenguaje simbólico y arquetípico de su historia universal. Esta es la increíble historia del caballero valentino, profeta y poeta de la interminable *quête* de la narración humana, donde “narrar es propiciar la duración; durar sobre los tiempos en un tiempo sin tiempo” dice Valente (Valente 2008: 739), y es apenas el inicio del nuevo viaje.

### **Bibliografía**

Obras citadas, poseídas por Valente en su biblioteca personal hoy reunida en la *Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética* de la Universidad de Santiago de Compostela:

- Béguin, A., Bonnefoy, Y. eds. (1975), *La Quête du Graal*, Seuil, Paris.
- Dürer, A. (1963), *Dürer*, ed. H.E. Rübesamen, Librairie Larousse, Paris.
- Dürer, A. (1964), *Lettres et écrits théoriques: traité des proportions*, ed. P. Vaisse, Hermann, Paris.

- Dürer, A. (1966), *The Complete woodcuts of Albrecht Dürer*, ed. W. Kurth, Dover, New York.
- Dürer, A. (1970), *Drawings of Albrecht Dürer*, ed. H. Wölfflin, Dover, New York.
- Dürer, A. (1973), *The Complete engravings, etchings and dry-points of Albrecht Dürer*, ed. W.L. Strauss, Dover, New York.
- Erasmus, D. (1995), *Enquiridion: manual del caballero cristiano*, ed. P. Rodríguez Santidrian, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Noël, G. (1950), *Dürer*, Braun, Paris.
- Panofsky, E. (1970), *Meaning in the visual arts*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Panofsky, E. (1987), *La Vie & l'art d'Albrecht Durer*, trad. D. Le Bourg, Hazan, [S.l.].
- Rivoire, M. ed. (1970), *The Life and times of Dürer*, Hamlyn, London.

Otras obras citadas:

- Arancibia, M. (1984), *Palabras y ritmos: el don de la lengua*, *Quimera*, 39/40: 83-86.
- Guénon, R. (2011), *Simboli della scienza sacra*, trad. F. Zambon, Milano, Adelphi.
- Valente, J.A. (1955), *A modo de esperanza*, Madrid, Rialp.
- Valente, J.A. (1971), *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI.
- Valente, J.A. (1976), *Interior con figuras*, Barcelona, Barral.
- Valente, J.A. (1979), *Material memoria*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- Valente, J.A. (2003), "Ut pictura", en *A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes*, catálogo de la exposición homónima, Universidade de Santiago de Compostela / Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 37-44.
- Valente, J.A. (2004) *La experiencia abisal*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

Valente, J.A. (2006), *Obras completas, I, Prosa y poesía*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.

Valente, J.A. (2008), *Obras completas, II, Ensayos*, ed. A. Sánchez Robayna, introducción y recopilación C. Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.

Narrazione e/o rappresentazione in *Cinco horas con Mario*  
(con una coda afgana)

Carla Perugini  
(Università degli Studi di Salerno)

La compresenza del *mythos* come argomento sia del racconto delle origini sia del più tardivo dramma poté far affermare ad Aristotele che: “Principio e, per così dire, anima della tragedia è, dunque, il racconto” (*Poetica* 6-1450a). La narrazione, nel suo libero trattamento del tempo, veniva definita dalla retorica classica *sermo absentis ad absentem*, ovvero un messaggio differito in cui emittente e destinatario non coesistono mai (Spang 2000: 643); comunicato *in presentia*, avrebbe invece dato vita alla modalità drammatica, caratterizzata dalla contemporaneità di emissione e ricezione e dal dialogo. Quest’ultimo è implicito anche nel caso di un monologo, data la presenza del pubblico come interlocutore muto e destinatario finale (Guillén 1995: 222). Ampliando il concetto, si potrebbe dire lo stesso della partecipazione di chi legge a quanto vanno dibattendo i personaggi sulla pagina scritta del romanzo o del dramma. Nessuno di loro si salva dal voyeurismo del pubblico (a teatro o a casa propria) né, per dirla tutta, alcuno di loro acquista veramente voce fintanto che un lettore o uno spettatore non gli presti orecchio. Ha un bel pensare il personaggio nella propria mente o rimuginare lontano da curiosi indiscreti: come chiarisce Socrate nel *Teeteto* (189e) – ce lo ricorda Claudio Guillén – “l’anima, quando pensa, io non la vedo sotto altro aspetto che di una persona la quale conversi con sé medesima, interrogando e rispondendo, affermando e negando” (Guillén 1995: 259). Le convenzioni drammatiche ci faranno assistere a questi dialoghi privatissimi sotto forma di monologhi se il personaggio è solo in scena, o come un *a parte*, se le altre presenze sul palco danno mostra di non sentire ciò che egli sta recitando per se stesso (e per noi). In letteratura, invece, il narratore può servirsi del discorso indiretto libero o anche, dall’auge dello *stream of consciousness* in poi, del monologo interiore. Quest’ultimo – come dimostra l’esempio magi-

strale del joyciano *Ulysses* – se da un lato si rivela l’artificio migliore per inabissare la presenza dell’autore nella coscienza della sua creatura, ne testimonia, al tempo stesso, la regia occulta: quanto più accettiamo di assistere in diretta all’anatomia di un personaggio, tanto più rendiamo omaggio al direttore dei lavori per la sua bravura nel ricondurre il caos all’intelligibilità (Jurado Domínguez 2003).

La terza parte di *Ulysses*, ricalcando lo schema implicito dell’*Odissea*, narrerebbe il *nostos* a Itaca di Bloom-Ulisse e Stephen-Telemaco, mentre Molly Bloom-Penelope nell’ultimo capitolo si lancia in una lunghissima “fantasticheria sensuale” (Melchiori 1973: XXVII). Il più famoso monologo femminile del Novecento, ma anche il suo cronòtopo, nonché alcuni spunti tematici, sembrano aver prestato suggestioni ed analogie alla scrittura di *Cinco horas con Mario* di Miguel Delibes<sup>1</sup>, benché l’autore stesso abbia confessato di non aver mai letto certi scrittori stranieri – Faulkner, James, Woolf o lo stesso Joyce – prima che la critica li individuasse come possibili antecedenti del suo romanzo più famoso. In ogni caso sono evidenti le differenze di trattamento nella tecnica del monologo interiore: mentre Joyce riproduce fedelmente le incongruenze, i salti logici e le sgrammaticature del discorso mentale, la scrittura delibesiana, pur riflettendo le piroette vertiginose e le connessioni arbitrarie di pensiero della sua protagonista, le presenta in una prosa mimetica del linguaggio colloquiale, intellegibile e corretto nella pun-

---

<sup>1</sup> Scelgo a mo’ di esempio fra le tante analogie: gli uomini sono piagnucolosi e drammatizzanti per qualsiasi malessere fisico; i desideri sensuali della donna vengono spesso frustrati; gli uomini non tengono conto delle possibili gravidanze; la donna s’innamora perché si crede indispensabile; le amiche si raccontano gli *exploits* veri o presunti dei mariti; questi parlano male delle donne ma non ne sanno fare a meno; ci sono delle sfacciate che provocano; i militari in guerra sono affascinanti; la moglie soffre per le ristrettezze in cui lui la fa vivere; indifferenza di lui verso gli acquisti femminili; il petto di Molly attira gli sguardi; eccitazione per l’ammirazione degli altri uomini; lui nota i suoi errori di pronuncia e di scrittura; non ci sono più le donne di servizio d’una volta; gli uomini hanno la mania della verginità; usano paroloni incomprensibili; stanno sempre fra i libri; lui litiga con tutti per le sue idee; a letto pensano solo al loro piacere; i formalismi del lutto; agli uomini è permesso tutto, alle donne no; Molly rivendica di non essere un’ignorante; la colpa del suo adulterio è del marito; il suo monologo si svolge di notte nella camera da letto...

teggiatura e nella sintassi, in linea con la migliore prosa del realismo letterario.

Già Clarín, nell'analizzare in tempi non sospetti *La desheredada* e *Realidad* di Galdós, pur avendone messo in luce l'uso brillante del monologo "como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste", ne aveva però criticato l'esposizione ordinata e perfettamente logica "de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente" (*ap.* Baquero Goyanes 1989: 51-52).

Stiamo parlando di opere narrative al confine con la teatralità, a dimostrazione della porosità e interscambiabilità dei generi, specie se di romanzo si tratta, genere alluvionale per eccellenza (Senabre 2005), la cui forma dialogata rimanda necessariamente al genere drammatico. Pur senza esserselo proposto, il romanzo dialogato contiene in sé una promessa di rappresentazione, ovvero "peut cesser d'être une narration pour devenir la représentation d'une narration" (Schaeffer 1989: 94 *ap.* Martínez ArnalDOS 2011: 247). Nel testo di partenza il narratore si nasconde dietro il personaggio, affidandogli la responsabilità di quanto viene detto, al punto che un Philip Roth può affermare di disporre "de toda una variedad de imitaciones, y no sólo de mi yo, sino también de un auténtico tropel de intérpretes interiorizados, una compañía estable de actores a los que puedo recurrir cada vez que necesito un yo [...] Soy un teatro y nada más que un teatro" (Roth 2006: 408-409, *ap.* Aparicio Maydeu 2009: 8). Anche Delibes, che è stato da più parti elogiato per la sua capacità di immedesimarsi nei personaggi, ha esplicitamente scritto dei suoi continui "desdoblamientos":

A mi juicio, el novelista auténtico se nutre de la observación y la invención tanto como de sí mismo. El novelista auténtico tiene dentro de sí, no un personaje, sino cientos de personajes. [...] por encima de la potencia inventiva y del don de observación, debe contar el novelista con la facultad de desdoblamiento: no soy así pero pude ser así. (Delibes 1972: 92-93)

Non c'è dubbio che tra i personaggi indimenticabili dello scrittore vallisoletano entrino di diritto i coniugi di *Cinco horas con Mario*: il Mario del titolo (in realtà defunto fin dall'inizio) e

sua moglie María del Carmen, detta Menchu. Per tracciarne un ritratto adeguato bisognerà prima situarli nel loro contesto artistico, che si rivela essere un vero e proprio palinsesto, derivante dalla sovrapposizione di testi di diversa origine e appartenenza di genere.

Per analizzarlo cominciamo col riassumerne le varie metamorfosi:

- 1) 1966: esce il romanzo con Destino Libros di Barcellona;
- 2) 1979: l'autore, in collaborazione con il produttore José Sámano, la regista Josefina Molina, lo scenografo Rafael Palmero e il musicista Luis Eduardo Aute, adatta per il teatro *Cinco horas con Mario*, che debutta il 26 Novembre del 1979 al Teatro Marquina di Madrid. L'attrice protagonista è Lola Herrera;
- 3) 1979-1984: il dramma in tournée in molte città di Spagna;
- 4) 1981: Josefina Molina dirige il film *Función de noche*, in cui Lola Herrera recita il suo ruolo in *Cinco horas* e insieme la sua autentica crisi matrimoniale con l'attore Daniel Dicenta (Martín-Márquez 1994: 351-368);
- 5) 1982: esce la *versión teatral* di *Cinco horas con Mario* in Espasa Calpe di Madrid;
- 6) 1989: nuovo debutto a Madrid (teatro Príncipe Gran Vía). In cartellone fino al '90;
- 7) 2001-2005: nuovo adattamento scenico ad opera di Miguel Delibes, Josefina Molina e José Sámano, volto a rendere le motivazioni del conflitto più private che collettive (Valles Calatrava 2004: 492). Tournée per le principali piazze di Spagna, ancora con Lola Herrera come protagonista;
- 8) 2009: subentra Natalia Millán come nuova protagonista. L'anno seguente lo scrittore muore;
- 9) 2010: il 30 settembre l'opera debutta a Valladolid, città natale di Delibes, al Teatro Calderón. Inizia la tournée della *tercera época*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Tutte le informazioni su vari siti web: Fundación Miguel Delibes <http://www.fundacionmigueldelibes.es/>; <http://www.pentacion.com/descargas/CincohorasconMario.pdf>; Cátedra Miguel Delibes: <http://www.catedramdelibes.com>.



A tutto ciò bisogna aggiungere un avantesto costituito dalla primitiva redazione del romanzo, narrato in terza persona e con il protagonista vivo. Ma ben presto, come ha raccontato l'autore stesso in più occasioni, si rese conto che la formula non funzionava, perché il personaggio, nella sua austerità e purezza, rischiava la caricatura (Delibes 1972: 197; de los Ríos 1993: 103-105; Goñi 1985: 81-82). Inoltre, in un'epoca afflitta dalla censura, le idee progressiste in ambito sociale e religioso di Mario potevano riuscire a passare indisturbate, se presentate come inaccettabili attraverso la voce di una donna che di quel regime era rappresentativa (Goñi 1985: 49-50).

Ne venne fuori un corposo romanzo, dalla struttura tripartita, in cui un prologo e un epilogo incorniciano ventisette capitoli numerati. La natura intimamente rappresentativa dell'opera si rivela attraverso le parti introduttive e finali prevalentemente dialogate, l'uso narrativo del verbo al presente, la scena circoscritta e l'assenza di descrittivismo e di commenti autoriali. Ciascuno dei capitoli centrali si apre con una citazione di versetti biblici, seguiti da brani del lunghissimo monologo di Carmen, che da quelli prende spunto, a volte per confutarli, più spesso per fraintenderli o semplicemente ignorarli. Ma l'invenzione forse più originale del romanzo è l'annuncio mortuario con cui si apre, "una novela en potencia", come la definisce Gonzalo Sobejano (Sobejano 1981: 22), i cui dolenti firmatari costituiscono una lista delle prossime *dramatis personae*. La *esquela* non possiede però solo una funzione informativa, ma anche una funzione simbolica (Vega Martín 1996: 345), perché, nella sua stereotipicità, preannuncia la convenzionalità delle manifestazioni del lutto che si terranno la mattina della scoperta della morte improvvisa di Mario, in una casa della piccola borghesia spagnola degli anni sessanta, divisa fra voglia di apparire nell'incipiente società dei consumi e primi tentativi di ribellarsi al conformismo soffocante del regime. Menchu e Mario ben rappresentano le due metà di una Spagna che ancora non ha trovato un'autentica riconciliazione, tra vecchie divisioni politiche accentuate da quelle economiche, in una convivenza segnata da una sostanziale falsità di rapporti. La stessa coppia protagonista della storia è un ossimoro trasparente: a una prima lettura essi

sembrano incarnare progressismo vs conservatorismo, apertura religiosa post-conciliare vs fariseismo e ipocrisia ritualistica, sobrietà vs consumismo, etica e rigore vs apparenza e formalismo. A una seconda lettura, però, quello che nel romanzo appariva soprattutto come un contrasto di mentalità e di cultura si rivela, e con maggiore evidenza nella versione teatrale (per non parlare di quella sorta di confessione pubblica che è la trascrizione cinematografica), un conflitto personale e psicologico, di natura sessuale. Come nel classico *Lazarillo de Tormes* la giustificazione del lungo *flashback* sull'appena accennato "caso" dell'*incipit* si spiegherà solo alla fine con un adulterio, così in *Cinco horas con Mario* il tergiversare di Menchu sulla sua incompatibilità con il compagno di ventitré anni di matrimonio a causa della di lui rigidità di vedute, inflessibilità nei rapporti umani, debolezza fisica e frequentazione di 'cattive compagnie', quel suo andirivieni fra ricordi vicini e lontani nel tempo e affollate presenze parentali e amicali più o meno mutuamente insopportabili, insomma tutto quel parlarsi addosso per approssimazioni e interruzioni nell'ultima notte di nozze, si rivela infine per quello che veramente è: una pesantissima bolla di rancore per l'indifferenza sessuale dimostrata la prima notte, per la scarsa virilità dello sposo, che pare eccitarsi solo in vista di possibili ingravidamenti (non a caso le ha dato cinque figli scegliendo il coito proprio nei giorni più fertili), per la noncuranza verso il piacere di lei. L'oscurità dominante delle scene (nelle pagine del romanzo e del dramma così come nella rappresentazione teatrale o nella riduzione cinematografica) assume quindi una significanza iconica: nella notte (la prima) sono apparsi i fantasmi dell'incomunicabilità della coppia, nella notte (l'ultima) l'incomunicabilità assoluta con quel lui immobilizzato dalla morte si fa voce femminile, parola di vendetta, di rivelazione. L'adulterio, più volte annunciato, alluso, eluso e ripreso nelle ricostruzioni reticenti dello sconnesso discorso di Menchu, sia pure non portato fino alle estreme conseguenze (e il ruolo di *demi-vierge* si addice perfettamente alla sposa franchista, divisa fra *pruderie* e civetteria), irrompe tumultuoso nella confessione finale, tra richieste di perdono e sensuali rievocazioni di carezze e baci e rotolamenti nell'erba con il ritrovato Paco, viriloide

esponente di quella classe di *parvenus* arricchitasi con i *Polos de desarrollo* sorti nell'ambito della politica industriale degli anni sessanta guidata da Laureano López Rodó<sup>3</sup>. La figura di questo Don Juan di provincia, alla guida del suo smagliante *Tiburón*, con cicatrici sul villosso petto a dimostrazione della sua partecipazione alla *Cruzada* dalla parte giusta, con il sorriso da cartellone pubblicitario e gli occhi "de un verde raro, entre de gato y de agua de piscina" (Delibes 2010a: 178, 195, 212, 233), che fuma "tabaco rubio" e che sa come adulare la donna, nonché commuoverla con il ricorso ai più vietati clichés del marito infelice, questo Paco Álvarez è l'epitome del seduttore "de película", nuovo esemplare nella vita di Carmen dopo il rimpianto legionario italiano Galli Constantino dei tempi della guerra, esemplari destinati a primeggiare in quella sottocultura fatta di filmetti sentimentali e canzoni militariste, di venerazione per la corona e obbedienza all'autorità, in cui s'è formata Carmen. Niente a che vedere con l'esangue Mario, dalla pelle bianchiccia che cerca di riparare ridicolmente in spiaggia, che fuma un tabacco pestilenziale, è proprietario solo di un'offensiva bicicletta che non ha mai voluto sostituire con l'anelata Seicento, ormai in possesso pure delle portinaie ma che giammai apparterrà a sua moglie, costretta a invidiare i ricevimenti delle amiche e le loro ambite posate d'argento, in netto contrasto con le sue, ben più modeste, d'alpaca.

Alla sua uscita, e ancora per molto tempo, il libro fu letto soprattutto come una critica sociologica e politica alle *dos Españas*, entrate in conflitto negli anni trenta e non più riconciliatesi, riconoscendo in Mario un paladino della volontà di rinnovamento e di progresso e in sua moglie un campione di ottusità ideologica e chiusura mentale. Ma ben presto cominciò anche una revisione critica (e non solo nell'ambito della militanza femminista), che riconobbe la rigidità patetica e quasi caricaturale di Mario, così preso dalle sue idee palingenetiche da non vedere chi accanto a lui avrebbe avuto bisogno di una mano per portare avanti il ménage familiare, il peso dei cinque bambini o

---

<sup>3</sup> Non si dimentichi che proprio a Valladolid fu installata l'industria automobilistica della Renault.

semplicemente il proprio avanzamento culturale. Menchu, nella notte fatale, gli rinfaccia il disprezzo che le ha sempre dimostrato, anche davanti ai figli:

Pero contigo, cariño, sobran razones, igualito que hablarle a una pared, «sí», «no», «está bien», ni notas, ni interés, ni escucharme siquiera, que esto es lo que peor llevo, que los hombres no sois más que unos soberbios, os crééis en posesión de la verdad y a nosotras ni caso. Y mal que os pese, de la vida entendemos las mujeres un rato largo, Mario, si sabré yo los libros que leen mis amigas, que tú siempre, «pocos serán», con ese desprecio, que no es que yo vaya a decir que sean muchos, que ni tiempo tenemos para leer el periódico... (Delibes 2010a: 166)

In verità lo stesso autore, nelle conversazioni con César Alonso de los Ríos, ammise che, se pure Carmen rappresentava una larga fetta della popolazione femminile di quella Spagna ultracattolica e piena di pregiudizi, di ciò erano responsabili i maschi spagnoli, che le donne avevano discriminato per decenni, relegandole nei confini domestici e castrandone l'intelligenza e l'educazione (de los Ríos 1971: 77). Ancora nel 1991, partecipando a una tavola rotonda sulle trascrizioni teatrali e cinematografiche della narrativa delibesiana<sup>4</sup>, Lola Herrera, per tanti anni grande interprete del ruolo di Menchu sulla scena e sullo schermo, ricordava come quel tipo di donna non fosse ancora scomparso in Spagna, tanto che, dopo le rappresentazioni, spesso si ritrovava in camerino donne giovani e meno giovani che scoppiavano a piangere confessando di riconoscersi (o di riconoscere persone a loro vicine) in quell'esempio d'infelicità e di frustrazione a cui avevano appena assistito sul palcoscenico (Amorós 1994: 270-271). D'altronde la stessa Herrera era svenuta al debutto a Barcellona, per una troppo intensa immedesimazione col personaggio.

Nella carica di *pathos* e nella funzione catartica della messa in scena risiede, come ben sappiamo dai greci in poi, il primato della recitazione sulla lettura. E indubbiamente Delibes, con l'aiuto dei suoi collaboratori, seppe smontare e rimontare con abilità il suo romanzo per adattarlo alla scena. Per servirci ancora delle categorie di Genette, potremmo definire questa riduzio-

---

<sup>4</sup> Superano la dozzina in totale.

ne come un procedimento di *concisione*, giacché riscrive completamente il testo in forma più succinta e stringata, come una somma di riassunti parziali (Genette 1997: 289).

Nel passaggio dal modo narrativo a quello drammatico c'era il rischio di snaturare il testo, la cui precipua fascinazione deriva da una sorta di ritmo interno fatto di ripetizioni e di ritorni sul già detto, con minimi spostamenti di lessico, che rispecchiano la volontà della monologante di ritardare per quanto possibile la rivelazione del "caso" (il tradimento appena compiuto), con una struttura (a detta dello stesso autore) a cerchi concentrici, in cui l'azione quasi non avanza, se non per quanto riguarda i due incontri con Paco, svelati un pezzo alla volta. Per un genere che nell'azione trova il suo significato anche etimologico si rischiava un fallimentare immobilismo, destinato a un fiasco totale. Invece il successo delle diverse redazioni e la lunghissima permanenza in cartellone hanno dimostrato il contrario. Rispetto all'ipotesto la *versión teatral* elimina parte dei personaggi minori che compaiono fra il prologo e l'epilogo, così come le citazioni bibliche che introducevano i vari capitoli. La Bibbia viene ridotta a mero attrezzo di scena, che Carmen trova su una sedia su cui si accomoda sbadatamente, per poi giocherellarci come con un oggetto qualsiasi. Naturalmente qui contano molto l'illuminazione, la musica che apre e accompagna in certi momenti la recitazione, la simbologia del feretro stilizzato e delle sedie a mo' di reclinatorio, l'abbigliamento della protagonista, il suo mettersi e togliersi le scarpe o gli occhiali, quel suo tirarsi il pullover sui seni prorompenti (gesto più volte ripetuto anche nel romanzo), i rumori e le voci *in off*, il colore viola dominante in segno di lutto, l'annuncio mortuario gigantesco che all'inizio occupa la scena per poi sparire all'illuminarsi la figura di Menchu..., tutta quella "teatralità senza il testo", insomma, che distingue appieno i due versanti della rappresentazione.

Probabilmente il successo di cui ha goduto l'opera nelle varie metamorfosi è dovuto alla sua natura ibrida fin dal concepimento: *mimesis* e *diegesis* si scambiano ruoli e funzioni in maniera così naturale e immediata da far vedere e sentire quanto va raccontando Menchu anche a chi non assiste alla messa in scena. L'altro straordinario risultato di Delibes sta nel trattare un tema

per sé stesso tragico come la morte attraverso un discorso assolutamente quotidiano e banalizzante: Menchu è un asso nel ridurre a pettegolezza di condominio temi come la guerra civile (“pero yo lo pasé divinamente en la guerra [...] era divertidísimo”, Delibes 2010a: 154), la povertà (“mucho Dios, mucho prójimo, pero si los pobres estudian y dejan de ser pobres, ¿quieres decirme con quiénes vamos a ejercitar la caridad?”, 189), la fucilazione del fratello ‘rosso’ di Mario (198), e si potrebbero citare un’infinità di altri esempi di quella che è, a tutti gli effetti, una tragicommedia<sup>5</sup>, ovvero, a conti fatti, una riproduzione riuscitissima del vivere umano. Questa sua tendenza “a enfocar lo grave desde lo cómico” è stata considerata da lui stesso un’eredità del neorealismo italiano degli anni Cinquanta (Durante 2000: 129-155), di un cinema che fu a lungo “único atisbo de modernidad que llegaba entonces a las depauperadas pantallas españolas” (Herrera 2013: 128). Sul Delibes progressista qualcuno ha espresso riserve, ritenendolo “un pobre ideólogo” (Alberich 2004: 216), ma nessuno ha messo in dubbio la qualità del suo lavoro.

Sull’originalità dell’espedito di presentare il protagonista come già morto al principio della narrazione, lo stesso scrittore si è schermito: “El soliloquio, o, mejor dicho, el diálogo con el muerto, [...] no creo que sea descubrir el Mediterráneo” (de los Ríos 1993: 131). In effetti sono stati trovati parallelismi con *As I lay dying* di Faulkner, *Before Breakfast* di Eugene O’Neill, *Equipaje de amor para la tierra* di Rodrigo Rubio, *Algo pasa en la calle* di Elena Quiroga o *El cacique* di Luis Romero, a cui aggiungerei *La muerte de Antonini* (1956) dell’argentino Gastón Gori. Ma qui, anziché cercare una genealogia degli antenati, vorrei occuparmi, per concludere, di un paio di successori, la cui diretta discendenza dal romanzo di Delibes è indimostrabile, eppure stimolante. Per quanto riguarda il primo, una suggestione è più plausibile per la comune appartenenza alla cultura ispanica: si tratta di *Alejandro y los pescadores de Tancay. Memorias* (2004) del peruviano Braulio Muñoz, oggi professore negli Stati Uniti, un insieme di brevi memorie di personaggi legati al

---

<sup>5</sup> Così la definisce anche Highfill 1996: 65.

mondo indigeno delle coste del Pacifico, raccontati da un io narrante che si rivolge a un tu, Alejandro, che scopriamo, alla fine, essere morto. Non entrerà nei particolari di questo libro, se non per sottolinearvi l'importanza che ha per la comunità dei pescatori una pietra che li protegge e se ne assume i dolori, perché mi conduce direttamente a quella coda afgana promessa nel titolo di questo mio intervento. Dove troviamo un'altra pietra: la "Sang-e sabur" (*Pietra di pazienza*), che dà il titolo allo straordinario romanzo di Atiq Rahimi, vincitore del Premio Goncourt 2008, poi diretto in versione cinematografica dallo stesso Rahimi. Pur nell'enorme distanza culturale e sociologica che lo separa dall'ambientazione di *Cinco horas con Mario*, le analogie con l'opera di Delibes non mancano di stupire: è la storia di una donna afgana (ma il luogo è indeterminato), priva di nome come il resto dei personaggi, quasi a sottolineare il determinismo e la perdita d'identità dei ruoli del maschio e della femmina in una società patriarcale e ottusamente religiosa. Essa è costretta dal mullah ad assistere il marito guerrigliero in coma per una pallottola in testa, recitando per 99 giorni i 99 nomi di Allah al ritmo del respiro del moribondo. Nel corso del monotono ripetersi dei gesti (mettere il collirio, sostituire la flebo, sgranare il rosario), la donna comincia a parlare con colui che in dieci anni di matrimonio non l'ha mai ascoltata ("Posso parlarti di tutto, senza essere interrotta, senza essere biasimata!", 56), in un monologo rivolto a qualcuno che non può rispondere, rievocando il passato della propria famiglia e di quella acquisita, in un andirivieni temporale e in un linguaggio fatto d'invettive, di improvvisi squarci di tenerezza e di rivelazioni shock che ricordano da vicino quello di Carmen. Anche qui la confessione del tradimento (benché con modalità più complesse) chiude il lungo e frammentario discorso della donna, ma apre a un finale a sorpresa.

Riassumo per grandi linee altri evidenti punti di contatto con il libro di Delibes: le qualità intimamente teatrali del testo date dallo spazio chiuso dell'azione (una camera), dall'uso del tempo presente, dalle sobrie descrizioni a mo' di didascalie; ma anche l'ossessiva presenza del testo sacro, il Corano, i cui insegnamenti vengono smentiti o sbeffeggiati dalla donna, il suo immaginario sentimentale formatosi sui film di Hollywood, gli auto-

matismi dei gesti quotidiani, la frustrazione sessuale, i rancori familiari, la ribellione femminile all'indifferenza o alla brutalità maschile attraverso la parola... Quell'uomo pietrificato, nell'assoluta ultima incomunicabilità della morte (o di qualcosa che le somiglia molto) e quella donna esasperata, che cerca nell'oscurità e nel silenzio "le parole per dirlo", illuminano ancora una volta, al di là dei confini dei cieli e degli anni, la coazione a ripetere dei rapporti uomo-donna. Alla quale, talvolta, basta quanto rivendica per sé un'altra sposa fedele eppure tentata dal desiderio in un poco noto monologo con il cadavere dell'illustre marito, el Cid. Durante la veglia del defunto, la Doña Jimena del romanzo omonimo di María Teresa León (1960) si lascia andare anch'essa a un discorso liberatorio, delle cui parole ci appropriamo per chiudere: "Ya que tu vida fue tuya, sea tu muerte mía" (León 2004: 204).

### **Bibliografía**

- Alberich, J.M. (2004), "Cinco horas con Mario o el tiro por la culata", *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 32: 215-221.
- Alonso de los Ríos, C. (1993), *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Destino.
- Amorós, A. (moderador) (1994), "De la novela al teatro". Mesa redonda con L. Herrera, J. Sacristán, N. Ibáñez Menta, J. Sámano, in AA.VV., *Miguel Delibes, Premio Nacional de las Letras Españolas 1991*, Madrid, Ministerio de Cultura: 259-274.
- Aparicio Maydeu, J. (2009), "La sedición de los géneros en el siglo XX (o «novela» es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo", *Insula*, 754:6-9.
- Baquero Goyanes, M. (1989), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.
- Delibes, M. (1972), *Un año de mi vida*, Barcelona, Destino.
- Delibes, M. (1982), *Cinco horas con Mario. Versión teatral*, Madrid, Espasa-Calpe.



- Delibes, M. (2010), *Cinco horas con Mario. Versión teatral*, in *Obras Completas VI*, edición dirigida por R. García Domínguez, prólogo de J.F. Sánchez, Barcelona, Destino: 773-804.
- Delibes, M. (2010a), *Cinco horas con Mario*, introducción de A. Vilanova, Barcelona, Destino.
- Durante, V., (2000), *Brillos de heroísmo cotidiano. Miguel Delibes y Cinco horas con Mario, por temas*, Fasano, Schena.
- Genette, G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Goñi, J. (1985), *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones.
- Guillén, C. (1992), *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino.
- Herrera, J. (2013), "Notas apresuradas para un estudio sobre la dimensión cinematográfica de Miguel Delibes", in eds. M.P. Celma Valero, M.J. Rodríguez Sánchez de León, *Miguel Delibes: nuevas lecturas críticas de su obra*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 125-138.
- Highfill, J. (1996), "Reading at Variance: Icon, Index and Symbol in *Cinco horas con Mario*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21/1-2: 59-83.
- Jurado Domínguez, P. (2003), "*Cinco horas con Mario*: a caballo entre la novela y el drama", *Revista I+E (Revista de Investigación y Educación)*, 4/Diciembre:
- León, M.T. (2004), *Doña Jimena Díaz del Vivar. Gran señora de todos los deberes*, Madrid, Castalia, Biblioteca de Escritoras.
- Martín-Márquez, S.L. (1994), "La literatura proyectada por una lente feminista: Josefina Molina y la adaptación cinematográfica", *Letras Peninsulares*, 7/1: 351-367.
- Martínez Arnaldos, M. (2011), "El contexto socio-cultural e histórico y la interconexión genérica en los inicios del siglo XX. Novela, novela corta, teatro y cine", in AA.VV., *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia: 241-259.
- Melchiori, G. (1973), Introducción a Joyce, J., *Ulisse*, Milano, Mondadori, VII-XXXVI.

- Muñoz, B., (2004), *Alejandro y los pescadores de Tancay. Memorias*, Messina, Andrea Lippolis Editore.
- Rahimi, A. (2009), *Pietra di pazienza*, Torino, Einaudi.
- Roth, Ph. (2006), *La contravida*, Barcelona, Seix-Barral.
- Schaeffer, J.M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
- Senabre, R. (2005), "Un género de aluvión", in *Metáfora y novela*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes: 9-14.
- Sobejano, G. (1982), "Cinco horas con Mario: de la novela al drama", Estudio introductorio a *Cinco horas con Mario. Versión teatral*, Madrid, Espasa-Calpe: 9-132.
- Spang, K. (2000), "La novela epistolar: un intento de definición genérica", *RILCE: Revista de filología hispánica*, 16/3: 639-656.
- Valles Calatrava, J.R. (2004), "Del papel a las tablas: el proceso transductivo de *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes (novela, versiones, representaciones teatrales)", *Revista de Literatura*, 66/132: 485-502.
- Vega Martín, C. (1996), *Novela y teatro en Miguel Delibes: un estudio comparativo (La hoja roja, Cinco horas con Mario, Las guerras de nuestros antepasados)*, Universidad de Málaga, Secretariado de Publicaciones.

Due casi di drammatizzazione della narrativa:  
*Bocage e Bocage. Anima senza mondo*

Elsa Rita dos Santos  
(Università degli Studi di Trento)

In questo saggio ci proponiamo di analizzare due tendenze del teatro portoghese nella seconda metà del novecento: le tematiche ispirate alla narrativa storica e la manipolazione dell'entità narrativa. A tale scopo, sono stati scelti due testi teatrali incentrati sulla figura del poeta settecentesco Bocage, nato nel 1765 a Setúbal, all'epoca cittadina a sud di Lisbona, e morto ad appena quaranta anni, a Lisbona nel 1805. I due testi sono: *Bocage* (1965) di Romeu Correia e *Bocage. Anima senza mondo* (1967) di Luzia Maria Martins.

Il Portogallo degli anni Sessanta viveva ormai da quasi quarant'anni sotto l'*Estado Novo*, regime in cui vigeva ancora la censura: in questa epoca l'ombra della censura si era ulteriormente addensata in reazione alle scosse subite dal regime negli anni precedenti, prima con la quasi mancata vittoria alle presidenziali dell'ammiraglio Américo Tomás (1870-1987) a favore del Generale Humberto Delgado (1906-1965), intorno al quale si erano coalizzate tutte le forze antifasciste, nel 1958; poi, il 19 dicembre 1961, con la rivendicazione indiana e l'occupazione delle antiche colonie di Goa, Damão e Diu, sotto dominio portoghese dal cinquecento; infine, nel 1961-62 con lo scoppio della guerra coloniale in Angola, Mozambico e Guinea-Bissau, colonie portoghesi per le quali l'*Estado Novo*, al fine di raggirare la pressione internazionale riguardo l'anacronistico dominio in Africa, trovò la scappatoia linguistica nella definizione di "Province di oltremare".

In ambito teatrale, secondo il drammaturgo e storico del teatro Luiz Francisco Rebelo, negli anni Sessanta e fino alla cosiddetta Rivoluzione dei Garofani, del 1974, in Portogallo si possono riconoscere due tendenze: la prima trova le sue origini nel teatro dell'assurdo, l'altra nel teatro epico, avendo preso

l'influenza brechtiana della seconda il sopravvento sulla prima (Rebello 1989: 139).

Già a metà degli anni cinquanta, sull'onda del successo del Berliner Ensemble al Festival di Parigi, si era iniziato a discutere e a scrivere su Brecht e sul teatro epico. Nel decennio successivo il desiderio di mettere in scena i drammi di Brecht si fa sempre più pressante, seppure ostacolato dal fermo divieto censorio che, a differenza di quanto avviene in Spagna, sarebbe durato fino alla Rivoluzione dei Garofani, nonostante le ripetute istanze di alcune compagnie teatrali, come la nota Compagnia Rey Colaço-Robles Monteiro (Delille 1991: 36-45). Tuttavia, malgrado l'assoluta interdizione alla messinscena, l'*Estado Novo* transige sulla pubblicazione dei testi teorici e teatrali<sup>1</sup>.

Questa disparità di criteri restrittivi tra testo e spettacolo rivela la consapevolezza da parte dell'*Estado Novo* del potere persuasivo del teatro (Delille 1984: 54). Agli anni Sessanta appartengono allo stesso tempo i primi testi teatrali di autori portoghesi in cui è visibile, a livello ideologico e drammaturgico, l'impronta brechtiana. Ne riporto qui i più noti: *Render dos Heróis* (1960) di José Cardoso Pires (1925-1998), la cui messinscena è stata vietata alla fine del primo spettacolo, *Felizmente há luar* (1961) di Luís Sttau Monteiro (1926-1993), *O Judeu* (1966) di Bernardo Santareno (1924-1981), e infine i testi che verranno esaminati in questa occasione.

In quanto alla tematica storica, le due opere teatrali sono incentrate sulla figura del poeta settecentesco Manuel Maria Barbosa du Bocage, secondogenito di un giudice, che sceglie la carriera militare, passando alla marina dopo un paio di anni e, nel 1786, già riconosciuto poeta, decide di partire per l'India sulle orme del grande poeta cinquecentesco Luís de Camões (c. 1524-1580). In effetti, Bocage – ed è egli stesso a confessarlo in un sonetto – ha sofferto infortuni, ingratitudini e disagi simili a quelli subiti da Luís de Camões<sup>2</sup>. Ritorna disertore a Lisbona,

---

<sup>1</sup> Nel 1962, presso la casa editrice Portugália, esce il primo volume in portoghese dell'opera teatrale di Brecht: *Ti Coragem e os seus filhos* (traduzione di Ilse Losa).

<sup>2</sup> Il sonetto "Camões, grande Camões, quão semelhante" è del 1791 e appartiene al primo volume di *Rimas* (1796).

entra nella *Nova Arcádia* con lo pseudonimo di *Elmano Sadino*, ma il suo poco contegno, soprattutto verbale, fa sì che ci resti per poco. Aderirà alle nuove idee della rivoluzione francese, il che, insieme alla sua irriverenza, gli varrà una condanna dell'Inquisizione e la reclusione nel carcere dell'Inquisizione, prima, in un convento benedettino, poi, e infine presso il Reale Ospizio delle Necessità dei Preti de S. Filippo Neri. In prigione si dedica alla traduzione, attività che sarà suo sostentamento fino alla morte, nel 1805. Lo storico Alexandre Herculano (1810-1877) commenta l'innovazione della poesia di Bocage affermando che con lui la poesia scende dal salone alla piazza (Herculano 1907: 220). Un'arte poetica che rimane a cavallo tra due secoli: appartenente a un gusto arcadico, quanto alla forma, ed esprimendo spesso una sensibilità individualista che lo avvicina già ai romantici.

Nel 1965, si festeggia dunque il bicentenario della nascita di Bocage e sia Romeu Correia che Luzia Maria Martins hanno colto l'opportunità per ricordare uno dei più brillanti e anticonformisti poeti portoghesi, occupandosi della vita del poeta senza dimenticare il contesto socioeconomico della fine del settecento. In questa analisi, seguiremo un ordine cronologico inverso, prendendo le mosse innanzitutto dal testo di più recente pubblicazione, perché più rispettoso delle direttive brechtiane e, soprattutto, perché più trasparente circa l'uso dei narratori a teatro.

Luzia Maria Martins è nata nel 1927 a Lisbona ed è scomparsa nel 2000. Figlia dello scenografo Reinaldo Martins, studiò cinema, oltre a regia di balletto e di teatro a Londra. Nel 1964 fonda il *Teatro Estúdio de Lisboa*, compagnia nata in ambito non istituzionale che si proponeva di portare sul palcoscenico le innovazioni teatrali discusse e attive in Europa. L'attività drammaturgica di Luzia Maria Martins deve quindi essere considerata nello specifico ambito del progetto della compagnia *Teatro Estúdio de Lisboa* giacché, come la stessa drammaturga e regista riconosceva nella presentazione, *Bocage. Anima senza mondo* è stato funzionale all'obiettivo di rinnovazione della scena, proprio della compagnia stessa (Martins 1967: 10).

Il dramma *Bocage. Anima senza mondo*<sup>3</sup> inizia con l'entrata in scena di un narratore, che recita:

Senhoras e senhores: esta noite fala-se de Bocage. Não explicamos – à guisa de desculpa falsamente humilde – a razão porque escolhemos uma apresentação que se filia no chamado teatro épico, ou teatro narrativo, tão do gosto dos nossos dias, do russo Meyerhold aos alemães Piscator e Brecht. (idem: 21)<sup>4</sup>.

Emerge la prima persona plurale, un “noi” di cui il narratore si fa portavoce e che traduce i vari “io” coinvolti nella costruzione dello spettacolo, concezione – cara ai membri del *Teatro Estúdio* – dello spettacolo teatrale come una confluenza delle sue diverse componenti creative.

Il personaggio-narratore si presenta dunque come voce di un'entità autoriale collettiva o corale, dove l'affermazione “esta noite fala-se de Bocage” privilegia una funzione comunicativa e invita il pubblico ad avere un atteggiamento attivo dinanzi a ciò che verrà rappresentato sul palcoscenico. Funzione che rimanda a quanto sostiene Abuin Gonzalez riguardo la scelta drammaturgica di introdurre un narratore nel teatro:

---

<sup>3</sup> Scheda dello spettacolo “Bocage - Alma Sem Mundo”: compagnia: Teatro Estúdio de Lisboa (TEL); luogo: Teatro Vasco Santana; data: dal 21 aprile al 10 agosto 1967; testo e regia: Luzia Maria Martins, scenografia: António Alfredo, costumi: Maria Leonor e Rosinda Gomes; collaboratrice al ballo spagnolo: Celia Neves; consulente di scherma: José Santos Silva; buttafuori: Américo Monteiro; suggeritore: Maria Custódia; attrezzieria: Joaquim Duarte de Oliveira; con: Helena Félix (Mãe, Vagabunda), Joaquim Rosa (Narrador, Andrade, Marquês de Anjeja), Jorge de Sousa Costa (William Beckford), Mário Jacques (Vagabundo, Marquês de Marialva), Carmen Mendes (Gertrudes, Ana Manteigui, Carlota Joaquina), Mário Sargedas (Voz, Funileiro, Couceiro, Padre Rocha, Soldado, Frade), Adelaide João (Palhaço), Dário de Barros (Palhaço), Lourdes Cabral (Palhaço), Vasco Lima Couto (Bocage), Maria Manuela Cassola (D. Maria I, Inglesa, Denunciante), Armando Venâncio (Sergento, Pina Manique), Luís Pinhão (Vagabundo, Príncipe Regente), Vítor Ribeiro (Voz, Inglês, Vasconcelos, Soldado), José de Carvalho (Zé Pedro da Silva, Arcebispo de Tessalónica) e Maria Virgínia Rodrigues (Antoñita). (<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>).

<sup>4</sup> ‘Signore e signori: questa sera si parla di Bocage. Non spiegheremo – a mo’ di scusa falsamente umile – la ragione per cui abbiamo scelto una presentazione che si rifà al cosiddetto teatro epico, o teatro narrativo, così di moda ai giorni nostri, dal russo Meyerhold ai tedeschi Piscator e Brecht.’ (le traduzioni dei due testi teatrali sono mie).

Il narratore nasce con la vocazione di facilitare all'autore una comunicazione più diretta e più chiara con il pubblico: è lui che in definitiva può costringere lo spettatore ad adottare un ben determinato sguardo semantico riguardo al contenuto dell'opera. (Abuin Gonzalez 1997: 85)

Nella sua funzione – diciamo in modo più ampio – narrativa, il narratore viene assecondato da tre pagliacci o *clown*, personaggi che, secondo il critico teatrale Carlos Porto, nella recensione alla prima sono stati “um dos achados do espectáculo” (Porto 1973: 90). I clown, con la loro gestualità, movimenti ed espressioni, non solo completano i commenti del narratore, ma svolgono altresì attività di aiutante di scena durante lo spettacolo, attività che rimanda alla lode che Meyerhold rivolge alla figura dei koken nel teatro Noh. I clown si muovono dunque continuamente fra il passato della narrativa e il presente della narrazione, imponendo una chiara situazione di teatralità o convenzionalità che rafforza l'effetto di straniamento.

Ad attraversare la frontiera passato-presente e quella tra livelli narrativi, ossia a passare da personaggio narrato a narratore, sarà pure il personaggio di William Beckford (1760-1844), ispirato all'omonimo nobile inglese che visitò il Portogallo intorno agli anni 1787-88 e 1793-94 e che aveva conosciuto Bocage in uno dei suoi soggiorni a Lisbona.

William Beckford ci ha lasciato dei diari dove racconta meticolosamente il viaggio nella Penisola Iberica, con ricche descrizioni delle usanze e degli individui che ha conosciuto<sup>5</sup>. Il personaggio di William Beckford, proprio in quanto ritenuto dal narratore testimone imparziale, diventa a sua volta narratore generativo, ossia intradiegetico e in questo caso omodiegetico, con funzione soprattutto testimoniale, dal momento che racconta il suo incontro con Bocage, uno spettacolo di teatro e una visita alla corte. Inoltre, in quanto personaggio, William Beckford descrive le sue impressioni sul Portogallo e sulla sua autoreferenziale chiusura storica: un classico argomento nelle discussioni tra intellettuali portoghesi dal Settecento al Novecento.

---

<sup>5</sup> Beckford 1834; Beckford 1835.

Il narratore, presenza quasi permanente in palcoscenico, introduce personaggi e situazioni; inquadra le scene, anche con dei dati storici; riempie gli spazi temporali della narrativa; svolge palesemente funzioni di regia, come quando fa tornare indietro il tempo drammatico e chiama perfino in scena figure storiche – come lo scrittore portoghese Camilo Castelo Branco (1825-1890) e il brasiliano Olavo Bilac (1865-1918) – che leggono dei loro commenti su *Bocage*. Inoltre conversa con il personaggio William Beckford o adotta la sua prospettiva quando gli cede il ruolo di narratore.

Da un punto di vista analitico, il narratore in *Bocage. Anima senza mondo* risponde parzialmente a tre delle tipologie proposte da Brian Richardson (1988: 193-214, 209 e 211): quella di narratore generativo, giacché in palcoscenico crea un intero mondo fittizio, come i narratori di Brecht; quella di narratore di inquadramento, perché svolge chiare funzioni di commento alle scene di un mondo fittizio al quale non appartiene e che viene raccontato da un punto di vista altrui e, come nei prologhi, si fa portavoce dell'autore, esibendo al contempo, una differenza, diciamo scenica, rispetto all'autore o agli autori; infine, in quanto "noi", cioè portavoce della compagnia, quella di autore implicito.

Tuttavia, la figura del narratore in questo testo è davvero peculiare e difficilmente inquadrabile in una singola di queste tre tipologie. L'autore implicito sarebbe, per definizione, al di fuori dalla finzione, extradiegetico; in *Bocage. Anima senza mondo* invece si deve considerare un personaggio, e ciò lo esclude anche della tipologia di narratore di inquadramento in quanto Richardson non usa mai la parola "personaggio" per riferirsi a lui; infine, in quanto personaggio, non dovrebbe uscire dalla finzione. Un tale peculiare narratore si potrebbe rubricarlo come un autore implicito, uno però che attua costanti metalessi (Genette 1995: 233-235) di autore (implicito) drammatico che altro non sono che le sue continue intrusioni nell'universo diegetico, ossia la sua costante presenza, e palesi manipolazioni del rapporto tra l'autore e la sua finzione, cioè i commenti, la conversazione con William Beckford, la manipolazione del tempo drammatico, ecc.



Vediamo ora il caso del testo di Romeu Correia (1917-1996), romanziere, nonché campione di atletica nel 1936 e di boxe nel 1940. Nel teatro di questo autore è insita la memoria del teatro cara a Meyerhold: il richiamo alla commedia dell'arte, ai burattini, ai teatranti saltimbanchi, insomma a un teatro popolare basato piuttosto sulle convenzioni teatrali che non sulla mimesi realista. Rimanendo tuttavia un teatro impegnato, cioè, nell'espressione degli anni Sessanta, si tratta di un teatro d'impronta brechtiana.

*Bocage* di Romeu Correia – finora rappresentato soltanto da filodrammatiche – inizia con il sipario abbassato, luci spente e una voce che racconta una barzelletta sconcia su Bocage. Quando finisce la storiella – una delle tante che girano sul poeta settecentesco – si accendono le luci ed entra in scena il personaggio di José Pedro vestito da piccolo imprenditore della metà dell'Ottocento, secondo l'indicazione della didascalia.

José Pedro si propone come narratore della vita di Bocage, giustificando la sua autorevolezza per avere conosciuto personalmente il poeta, il quale avrebbe frequentato l'osteria di José Pedro negli anni della vita bohème e con il quale avrebbe stretto un'amicizia durata fino alla morte del poeta. Per questi motivi, José Pedro si ritiene il custode della memoria del poeta, alla quale si dedica anche smentendo le tante storielle che girano su di lui. Comincia perciò a raccontare la vita di Bocage quando viene interrotto da un gruppo di maschere carnevalesche, in mezzo al quale si trova anche un Pierrot, e reagisce in modo aggressivo. Durante il goffo tentativo di liberarsi dagli incomodi personaggi, chiama in suo aiuto Pina Manique (1733-1805), provocando l'ilarità generale – visto che il capo della polizia è morto nel medesimo anno di Bocage –, ridimensionando così la sua autorevolezza di narratore.

Mentre José Pedro borbotta sul suo scivolone, entra in scena un vecchio cieco venditore di "literatura de cordel": la scena darà così l'occasione per introdurre la tematica della guerra. Il vecchio esce annunciando "As anedotas de Bocage... e mais versos deste grande brejeiro" (Correia 1965: 26)<sup>6</sup>. Lo smarri-

---

<sup>6</sup> 'Le barzellette di Bocage... e anche versi di questo grande licenzioso'.

mento di José Pedro, che in qualche modo mina le sue pretese di narratore unico, lo porta a uscire di scena poco dopo, ritornando più avanti come semplice personaggio. Non abbandona però la scena senza prima imprecare contro una compagnia di saltimbanchi che annuncia “Hoje há Teatro! A vida de Bocage” (Ibidem)<sup>7</sup>.

Sullo sfondo di un paravento raffigurante la città di Lisbona alla fine del settecento, il capocomico di questa compagnia presenta, o inquadra, la prima scena: 1785, anno in cui l'ufficiale della marina, Manuel Maria du Bocage, parte per l'India:

Pregoeiro: Senhoras e Senhores! Estamos na linda cidade de Lisboa, no ano da graça de 1785. Reina sua Alteza Real a Senhora D. Maria Primeira. (tambore) Metade da cidade está por reconstruir do pavoroso terramoto ocorrido há trinta anos... Tenham cuidado com os cães vadios atacados de raiva e os fascínoras, que se ocultam nos escombros... Saiam de noite armados!... (tambor) O poeta Bocage tem vinte anos e frequenta a Academia da Marinha. É orfão de mãe e não é filho morgado. (Idem: 28)<sup>8</sup>

Canarina, attrice della compagnia nel ruolo di una popolana innamorata di Bocage, recita dei versi di Camões dinanzi a un viavai di pubblico, nel quale si intrattengono una locandiera e una ruffiana. Finiti i versi, Canarina parte con la colletta, ma quando arriva innanzi alle due donne, costoro le girano le spalle, recriminandola per avere lasciato un anziano e benestante orefice per un poeta squattrinato che – guarda caso – si chiama Bocage.

Il tempo drammatico scivola allora dal 1850 al 1785 e da una situazione metadrammatica si risale a una rappresentazione mimetica. Dopo l'analessi appena riferita, il tempo drammatico seguirà una linea cronologica, con qualche salto temporale in avanti, occasionalmente riempito dalla narrazione di un perso-

<sup>7</sup> ‘Oggi c'è spettacolo: La vita di Bocage.’

<sup>8</sup> ‘Imbonitore: Signore e signori! Siamo nella bella città di Lisbona, nell'anno del Signore 1785. Regna Sua Altezza Reale la Signora Maria Prima. (rullo di tamburo) Metà della città è ancora da ricostruire dopo il terrificante terremoto accaduto trent'anni fa... Fate attenzione ai cani randagi e rabbiosi e agli sciacalli che si nascondono tra le rovine... la notte uscite armati! ... (rullo di tamburo) Il poeta Bocage ha vent'anni e frequenta l'Accademia della Marina. È orfano di madre e non è primogenito.’

naggio singolo, che svolge puntualmente la funzione di narratore interno.

La rappresentazione avrà dunque un'impronta mimetica, anche se ogni tanto sarà interrotta dalla pantomima di Pierrot, l'eterno sognatore innamorato, di Arlecchino, lo spensierato briccone, e di Colombina, l'irraggiungibile assoluto: non è un caso che l'autore suggerisca esplicitamente negli sdoppiamenti di ruoli che l'attrice di Colombina possa svolgere il ruolo della morte nell'ultima scena. Drammatizzazione dell'attività della mente di Bocage<sup>9</sup>, ovviamente riferibile al malinconico e beffato Pierrot, maschera che lo stesso personaggio del poeta indosserà al ballo della I parte.

Prima ancora dell'entrata in scena del personaggio di Bocage – se si escludono le volte in cui lo si evoca soltanto – si sente la voce del poeta in registrazione. Voce fuori campo che recita un sonetto sulle difficoltà che il poeta sta affrontando in India, mentre sul palcoscenico assistiamo a una scena muta in cui, al Café Nicola, gli amici rievocano il poeta assente e i suoi versi. Segue una pantomima che coinvolge Canarina e un vecchietto bavoso, assieme a un bambino con un aquilone. Dopodiché entra finalmente in scena, dalla parte della platea, il personaggio di Bocage, rivolgendosi a un virtuale popolo di Lisbona. Appena sale sul palcoscenico, il primo personaggio che incontra sarà appunto José Pedro. La voce fuori campo di Bocage tornerà nuovamente nella descrizione della scena storica in cui il popolo di Lisbona guarda il capitano italiano Vicente Lunardi, cioè Vincenzo Lunardi (Lucca 1754-Lisbona, 1799), volare sul cielo di Lisbona. Le altre poesie di Bocage sono recitate sia dal personaggio stesso in scena, sia dall'istrione, sia da amici del poeta o dalla voce fuori campo di un cantore con la chitarra.

Brian Richardson considera le voci fuori campo come strategie di decentralizzazione dell'identità del personaggio (Richardson 2001: 687). In questo lavoro teatrale, Romeu Correia opera un parziale – ovvero non costante – sdoppiamento tra la voce poetica di Bocage e la sua figura storica. Le ultime scene sono

---

<sup>9</sup> “One of the simplest and most effective (technics of dramatize the inner life) is the dramatization of the mind's activity in simple pantomimes and scenes” (Groff 1959: 275).

funzionali a questo sdoppiamento: nella penultima scena José Pedro suona alla porta di tutti gli amici benestanti di Bocage per vendere loro gli ultimi versi del poeta, ormai malato e impossibilitato a provvedere alla propria sussistenza. Tra una porta e l'altra, grida per strada annunciando i versi, e, metaforicamente, attraverso questa vendita, sparge la poesia di Bocage in mezzo alla società dell'epoca:

Outro folheto comprado. Desfila pelo palco a sociedade do tempo: fidalgos, peraltas, sécias, militares, frades, marujos, negros, boleiros, prostitutas, crianças sem eira nem beira. De quando em quando, uivos e ladridos de cães vadios. (Correia 1967: 154)<sup>10</sup>.

Nella successiva e ultima scena, un medico, la sorella di Bocage e gli amici più cari sono intorno al capezzale del poeta, trasfigurato dalla malattia. In seguito, dopo il passaggio sul palcoscenico di alcune maschere ispirate ai capricci di Goya che declamano versi scherzosi di Bocage sulla morte e la medicina, il testo presenta una lunga ed eloquente didascalia:

Escuridão sobre a zona de Bocage-Morte. Claridade e burburinho na zona oposta, onde se aproximam figurantes de todas as condições sociais, trajando segundo os costumes do final do século XVIII e meados de XIX.

Restabelece-se o equilíbrio de luz – uma luz azulada e irreal que inunda toda a cena. O poeta está morto, coberto por um lençol. Sua irmã aparece junto do leito, lenta e cheia de espanto, e tenta defender o corpo da avalanche humana, que se aproxima. Como se lutasse contra um pesadelo, recua e, metendo as mãos sob a enxada, salva alguns manuscritos do irmão. Aperta os poemas contra o peito e afasta-se no horizonte. A multidão cerca o corpo do poeta e toca-lhe, religiosamente. Súbito, mil mãos caem sobre o leito, rasgam o lençol e trucidam o morto, dividindo-o entre si, como uma relíquia. Este com um pé, aquele com um braço, aqueloutro com a cabeça, etc. e somem-se, felizes, no horizonte.

A luz começa a rarear, ficando, por fim, só a incidir sobre o leito, desventrado. (Idem: 159)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> 'Un altro foglietto comprato. Sfila lungo il palcoscenico la società dell'epoca: nobili, bellimbusti, vanerelle, militari, frati, marinai, neri, cocchieri, prostitute, bambini squattrinati. Ogni tanto, urla e latrati di cani randagi.'

<sup>11</sup> 'Buio sulla zona di Bocage-Morte. Chiarore e brusio sulla zona opposta, da dove si avvicinano figuranti di tutte le condizioni sociali, vestiti nello stile della fine del settecento e della metà ottocento. Si ristabilisce l'equilibrio di

Questo rito antropofago sottolinea l'idea di una poesia disseminata nella società, ma anche di una corporeità, o meglio di una storicità fisica, assorbita da una collettività. Questa disseminazione giustificerebbe la polifonia – anzi, il senso di polifonia – che risulta dalla successione di narratori operata nel prologo.

All'acritica e retorica mitizzazione della storia nazionale, istituzionalmente imposta dall'apparato *dell'Estado Novo*, i due autori contrappongono altre rappresentazioni teatrali del passato. Ambedue partono da una prospettiva politica segnata dalla teoria e dalla prassi teatrale di Brecht e Piscator, ma la rappresentazione drammatica del passato che ne deriva è diversa, come ci si aspetterebbe da due differenti tipi di *inventio* e contesti creativi<sup>12</sup>.

*Bocage. Anima senza mondo* di Luzia Maria Martins presenta la figura storica di Bocage come frutto del contesto socioeconomico in cui visse il poeta, nonostante al tempo stesso ci sia una certa riserva verso l'integrale comprensione della figura di un poeta in base a fattori socioeconomici, riserva espressa anche dal fatto che tutte le poesie di Bocage siano declamate dal personaggio del poeta. Il ritratto della società a cavallo tra Settecento e Ottocento si appoggia a una concezione della storia documentale e didattica, in cui lo sguardo verso il passato cerca

---

luce – una luce bluastro, irreali, che dilaga sull'intera scena. Il poeta è morto, coperto da un lenzuolo. Sua sorella compare vicina al capezzale, lenta e piena di stupore, e cerca di difendere il corpo dalla valanga umana che si avvicina. Come in lotta contro un incubo, indietreggia e, mettendo le mani sotto il pagliericcio, salva qualche manoscritto del fratello. Stringe al petto le poesie e scompare all'orizzonte. La folla assedia il corpo del poeta e lo tocca, religiosamente. In un attimo mille mani cadono sul letto, strappano il lenzuolo e trucidano il morto, spartendoselo come una reliquia. Uno un piede, l'altro un braccio, quest'altro la testa, ecc. E svaniscono, felici, nell'orizzonte. La luce inizia ad affievolirsi, rimanendo, infine, diretta soltanto sul letto, sventrato.'

<sup>12</sup> Nel 1976, Antonio Tabucchi commenta così il complesso della produzione brechtiana in Portogallo: "Il teatro epico di lezione brechtiana ha incontrato, nella recente drammaturgia portoghese, un buon numero di cultori. Non si può certo parlare di ortodossia epica; nella grammatica brechtiana si è insinuata l'ombra di Artaud, di Weiss, del teatro del Assurdo: e la lezione di Brecht è spesso solo un termine di paragone, un punto di riferimento, un'esperienza ormai acquisita su cui sperimentare in nuove direzioni." (Tabucchi 1976: 71).

spunti che possano entrare in dialettica con il presente della scrittura o della messinscena. È puntualmente la figura del narratore a evidenziare i nodi di collegamento tra il passato e l'attualità e quindi a indirizzare lo spettatore su di una ben determinata interpretazione dei fatti passati e simultaneamente della propria società.

In *Bocage* di Romeu Correia la poesia sovrasta i richiami all'attualità poiché sono i versi di Bocage a cogliere l'atmosfera della Lisbona tra la fine del settecento e i primi anni dell'ottocento. Si tratta non di trarre esempio o riflessione dalla conoscenza del passato e dalle sue figure ma, piuttosto, di fare emergere un passato che è parte integrante del presente, che è memoria collettiva e, proprio per ciò, dovrebbe essere raccontato da una moltitudine di voci.

### **Bibliografia**

- Abuín González, A. (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Barata, J.O. (2001), "A emergência da história na literatura dramática portuguesa" in *O espaço literário do teatro. Estudos sobre a literatura dramática portuguesa I*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor».
- Beckford, W. (1834), *Italy: with sketches of Spain and Portugal*, London, Richard Bentley Publisher.
- Beckford, W. (1835), *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, London, Richard Bentley Publisher.
- Correia, R. (1965), *Bocage. Crónica dramática e grotesca em duas partes e um prólogo*, Lisboa, Editora Ulisseia.
- Delille, M.M.G. (1984), "O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss", *Runa*, nº 2: 53-76.
- Delille, M.M.G., ed. (1991), *Do pobre B. B. em Portugal*, Aveiro, Estante.
- Genette, G. (1995), *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega.

- Genette, G. (2004), *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- Groff, E. (1959), "Point of view in modern drama", *Modern Drama*, 2: 268-282.
- Herculano, A. (1907), "Elogio histórico de Sebastião Xavier Botelho – Memórias do Conservatório 1942", in *Opúsculos – Literatura*, vol. I, Antiga Casa Bertrand – José Bastos & C.<sup>a</sup> – Livraria Editora: 201-228.
- <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm> (03.06.2014)
- Martins, L. M. (1967), *Bocage. Alma sem mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Porto, C. (1973), "Bocage, Alma sem Mundo de Luzia Maria Martins", in *Em busca do teatro perdido*, vol. 2, Lisboa, Plátano Editora: 87-91.
- Rebello, L.F. (1989), *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Richardson, B. (1988), "Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage", *Comparative drama*, 22/3: 209-214.
- Richardson, B. (2001), "Voice and narration in Postmodern Drama", *New Literary History*, vol. 32, n. 3: 681-694.
- Tabucchi, A. (1976), *Il teatro portoghese del dopoguerra (trent'anni di censura)*, Roma, Edizioni Abete.





Racconti per versi: la guerra civile nella produzione poetica  
del *bando azul*

Antonella Russo  
(Università degli Studi di Salerno)

Una mobilitazione collettiva impressionante caratterizza la produzione poetica durante la guerra civile, in linea con il processo di politicizzazione dell'estetica ed estetizzazione della politica messo in evidenza da Benjamin proprio in quegli anni (Benjamin 2011)<sup>1</sup>. Il ritorno alla metrica classica, il ripiego delle avanguardie, il nuovo romanticismo umanizzato si rimestano nell'urgenza di trincee e retroguardie, che eleggono la poesia ad arma di battaglia, luogo di identificazione e narrazione collettiva<sup>2</sup>.

Un elemento conviene tenere presente nell'approccio a una materia tanto sensibile, insidiosa, soprattutto se si considera la produzione di area fascista o reazionaria: si rende necessario *in primis* respingere l'idea della letteratura dei ribelli come uniforme e priva di interesse, per poi passare ad analizzare i testi da una posizione critica oggettiva, che punti a ricostruirne la complessità ancora non sufficientemente indagata. Non è un caso che proprio recentemente José Carlos Mainer abbia pubblicato una nuova edizione, ampliata, di *Falange y Literatura* (Mainer

---

<sup>1</sup> Dopo una prima stesura nel '35 in tedesco, il saggio viene pubblicato in francese l'anno successivo.

<sup>2</sup> A proposito dell'impegno della letteratura, in particolare, della poesia a sostegno della causa bellica, così si esprimeva il generale Lister: "Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamente agradecido a los poetas por el importante papel que la poesía ha desempeñado durante la guerra. He sido siempre partidario de los discursos cortos, directos, que lleguen al corazón, calienten la sangre y dejen el cerebro de los que escuchan materia de reflexión [...]. Fue por esos días cuando me di plenamente cuenta de la inmensa fuerza de la poesía para despertar en el hombre todo lo que hay de mejor en él. Para empujar a superarlo, para hacer de los hombres héroes, y de los héroes, héroes aún más grandes. Mientras el poeta iba leyendo su poema, yo me fijaba en los rostros de los combatientes e iba leyendo en ellos el efecto causado por lo que escuchaban, y podría decir, sin temor a equivocarme, que en muchas caras veía que éste o aquél iba a ser un héroe en el próximo combate" Cf. Lister 1977: 127-128.

2013), pionieristica raccolta di testi di area fascista, uscita nel '71<sup>3</sup>. Ci muoviamo per territori acquitrinosi, ancora da dragare.

La diversa provenienza culturale e anche ideologica degli autori, unita alla loro composita formazione poetica, ci ha consegnato una produzione dalla grande varietà di combinazioni, talvolta ambigue e finanche contraddittorie. Nel suo studio sulla mitografia fascista, Ulrich Prill sottolinea il carattere peculiare di quel discorso letterario, che si distingue non tanto per la specificità dei contenuti, spesso presi in prestito altrove, quanto per la modalità combinatoria, per come essi vengono incastrati l'uno nell'altro, riutilizzati attraverso un metodo “destruttivo-constructivista” in cui si affiancano romanità e avanguardia, eroismo e superomismo, cristianesimo e miti fondazionali (Prill: 1998, 167-179). Non è tanto il carattere stereotipato di certe immagini a interessare, quindi, ma la loro riformulazione e l'investitura di senso che da tale operazione deriva: il progetto, il racconto.

Il cantore dell'*epos* ribelle è il gaditano José María Pemán: ultraconservatore e vicino alla rivista *Acción Española*, una vena *neopopularista* messa al servizio di tradizione e religiosità, Pemán assurge alla categoria di vate dell'*Alzamiento* per il suo *Poema de la Bestia y el Angel*. Uno e trino nella sua articolazione formale e concettuale, il canto di Pemán si distingue per il disprezzo verso l'aneddotico e la trasfigurazione dell'esperienza bellica in narrazione eroico-profetica. Non aspetto del conflitto – “crónica rimada” (Pemán 1938: 16) – ma rivelazione del senso, il poema si sottrae anche a una precisa cronologia interna, evolvendosi per guizzi, dalle basi ideologiche dello scontro alla celebrazione della vittoria. Pemán accoglie esplicitamente quel processo di *fragmentarismo* che Menéndez Pidal ha individuato a proposito del *romancero* – “singular recurso de idealidad que sólo consiste en saber callar a tiempo” (Pemán 1938: 13) –, tenendo conto della nuova sensibilità che chiama la poesia, anche l'epica, alla suggestività, alla sospensione drammatica. Secondo il gaditano, l'età moderna ha anteposto la lirica al racconto, il

---

<sup>3</sup> Tra gli studi che hanno dato spazio alla produzione poetica segnalo: Cano Ballesta 1994; Santonja 1997; Carbajosa 2003; Lechner 2004; Urrutia 2006; Rodríguez Puértolas 2008; Martínez Cachero 2009.

cristianesimo stesso vi ha contribuito, creando una dimensione intima per la fede; è perciò impossibile per il poeta oggi intendere l'epica nella sua forma originaria, anonima e collettiva. Il poema non è più chiamato a informare, illustrare il mondo, la storia, le scienze: altre discipline sono nate per assorbire quanto di prosaico e divulgativo contenevano le antiche narrazioni. Durante la guerra, poi, le notizie corrono attraverso altri e più veloci mezzi: volantini, giornali, manifesti, radio. Il verso dice di ciò che è noto, crea e archivia un discorso propagandistico, in cui, pur attraverso diverse realizzazioni individuali, il piacere coincide con la ripetizione, con la ricorsività. In quest'ottica trova una spiegazione l'insistenza angosciosa di tutta la poesia di area *azul* intorno ad immagini, avvenimenti e contenuti stereotipati, come l'assedio e la presa dell'Alcázar de Toledo, la lotta e la conquista di Madrid, le devastazioni della Ciudad Universitaria. La produzione poetica degli insorti, lontana dalle forme orali aperte del *romancero*, si rileva altamente "testualizzata" e chiusa, anche rispetto alle coeve testimonianze di ambito repubblicano.

Il poema di Pemán è singolare per molte ragioni, tra queste la modalità di pubblicazione e circolazione che, soprattutto per la poesia, è quella delle riviste e dei giornali piuttosto che dei libri-poemi. Ancor più che in ambito repubblicano, poche sono in area *azul* le raccolte di un unico autore o le miscellanee che vedono la luce prima della fine della guerra, per ragioni logistiche – la perifericità geografica delle città ribelli – e per una diversa concezione dell'impegno politico.

Per effetto della vittoria e della spinta propagandistica, terminato il conflitto si registra, invece, un incremento sensibile del numero di volumi collettivi pubblicati. Nella Barcellona del 1939 escono il *Romancero nacional* di Ernesto la Orden Miracle e i venticinque componimenti della *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Panegirico solenne in morte del fondatore della Falange, quest'ultimo impegna la *flor y nata* dell'intellighentia di area ribelle in una colta e omogenea operazione di "retorno a la estrofa": Eugenio d'Ors, Pedro Laín Entralgo, Manuel Machado, José María Pemán, Dionisio Ridruejo, Adriano del Valle, Manuel Díez Crespo, tra gli altri, a ribadire

con un linguaggio quasi concettista il valore profetico della figura dell'*Ausente* e la ripresa programmatica del sonetto.

Altrettanto singolare, anche se si muove nella direzione opposta, è l'operazione che sottende alla pubblicazione de *Los versos del combatiente*, antologia uscita nel '38 e attribuita a un tale José R. Camacho: svela le strategie promozionali della Delegación Nacional de Prensa y Propaganda la scoperta, recente, che l'autore è apocrifo. Il volume, in realtà, viene incaricato da Dionisio Ridruejo a Luis Rosales, che ne coordina l'edizione, raccogliendo adesioni presso altri poeti della zona ribelle, attribuendone la paternità all'unico combattente antologizzato: il sergente José R.[osales] Camacho, fratello del granadino, e autore di un solo componimento (Santonja 1996: 68-73)<sup>4</sup>. Intenzionalmente assente il sonetto, domina la silloge l'ottosillabo, seguito da *décimas*, strofe di *pie quebrado*, *seguidillas*, *redondillas*, *soleares*. Una politica culturale attenta gestisce anche l'apparente aspetto vocazionale della poesia ribelle, a imitazione delle modalità spontanee della poesia repubblicana, del verso anonimo, militante, talvolta, come lo definisce Serge Salaün, *appliqué* (Salaün 1972: 525-560). Altro caso significativo, in tal senso, è quello del progetto, mai portato a compimento, del *Romancero histórico de la cruzada*. Concepito intorno al 1938 dal gruppo di Dionisio Ridruejo, sono chiamati ad aderirvi alcuni selezionati poeti. Questa la consegna: "Camarada: para fijar la expresión de nuestra gesta, con un estilo tradicional y unánime, colaborará en este Romancero, al servicio de España" (Cruz Giráldez 1988: 33). All'invito, segue una lista di ben diciotto varianti tematiche a scelta, divise in tre cicli narrativi: dal "glorioso levantamiento Nacional" alla presa della Ciudad Universitaria, al Frente Norte, alla vittoria.

Interessanti sono le consegne formali, definite "normas obligatorias para la composición". Appaiono di particolare rilievo le seguenti:

---

<sup>4</sup> Oltre agli autori citati, intervengono Álvaro Cunqueiro, Gerardo Diego, Agustín de Foxá, Leopoldo Panero, José María Pemán, Luys Santa Marina, Luis Felipe Vivanco.

1. Lenguaje sencillamente popular;
2. Huir de toda imitación de la poesía llamada vanguardista;
3. Intención de imitar deliberada pero no servilmente a los Romances viejos.

Inoltre, in risposta alla messe di poesia popolare dei repubblicani, tutti i *romances* sarebbero stati presentati e pubblicati come anonimi, il tono il più possibile oggettivo, gli episodi di stretta veridicità, il racconto arricchito da dettagli su luoghi, personaggi, forze in campo<sup>5</sup>.

Fuori da questa logica editoriale controllata si colloca un'unica raccolta: *Lira Bélica. Antología de los poetas y la guerra*, una silloge a cura di José Sanz y Díaz, che non si articola secondo criteri tematici, cronologici o di autore e riflette nella forma l'urgenza del contesto e dei contenuti che veicola. Ma è un'eccezione. Se il *Romancero* repubblicano appare come una piramide, con alla base un'abbondante produzione di origine popolare e al vertice testi di scrittori affermati, il repertorio *azul* è per lo più un *corpus* d'autore. Non è solo una differenza poetica ma ideologica.

Di particolare interesse per varietà e densità di contenuto e per forme è, poi, l'*Antología poética del alzamiento* di J. Villén. Dedicata a José María Pemán, raccoglie in otto sezioni circa ottanta componimenti poetici, in cui si alternano celebrità, nuove leve e testi anonimi.

Notevole è l'attenzione rivolta da Villén all'aspetto metrico: forme poetiche elette dall'impegno ribelle sono il sonetto e il *romance*, quest'ultimo "sello que da autenticidad popular a nuestras empresas bélicas" (Urrutia 2006: 34)<sup>6</sup>. Due sono, per il curatore, i tipi di guerra possibili: quelle raccontate per *romances*, autentiche e spirituali, come la *Reconquista* o la *Cruzada Nacional*, e quelle politiche o materialiste, che non hanno diritto di

---

<sup>5</sup> Il lavoro di Cruz Giráldez riporta in appendice il documento firmato da Pedro Laín Entralgo con cui si invitano i poeti alla collaborazione, ritrovato dallo studioso nell'archivio personale di Rafael Laffón.

<sup>6</sup> 25 sono i *romances*, 9 i sonetti, il resto dei componimenti è di metrica varia.

farne uso<sup>7</sup>. La scelta del *romance* è, a destra come a sinistra, tecnica e insieme ideologica: si tratta di un verso formalmente duttile e ritmato, esercitato ad interpretare la tensione tra narrazione eroica e lirismo, che si inserisce in una tradizione letteraria in cui l'autore e il suo pubblico si riconoscono. “Expresé en el romance mis pensamientos y sentimientos espontáneamente; para probar cuán hondamente calaba en las entrañas de la raza la gesta española; hubo en la [Cruzada] Nacional un reverdecimiento de la forma literaria más castiza y peculiar de nuestro pueblo”, scrive Esteban Calle Iturrino (Iturrino 1938: 8). L'interlocutore privilegiato del poeta *azul*, non è, tuttavia, il popolo inteso come insieme di individui che decide in maniera autonoma di far parte di una comunità, ma la nazione, edificata su elementi indipendenti dalla volontà del singolo – razza, religione, lingua, tradizione: quella Spagna, insomma, che diviene parola forte della retorica fascista. Ad aprire l'antologia è “Tradición” di Manuel Machado<sup>8</sup>. L'uso delle maiuscole a sottolineare

---

<sup>7</sup> Nonostante la tradizione critica si sia occupata prevalentemente del *romancero* in relazione alla produzione poetica repubblicana – Cf. Puccini 1974 e Salaün 1971 e 1982 – anche molte delle sillogi pubblicate dagli insorti si riferiscono fin dal titolo al termine *romance* o *romancero*. Si vedano, ad esempio (cito i titoli con intenzione dimostrativa): Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, *Romances de guerra y amor*, Valladolid, Santarén, 1937 e *Flor de romance*, Valladolid, Ediciones Reconquista, 1939; Martín Alonso, *Piedras de romancero*, Madrid, Ediciones Renacer, 1939; Bernardo Ramay, *Romancero de la nueva España*, Buenos Aires, 1937; Baldomero Barón Rada, *Romancero popular navarro*, Pamplona, Imprenta y librería de Jesús García, 1937; Juan Gómez Málaga, *Romances azules*, Ávila, Imprenta de Senén Martín, 1937; Francisco Javier Martín Abril, *Romancero guerrero*, Valladolid, Casa Cuesta, 1937; Jorge Juan, *Sol de romances*, Oviedo, FET, 1938; Rafael Duyos Giorgieta, *Romances de la Falange*, Ediciones Vuelo, Valencia, 1939; Ernesto La Orden Miracle, *Romancero nacional*, Barcelona, Jerarquía, 1939; Juan José Tomás Marco, *Romancero de la nueva reconquista*, Madrid, Editorial La Verdad, 1939; Félix Cuquerella, *Romances y episodios de la revolución roja*, Zaragoza, Librería general, 1940. Una bibliografia ben compilata della produzione poetica di area ribelle è in Santonja 1997.

<sup>8</sup> La produzione poetica di M. Machado durante la guerra confluisce in *Horas de oro. Devocionario poético*, Valladolid, 1938, a sua volta incluso nella *Opera Omnia Lyrica*, Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, Barcelona, 1940. Su Manuel Machado, che trascorse a Burgos gli anni del conflitto, e la sua relazione con gli insorti si vedano gli scritti di d'Ors 2001 e Stauder 1998. Le ragioni e le modalità della conversione del maggiore dei fratelli Machado sono state anche oggetto di discussione accesa. R. Alarcón

la pregnanza semantica di alcuni termini-chiave fornisce un primo interessante *corpus*, in cui primeggiano le occorrenze Patria, Historia, Cruz, Alférez, Caudillo, Gloria, Muerte. Attraverso i testi dell'*Antología* si dispiega, così, la topica degli insorti, un racconto nostalgico-vitalistico, che combina retorica trionfale, velleità classiche e aspirazioni adamitiche. Isabella, Lepanto, Trento: è questo il cronotopo della Spagna Cattolica e Imperiale a cui si ambisce ritornare e che si ripete, estenuante, nella produzione poetica ribelle. Al conservatorismo e al radicalismo religioso di destra si sovrappone, poi, lo spirito della Falange, la sua capacità mitopoietica, onnivora, che si fa evidente in testi dal carattere strettamente fascista come i *Poemas de la Falange eterna* di Federico de Urrutia<sup>9</sup> – alcuni dei quali riproposti anche dall'antologia di Villén.

Anche la rappresentazione della contesa rientra nel processo di poeticizzazione, di ricreazione mitica. Non è guerra civile, ma *Cruzada* quella che Franco sta portando avanti attraverso il territorio spagnolo (Southworth 1963). Se, poi, nella compagine repubblicana la tendenza è descrivere il conflitto attingendo alla sua concreta e dolorosa sintassi di “balas” e “sangre”, gli insorti ricostruiscono l'esperienza bellica in termini figurati. Il sostrato cattolico si attualizza in un postulato continuo dell'esistenza di una vita ultraterrena alla quale i combattenti sono chiamati ad assurgere dopo il sacrificio; ad esso si intreccia, poi, la mitologia falangista di un “Paráiso difícil, erecto, implacable, un Paráiso donde no se descansa nunca, que tenga, junto a las jambas de las puertas, ángeles con espadas” (Primo de Rivera 1945: 87)<sup>10</sup>. I combattenti, dunque, non muoiono, “se llevan a Dios a

---

Sierra, studioso di Manuel Machado, è stato protagonista di una polemica con A. Trapiello, che aveva letto il componimento machadiano “Voyou” come una satira nei confronti di Franco. Alarcón Sierra ha confutato tale ipotesi, dimostrando che esso era stato pubblicato già nel 1929, sulla rivista segoviana *Manantial*. Cf. Trapiello 1994 e 1997, Alarcon Sierra 1997b e 1997a.

<sup>9</sup> Federico de Urrutia, proveniente dalla *corte de los poetas* di José Antonio, li dà alle stampe nel '38 a Santander: la pubblicazione in 25.000 esemplari – le tirate dell'epoca sono tendenzialmente inferiori – è appoggiata dalla propaganda e consacrata da un prologo di Manuel Halcón, consigliere nazionale della Falange, oltre che poeta.

<sup>10</sup> Il ruolo di guardia celeste è in serbo non solo per gli spagnoli, ma anche per quanti, stranieri, aderiscono alla causa degli insorti. Un caso che mi pare

su lado” o “hacen la guardia celestial”, “suben a los luceros”, “van a velar las estrellas” (Pérez Bowie 1983)<sup>11</sup>. “Si te dicen que caí me fui al puesto que tengo allí”: ipotesto di parte della poesia falangista scritta durante il conflitto è *Cara al sol*, l’inno della Falange<sup>12</sup>.

Se le raccolte poetiche, siano esse di un unico autore o miscellanee, consentono di gettare uno sguardo dall’alto, *surplombant*, sulla produzione in verso, di astrarre e analizzare agevolmente tendenze formali e ricorrenze tematiche, spiazzante ma enormemente fertile si rivela il confronto dello studioso con la materia informe, tracimante, delle pubblicazioni periodiche. Effimere, esse si collocano lungo la linea del tempo orizzontalmente per addizione, pericolosa somma dell’eterogeneo. Tuttavia, godono in sé di un presente perenne, di una simultaneità e coincidenza di fattori particolarmente interessante, sia per gli studiosi di letteratura che di cultura scritta e storia dell’editoria.

Non intendo riferirmi qui a *Jeraquí*, rivista “muy Imperial pero poco combatiente” come la definisce Dionisio Ridruejo (Ridruejo 1976: 18). Colta, arcaicizzante, poche pagine, nessuna pubblicità, la sua linea editoriale marcata e la scuola poetica definita la rendono, per certi versi, unitaria come volume. Il mio *case study* è una rivista miscellanea della retroguardia sivigliana, *Horizonte* (1938-1942), in cui la poesia fa capolino tra annunci pubblicitari, articoli di bellezza, decorazione, cinema, arte e amenità. Poesia di guerra, seppure epurata da sangue e cannoni, essa si adopera per la costruzione del discorso “nazionale” attraverso le voci di autori di primo piano del *parnaso azul*: Manuel Machado, Emilio Carrere, José María Pemán, Eduardo Marquina, Manuel Díez Crespo, Tomás Borrás, Alfredo Marquerie. Come nel caso della più famosa *Vértice*, e diversamente da quanto accade per le contemporanee *Isla*, *Mediodía* o per la già citata *Jerarquía*, ad *Horizonte* non sottende una scuola poe-

---

interessante ma che per ragioni di spazio e coerenza di questo studio mi vedo impossibilitata ad esaminare è quello del combattente marocchino.

<sup>11</sup> Uno studio rilevante, che descrive e classifica il linguaggio delle parti coinvolte nel conflitto, è Pérez-Bowie 1983.

<sup>12</sup> Composto da Foxá, Ridruejo, Michelena, Alfaro, Sánchez Mazas, Miquelarena, Agustín Aznar, Luis Aguilar e Primo de Rivera.



tica di riferimento. Anche la versificazione è varia. Abbondano i testi celebrativi, attraverso cui sfilano personaggi e luoghi dell'epopea dei ribelli: "Oda al caudillo", "El legionario", "Despedida del soldado muerto", "División Azul", "Las aceras del Pisuerga", "La enfermera catalana", "Fondo inerte del mar. Tristeza de la materia", "Lo que grita España". Un dato mi pare rilevante: solo il numero 4, sui 30 che vengono dati alle stampe, presenta un tentativo unitario e programmatico di dare spazio al verso in una sezione specifica, denominata significativamente "Liras", con contributi di Marquina, Foxá, Luis Camacho Carrasco, Gerardo Diego. Il resto delle composizioni poetiche appare fuori dalle sezioni, in ordine sparso.

Nella costruzione del discorso ideologico degli insorti e nella conseguente narrazione della contesa attraverso la poesia, rilievo particolare acquisiscono anche elementi paratestuali: le illustrazioni (i disegni originali di José Caballero per i versi di Adriano del Valle), l'impaginazione, la scelta dei caratteri (la V che sostituisce la U, ad imitazione dei caratteri del latino), la diversa qualità della carta a seconda delle sezioni, sempre patinata per i contributi poetici. Esiste, inoltre, una relazione stringente tra il prezzo delle riviste, il pubblico e i contenuti e le forme in cui si coniuga il verso. *Horizonte* arriva a costare 10 pesetas, quando altre pubblicazioni vanno da 0,50 a 5-7 pesetas: la scelta di intitolare una delle poche sezioni poetiche specifiche "Liras" risponde esattamente alla politica editoriale di quella che amava definirsi "la revista más cara de España". Essa, neppure per allinearsi a strategie editoriali dettate dall'alto, può mostrarsi popolare. L'ottonario, quando compare, è quello squisito dei *romances* neopopularisti di Joaquín Romero Murube, non di certo quello anonimo e combattente che rintracciamo nelle pagine di *La Ametralladora* o sulla repubblicana *El Mono Azul*.

L'analisi della poesia antologizzata o pubblicata in volume restituisce un insieme ampio e articolato di costanti e varianti formali, tematiche nonché editoriali e, unita allo studio di un *corpus* esemplificativo di poesia pubblicata in riviste, consente di indagare l'articolazione del racconto propagandistico degli insorti nella sua globalità e di individuarne anche alcuni limiti. Sillogi e pubblicazioni periodiche sono accuratamente confe-

zionate per supportare con generale trionfalismo la causa della *Nueva España*. Eppure, proprio nei periodici, qua e là, tra i richiami pubblicitari di ricercatezze alimentari, profumi e itinerari turistici attraverso le cosiddette zone “liberate”, appaiono annunci di protesi per mutilati di guerra o di digestivi, necessari per rimediare all'alimentazione sbilanciata di quegli anni. Da una parte, il verso costruisce il racconto luminoso della vita, della morte, della gloria, della guerra, dall'altra, a poche pagine di distanza, la realtà si incarica, indefessa, di gettarvi un'ombra.

### Bibliografia

- AA.VV. (1939), *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, Barcellona, Jerarquía.
- Alarcón Sierra, R. (1997a), “Franco, Voyou?”, *El País*, 2 marzo: 34.
- Alarcón Sierra, R. (1997b), “Manuel Machado y Franco (un soneto inédito)”, *Ínsula*, 605, maggio: 6-8.
- Alonso, M. (1939), *Piedras de romancero. Poemas de Castilla*, Madrid, Ediciones Renacer.
- Barón Rada, B. (1937), *Romancero popular navarro*, Pamplona, Imprenta y librería de Jesús García.
- Benjamin, W. (2011), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.
- Calamai, N. (1979), *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Barcelona, Laia.
- Calle Iturrino, E. (1938), *Romancero de la guerra*, Bilbao, Escuelas Gráficas Santa Casa de Misericordia.
- Camacho, J. R. (1938), *Los versos del combatiente*, Bilbao, Ediciones Arriba.
- Cano Ballesta, J. (1994), *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Carbajosa, M. e P. (2003), *La corte literaria de José Antonio*, Barcelona, Crítica.

- Cruz Giráldez, M. (1988), “Aspectos de la poesía nacionalista en la guerra civil. Sobre las colaboraciones poéticas en el *Romancero histórico de la Cruzada*”, in Domínguez León, J., ed., *La guerra civil española*, Sevilla, UNED: 23-34.
- Cuquerella, F. (1940), *Romances y episodios de la revolución roja*, Zaragoza, Librería general.
- D’Ors, M. (2001), *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Renacimiento.
- Duyos Giorgieta, R. (1939), *Romances de la Falange*, Valencia, Ediciones Vuelo.
- Gómez Málaga, J. (1937), *Romances azules*, Ávila, Imprenta de Senén Martín.
- La Orden Miracle, E. (1939), *Romancero nacional*, Barcelona, Jerarquía.
- Lechner, J. (2004), *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Líster, E. (1977), *Memorias de un luchador: los primeros combates*, Madrid, G. del Toro.
- Mainer, J.C. (2013), *Falange y Literatura*, Barcelona, RBA.
- Martín Abril, F.J. (1937), *Romancero guerrero*, Valladolid, Casa Cuesta.
- Martínez Cachero, J. M. (2009), *Liras entre lanzas: historia de la literatura “Nacional” en la Guerra Civil*, Madrid, Castilla.
- Pemán, J. M. (1938), *Poema de la Bestia y el Ángel*, Zaragoza, Jerarquía.
- Pérez-Bowie, J.A. (1983), *El léxico de la muerte en la guerra civil española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Prill, U. (1998), “Mitos y mitografía en la literatura fascista”, in Albert, M., ed., *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana: 167-179.
- Primo de Rivera, J.A. (1945), *Obras completas*, Madrid, Vice-secretaría de Educación Popular de la F.E.T. y de las J.O.N.S.
- Puccini, D. (1974), *Romancero della resistenza spagnola (1936-1975)*, Roma-Bari, Laterza.

- Ramay, B. (1937), *Romancero de la nueva España*, Buenos Aires, Optimus.
- Ridruejo, D. (1976), *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008), *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal.
- Salaün, S. (1972), “Le vers appliqué pendant la guerre d’Espagne”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Vol. 8: 525-560.
- Salaün, S. (1971) *Romancero de la guerra de España*, Vol. 1 *Romancero libertario*, Parigi, Ruedo Ibérico.
- Salaün, S. (1982a), *Romancero de la guerra de España*, Vol. 2 *Romancero de la tierra* Parigi, Ruedo Ibérico.
- Salaün, S. (1982b), *Romancero de la guerra de España*, Vol. 3 *Romancero de la defensa de Madrid*, Parigi, Ruedo Ibérico.
- Sanz y Díaz, J., (1939), *Lira Bélica. Antología de los poetas y la guerra*, Valladolid, Librería Santarén.
- Sanz y Ruiz de la Peña, N. (1937), *Romances de guerra y amor*, Valladolid, Librería Santarén.
- Sanz y Ruiz de la Peña, N. (1939), *Flor de romance*, Valladolid, Ediciones Reconquista.
- Southworth, H. R. (1963), *El mito de la cruzada de Franco*, Parigi, Ruedo Ibérico.
- Stauder, T. (1998), “La repercusión del 18 de julio de 1936 en la vida y obra de Manuel Machado”, in Albert, M., ed., *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana: 199-218.
- Tomás Marco, J.J. (1939), *Romancero de la nueva reconquista*, Madrid, Editorial La Verdad.
- Trapiello, A. (1994), *Las armas y las letras*, Barcelona, Planeta.
- Trapiello, A. (1997), “Franco Voyyou”, *El País*, 19 gennaio: 35.
- Urrutia, J. (2006), *Poesía de la Guerra Civil. Antología (1936-1939)*, Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara.
- Urrutia, F. de (1938), *Poemas de la Falange eterna*, Santander, Aldus.
- Villén, J. (1939), *Antología poética del alzamiento*, Cádiz, Establecimientos Cerón y Librería Cervantes.
- Santonja, G. (1996), *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la Guerra Civil y los primeros años del Nuevo Estado*, Madrid, Editorial Noesis.

Santonja, G. (1997), *Todo en el aire. Versos sin enemigo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.



Per una narrativa dell'anticanone:  
soggetto e discorso migrante nella letteratura spagnola moderna

*Elisabetta Sarmati*  
(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

### **1. Intorno a una "poetica della compassione". Tra narrativa e militanza umanitaria.**

L'1 ottobre del 2013, mentre mi apprestavo a redigere questo intervento, i quotidiani nazionali riportavano l'ennesima tragedia avvenuta nelle acque siciliane, nei pressi di Scicli, provincia di Ragusa: ennesima tragedia dell'ennesimo viaggio della speranza verso l'Italia del popolo dei migranti. Tredici i morti su duecento eritrei costretti a tuffarsi in mare a colpi di frusta dagli scafisti. Le prime fotografie di chi ha perso la vita in mare annegando ritraggono le vittime a braccia aperte sulla spiaggia, come crocefissi, poi ricompaiono avvolti tutti in un sudario bianco, in una lunga fila ordinata<sup>1</sup>.

Il breve racconto degli esiti di questo disperato naufragio mi serve come necessaria premessa agli interrogativi che sollevò in questa relazione e che posso, in un primo momento, riassumere in questo modo: cosa succede quando la letteratura si impegna a trasporre in veste narrativa eventi di così drammatica attualità e con quali mezzi la critica letteraria leggerà e analizzerà questi testi? Risulteranno efficaci gli strumenti derivati dalla filologia, dalla narratologia e dalla stilistica per scritti con un deciso taglio militante, legati esplicitamente a propositi di denuncia, di testimonianza e di sensibilizzazione sociale? O anche la critica dovrà dismettere le vesti di un'analisi della letterarietà per aprire spazi che vadano oltre quelli del discorso letterario (Martelli 2009) e per rendere esplicite, invece, le componenti antropologiche, etnopsicologiche e sociologiche dei testi in que-

---

<sup>1</sup> Cf. *La Repubblica*, 1 ottobre 2013. Purtroppo a distanza di soli tre giorni, il 4 ottobre 2013, un'altra tragica e ben più grave strage di migranti si è verificata lungo la medesima rotta del canale di Sicilia. Dei 500 profughi somali a bordo di un barcone, se ne sono potuti trarre in salvo solo 150.

stione? Alla base di queste domande soggiace il dibattito ancora molto vivo sullo status e sulla validità degli studi culturali, interculturali e imagologici (sinora poco recepiti e frequentati dall'ispanistica peninsulare) e, al contempo, l'esigenza avanzata recentemente di forgiare nuove e, per certi versi, dirompenti categorie interpretative, che tengano conto, contro ogni tendenza dell'attuale epistemologia, in primo luogo delle intenzioni dell'autore<sup>2</sup>.

Se la letteratura definita, con un'etichetta di comodo, 'post-moderna' enfatizza e porta alle sue estreme conseguenze la sperimentazione avanguardista in nome di un antirealismo programmatico e di un'opera artistica *deshumanizada*, la letteratura sull'emigrazione opta, al contrario, "por una poética de humanización, porque la ficción novelesca es considerada, desde el punto de vista de la ética moral y de la conciencia humanitaria, la más idónea para la narración de la tragedia de la emigración [...]" (Abrighach 2006: 100).

Cosa si intende per "poetica della compassione" e come si manifesta? Poiché sul tema della migrazione nulla può essere enunciato senza diventare al tempo stesso una denuncia, molta scrittura di tema migrante, appellandosi alla funzione del *movere, flectere e probare*, annuncia l'intenzionalità pragmatica di sensibilizzare e rendere partecipe il lettore con lo scopo di produrre "un revulsivo de conciencia" (Abrighach 2006: 100). Esemplificativo è il caso di Nieves García Benito, operatrice umanitaria e autrice di un'opera fondativa per questo settore di studi, intitolata *Por la vía de Tarifa*, raccolta di dodici storie di migrazione corredate da altrettante immagini di cui il testo si configura come una sorta di parafrasi (García Benito 1999). In un saggio omonimo, ove la scrittrice esplicita la sua poetica, è

---

<sup>2</sup> Mi riferisco alla proposta di una "poetica della compassione" presentata da Abrighach (2006). Già nel 1953 René Wellek (Wellek 1953) si dichiarava contrario agli argomenti ritenuti extra-letterari degli approcci imagologici della comparatistica francese nei nomi di Jean-Marie Carré (1887-1958) prima e di Marius-François Guyard (1921-2011) poi. Un utile punto sulla genesi, la fortuna e le prospettive di un metodo che privilegia l'analisi delle immagini letterarie nell'ambito della letteratura comparata è fornito da Paolo Proietti (Proietti 2008). Per una bibliografia essenziale sul tema ci si può avvalere proficuamente anche dei seguenti studi: Eco 1985 e Moll 1999.



presente una declaratoria di intenti legata alla denuncia, alla testimonianza e alla funzione della letteratura come mediazione:

¿Por qué he escrito *Por la vía de Tarifa*? Así a bocajarro no lo sé. Si digo que por una necesidad inaplazable que bullía muy adentro, es verdad. Si digo que la imagen cotidiana de los muertos y los vivos que pasaban en patera me hizo tomar la pluma, contarlo, es verdad. Si digo que la noche del 2 de noviembre de 1989, cuando aparecieron 18 cadáveres enfrente de mi casa, no podía dormir y me tuve que levantar de la cama para escribir mis sentimientos, es verdad. Si digo que la impotencia ante tanta muerte y sufrimiento inútil me hicieron buscar un micrófono de mayor alcance, es verdad. Si digo que ningún inmigrante que llega a Tarifa tiene nombre y apellido y *hay que buscarlos aunque sea en la literatura*, es verdad. (García Benito 2004: 80-81)<sup>3</sup>

Oltre a Nieves García Benito, altri autori si pronunciano sulle ragioni di una scrittura legata a propositi umanitari, come Enrique Montiel che, a conclusione di un suo racconto, ne rende esplicita la finalità extraletteraria:

El declarante confía en que dicha declaración llegue al mayor número de ojos y al mayor número de corazones para que se empiece a hacer algo, suprimir el tratado de Schengen, suprimir las mafias que meten en las pateras personas y narcóticos amontonados, suprimir los fantasmas creados por el miedo y el egoísmo, desterrar la xenofobia como hierba mala. (Montiel 1999)<sup>4</sup>

Anche Ángeles Caso, a proposito del suo romanzo *Contra el viento*, premio Planeta 2009, storia di una giovane migrante capoverdiana che cerca una nuova vita in Europa (Caso 2009), chiarisce l'intenzione finale dell'autore legata a propositi di testimonianza: "São cuidó a mi hija desde pequeña, mujeres como São me prestaron sus vidas y yo les presté mi voz porque esta sociedad no les ha dado una"<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Il corsivo è mio.

<sup>4</sup> La citazione è indiretta, cf. Soler-Espiauba ed. 2004: 105.

<sup>5</sup> La dichiarazione di Caso si può leggere in una nota dell'agenzia EFE consultabile in [http://www.soitu.es/soitu/2009/10/16/info/1255690171\\_295670.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/10/16/info/1255690171_295670.html) (28.05.2014).

## 2. La voce e il punto di vista

A tale proposito, nell'analisi del discorso sull'alterità, inevitabilmente legato alla letteratura sulla/della migrazione, è di particolare importanza interrogare il testo stesso in riferimento alla sua coerenza con l'*intentio auctoris* (Eco 1990). Prima di entrare nel vivo della questione appena aperta, è tuttavia opportuno fissare i confini e la natura di un corpus testuale, quello della letteratura spagnola di tema migratorio, che in questi ultimi anni si è andato arricchendo di un numero cospicuo di titoli, avvisando subito che, pur facendo mia la riserva di Marco Kunz<sup>6</sup>, il giudizio sul valore estetico-letterario di questa produzione ritengo che non debba incidere necessariamente su una sua presa in cura.

Va detto innanzi tutto che, nonostante il gran numero delle comunità potenzialmente interessate, nella letteratura spagnola si constata una forte riduzione delle aree geografiche della migrazione, in favore di quella che è stata definita sostanzialmente una "africanización" dell'immaginario migrante (Kunz 2000: 132)<sup>7</sup>. Sul fronte della focalizzazione, invece, la narrativa sulla/della migrazione si presenta assai duttile, al punto che può risultare utile partire proprio dalle diverse prospettive legate alla voce per accostarsi inizialmente a questa produzione. A questo proposito Kunz, nel suo *La inmigración en la literatura española contemporánea. Un panorama crítico*, basandosi su un corpus di riferimento di venti tra romanzi e racconti di tema mi-

---

<sup>6</sup> "Hay que admitir", afferma lo studioso, "que muchas novelas españolas sobre la inmigración distan de ser obras maestras y pocas dejarán huellas en la historia de la literatura" (Kunz 2000: 110).

<sup>7</sup> Marco Kunz segnala il romanzo di Eduardo Mendicutti, *Los novios búlgaros* (Mendicutti 1993), la raccolta di racconti di Agustín Cerezales, *Perros verdes* (Cerezales 1989), e il romanzo giovanile di Lorenzo Silva, *Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia* (Silva 1997) come eccezioni nel vasto panorama narrativo che riflette, perlopiù, la realtà dei migranti magrebini o subsahariani. Alle tre opere elencate aggiungerei anche il racconto di Luis del Val, *El misterio de los chinos centenarios* (Del Val 1999), *Ucrania*, di Pablo Aranda (Aranda 2006) e il romanzo di Ángeles Caso, *Contra viento* (Caso 2009), sulla vita delle migranti capoverdiane in Spagna.

gratorio pubblicati in poco meno di dieci anni<sup>8</sup>, ne lamenta una focalizzazione sostanzialmente ispanocentrica, ancora molto legata a stereotipizzazioni obsolete che cristallizzano l'immagine dell'altro, alterando la realtà della cultura osservata<sup>9</sup>. L'ispanista svizzero giunge alla conclusione che:

Mientras ellos mismos no tomen la pluma para crear su propio mundo literario, el punto de vista de los inmigrantes se refleja con mayor fidelidad en las historias de vida que usa la investigación sociológica y antropológica, como también en reportajes y relatos testimoniales que restituyen al migrante su voz si bien a través de la mediación lingüística de un escritor autóctono [y] permiten al inmigrante salir del anonimato y relatar su condición de vida a partir de su propia experiencia y de su cultura. (Kunz 2000: 111-112)

Riguardo al primo punto, si deve riconoscere che oggi, a soli pochi anni di distanza dalle conclusioni cui arrivava Kunz, nella letteratura spagnola il fenomeno degli scrittori transnazionali e translingui è ancora molto giovane e poco conosciuto, ma certamente in crescita. Ai nomi di Inongo vi-Makomé<sup>10</sup>, Donato

---

<sup>8</sup> Queste le opere esaminate dallo studioso svizzero: Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro* (Del Moral 1992); Pascual Moreno Torregrosa, Mohamed El Gheryb, *Dormir al raso* (Moreno Torregrosa, El Gheryb 1994); Rafael Torres, *Yo Mohammed. Historias de inmigrantes en un país de emigrantes* (Torres 1995); Encarna Cabello, *La cazadora* (Cabello 1995); Gonzalo Hernández Guarch, *Los espejismos* (Hernández Guarch 1998); Lourdes Ortiz, *Fátima de los naufragios* (Ortiz 1998); Nieves García Benito, *Por la vía de Tarifa* (García Benito 1999); Adolfo Hernández Lafuente, *Aguas de cristal, costas de ébano* (Hernández Lafuente 1999); Andrés Sorel, *Las voces del Estrecho* (Sorel 2000); Jorge M. Reverte, *Gálvez en la frontera* (Reverte 2001); Alicia Giménez Bartlett, *Un gran jardín* (Giménez Bartlett 2000); Miguel Naveros, *Al calor del día* (Naveros 2001); Gerardo Muñoz Lorente, *Ramito de hierbabuena* (Muñoz Lorente 2001); Juan Pedro Aparicio, *La gran bruma* (Aparicio 2001).

<sup>9</sup> Prima di Kunz, Edward Said aveva denunciato la visione eurocentrica delle culture del mondo arabo nel suo famoso *Orientalismo* (1979), libro che tradotto in spagnolo nel 1990, in una collana diretta da Juan Goytisolo, è stato ripubblicato con un prologo dello stesso Goytisolo nel 2002 (Said 2002).

<sup>10</sup> Scrittore camerunese, autore di *Akono y Belinga (El muchacho negro que se transformó en gorila blanco)*, (Makomé 1993); *Singui y Etoli (Relatos africanos)* (Makomé 1993); *Rebeldía* (Makomé 1997); *Maleren Bidaia* (Makomé 2008); *Historia de una selva africana para Muna* (Makomé 2011).

Ndongo-Bidyogo<sup>11</sup> e Ahmed Daoudi<sup>12</sup>, si devono aggiungere in anni più recenti i casi delle due scrittrici *amazighen* Laila Karrouch<sup>13</sup> e Najat El Hachmi<sup>14</sup> e di Mohamed Chaib<sup>15</sup>, su cui la critica si è espressa con apprezzamento<sup>16</sup>. Ancora vincolati alle tematiche dell'identità e della nostalgia di una patria originaria perduta, questi ultimi narratori, della cosiddetta generazione 1,5<sup>17</sup>, sono oramai lontani dagli intenti di esclusiva testimonianza dei vissuti di emigrazione e integrazione propri della generazione che li ha preceduti. Emblematico è il caso di Najat El Hachmi che, arrivata in Catalogna a otto anni dalla zona *amazigh* del Marocco, ha dichiarato di scrivere in catalano non solo perché è la lingua in cui ha studiato e in cui pensa, ma anche per motivi di militanza. La scrittrice spiega, infatti, la sostanziale vicinanza tra la sua lingua madre, il berbero, e la lingua di adozione letteraria, il catalano, con il fatto che sono: “dos lenguas

<sup>11</sup> Scrittore e giornalista della Guinea Equatoriale, costretto a lasciare l'Africa per motivi politici, attualmente vive a Madrid. È autore dei romanzi: *Las tinieblas de tu memoria negra* (Ndongo-Bidyogo 1987); *Los poderes de la tempestad* (Ndongo-Bidyogo 1997); *El metro* (Ndongo-Bidyogo 2007); dei racconti *El sueño* (Ndongo-Bidyogo 1973) e *La travesía* (Ndongo-Bidyogo 1977) e di una raccolta di poesie (Ndongo-Bidyogo, *Cántico*).

<sup>12</sup> Nato a Fez in Marocco nel 1965, Ahmed Doudi, laureato e dottorato in Filología Hispánica, pubblica il suo primo romanzo in lingua spagnola: *El Diablo de Yudis* (Doudi 1994). Una lista più aggiornata di scrittori translingui o eteroglossi è fornita da un articolo intitolato *African, Immigrant, and Writer: Literary Immigration into the Spanish Language*, privo di autore, reperibile all'indirizzo: <http://www.unomaha.edu/esc/2009Proceedings/AfricanImmigrantWrite.pdf> (28 maggio 2014).

<sup>13</sup> Laila Karrouch è nata a Nador in Marocco nel 1977. È emigrata in Catalogna assieme alla famiglia quando aveva otto anni. È autrice delle narrazioni autobiografiche *De Nador a Vic* (Karrouch 2004); *Laila* (Karrouch 2010) e *Petjades de Nador* (Karrouch 2013) e di un libro di racconti della tradizione berbera (Karrouch 2006).

<sup>14</sup> Di Najat El Hachmi (Nador, Marocco, 1979) v. *Jo també sóc catalana* (El Hachmi 2010) e *L'últim patriarca* (El Hachmi 2008).

<sup>15</sup> Chaib 2005.

<sup>16</sup> Ricci 2006 e 2007 e Guia 2007 e 2010.

<sup>17</sup> Per il concetto di generazione 1,5 si fa riferimento al volume di William Lloyd Warner, Leo Srole, *The Social Systems of American Ethnic Groups* (Warner, Srole 1945), per cui i figli di migranti minori di dieci anni appartengono alla generazione 1,5, mentre i maggiori di dieci anni sono di prima generazione. Altri studiosi, come Aitana Guía, propendono per includere nella generazione 1,5 tutti i figli di migranti di prima generazione. Cf. Aitana Guía 2010.

marginadas por ciertos poderes”, cosa che ha determinato in lei “el deber de defenderlas, elevarlas al lugar que les corresponde, aunque solo fuese usándolas” (El Hachmi 2010). Nel 2008 con *L'últim patriarca*, tradotto poco felicemente in italiano con il titolo *La città degli amori infedeli* (El Hachmi 2008), la scrittrice nordafricana è risultata vincitrice del 28° Premio Ramon Llull per le lettere catalane<sup>18</sup>.

Invece, relativamente a opere come *Dormir al raso* di Pascual Moreno Torregrosa e Mohamed el Gheryb (Moreno Torregrosa, El Gheryb 1994) e *Yo, Mohamed* di Rafael Torres (Torres 1995), nate grazie alla collaborazione tra un “portavoce di buona volontà” (Sayad 1999: 17)<sup>19</sup> e un migrante cui il portavoce presta la sua lingua<sup>20</sup>, va certamente riconosciuto loro il merito di aver indicato la strada per una scrittura della/sulla migrazione svincolata dall'esclusiva prospettiva euro-centrica e aver, dunque, permesso, la nascita dello scrittore migrante come nuovo soggetto enunciatore. Ciò non toglie, tuttavia, che proprio questa produzione, nel suo tentativo ripetutamente dichiarato di rendere conto della memoria migrante a partire da un'esperienza autentica, si rivela soggetta ad insidiose manipolazioni narrative, cosa che ha autorizzato la critica letteraria più attenta a parlare di vere e proprie “traps of testimonio”<sup>21</sup>. Due esempi forniti da Kunz serviranno a chiarire il problema.

Come nel caso della nota autobiografia *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Burgos-Debray, Menchú 1983), frutto della collaborazione tra l'antropologa venezuelana Elizabeth Burgos-Debray e la giovane contadina guatemalteca Rigoberta Menchú, poi premio Nobel per la pace nel 1992

---

<sup>18</sup> Sarebbe lungo ragionare attorno a questo incontro fecondo tra una lingua di adozione e una voce migrante; se, per esempio, anche nel successo de *L'últim patriarca* si possano riscontrare quei fenomeni *mimicry* che Homi K. Bhabha ha indicato come elementi inquinanti del contatto tra il mondo occidentale e la realtà coloniale e postcoloniale. Con il concetto di *mimicry* Homi K. Bhabha segnalava l'ambiguo desiderio per cui il dominato vuole somigliare al dominatore, cf. Bhabha 1999.

<sup>19</sup> Così il sociologo algerino Abdelmalek Sayad definisce quegli scrittori che traducono, interpretano o riportano le storie dei migranti, offrendosi come mediatori di voce.

<sup>20</sup> Per la narrativa italiana della migrazione, v. Portelli 2006.

<sup>21</sup> Cf. Flesler 2008: 164.

(Burgos-Debray, Menchú), *Dormir al raso*, reportage-testimonianza della vita di un bracciante magrebino e opera-pioniera in Spagna del racconto di testimonianza migrante, nasce sotto il segno di una doppia paternità, quella di Pascual Moreno Torregrosa, ingegnere agricolo dell'Università Politécnica di Valenza e di Mohamed El-Gheryb, nato in Marocco ed emigrato-economico in Spagna. Il progetto, scaturito dalla volontà di “reflejar lo más fielmente posible la vida de los inmigrantes magrebies en España” (Moreno Torregrosa, El Gheryb 1994: 7), attraverso la sinergia delle due voci autoriali, rivela poi, nella prassi della scrittura e della raccolta di documentazione, un alto tasso di ambiguità in cui affiorano, a dispetto di ogni lodevole intenzione, i consueti meccanismi di assoggettamento culturale e linguistico, legati spesso alla rappresentazione dell'altro, come ben chiarito dallo studioso francese Daniel-Henri Pageaux (Proietti 2008, *passim*). Nonostante, infatti, l'iniziale volontà di partire dalla prospettiva di un “noi” che operi nel rispetto di entrambe le identità degli autori, con un'introduzione focalizzata a partire dalla prima persona del plurale e un doppio prologo a firma di due intellettuali appartenenti alle rispettive culture, Manuel Vázquez Montalbán e Mahdi El Mandjana, i ruoli di Moreno Torregrosa ed El-Gheryb si vanno necessariamente separando sempre più verso la presenza di un “interprete esperienziale” dei fatti e di un “estensore” di testimonianza altrui. Come riferisce il prologo, infatti, dopo aver raccolto molteplici interviste ed elaborato statistiche sul campo: “vimos que era necesario pasar por la experiencia directa” (Moreno Torregrosa, El Gheryb 1994: 7). Tale esperienza sarà, però, vissuta dal solo El Gheryb, anzi a tutti gli effetti rivissuta, perché l'immigrante magrebino non si limiterà a ricordare la sua personale *life-story*, ma interpreterà di nuovo il ruolo di manodopera migrante nordafricana in Spagna ed agirà concretamente come tale, dando luogo ad una sostanziale manipolazione del vissuto di testimonianza. Ecco come viene presentata l'intera operazione:

Y es aquí cuando Mohamed El Gheryb *actuó de inmigrante, de lo que es*. Se fue a Marruecos y durante varias semanas se hizo pasar por alguien que deseaba a toda costa y como fuese entrar en España. Paseó por el Puerto de Tánger, durmió en las pensiones de Tetuán [...] entró

en España y continuó *interpretando su papel de inmigrante*. Estuvo luego en Murcia viviendo en las chabolas de Fuente Álamo y más tarde en el País valenciano, *rehaciendo un camino que le es propio*. (Moreno Torregrosa, El Gheryb 1994: 7)<sup>22</sup>

Oltre a notare la “cristallizzazione” dell’identità altrui (“actuó de inmigrante, de lo que es”; “rehaciendo un camino que le es propio”) e la sovrapposizione dei concetti di esperienza e *performance* (“actuar”, “papel”), che inevitabilmente altera il concetto di attendibilità della fonte e inficia l’autenticità del *testimonio*, è inevitabile rilevare come l’illusione di un “fronte comune”, che lega le due identità autoriali, naufraga irrimediabilmente e, aspetto più insidioso, inconsapevolmente, nella scissione dei ruoli: tra un personaggio/attore della biografia migrante e un mediatore testuale. Moreno Torregrosa, responsabile dell’organizzazione del materiale, della sua veste editoriale (divisione in capitoli, paragrafi, ecc.) e della scrittura materiale del libro, non chiarisce fino in fondo quale ruolo di “testimonianza attiva” egli abbia svolto “parallelamente” al co-autore nonché protagonista del libro El-Gheryb, non dettaglia le caratteristiche della sua presenza *in loco*, le esperienze effettivamente condivise e quegli elementi che trasformano una testimonianza soggettiva in un documento oggettivo della realtà dei lavoratori migranti nella Spagna agricola di fine XX secolo. Come chiarisce molto bene Daniela Flesler nel suo volume *The Return of the Moor. Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration* (Flesler 2008), imprescindibile per chi voglia avvicinarsi alla letteratura migrante di tema magrebino in Spagna, uno dei problemi del ‘documento di testimonianza’ è che si insiste nel creare l’impressione di una simbiosi narrativa (*seamless*) volta a indurre il lettore a credere erroneamente che sta ascoltando la voce ‘autentica’ dell’informatore, autore ‘reale’ del libro. Questa la citazione: “an illusion of seamless, mutually (re) created reality through mechanisms destined to make us believe that what we are reading is the ‘authentic’ voice of the informant, the ‘real’ author of the book” (Flesler 2008: 164).

---

<sup>22</sup> Il corsivo è mio.

L'analisi di una seconda raccolta di racconti di testimonianza: *Yo, Mohamed: historias de inmigrantes en un país de emigrantes* di Rafael Torres rivela di nuovo la problematica manipolazione delle fonti e della 'costruzione artificiale' della memoria migrante, strettamente legata al problema della voce e del punto di vista (Torres 1995). Anche nella lunga *Advertencia* che precede in *Yo, Mohamed* le venticinque biografie di migranti raccolte per categorie legate all'origine e all'etnia dei personaggi (*Moros, Negros, Sudacas*), al genere (*La mujer*), o tematiche (*La familia, La libertad, Ricos y pobres* ecc.), si enuncia l'intenzione generale dell'autore, che non pretende "explicar la inmigración, ni el racismo, ni la xenofobia siquiera", quanto piuttosto raccontare:

las vidas robadas por el autor a veinticinco trabajadores extranjeros, hombres y mujeres, inmigrantes y refugiados, que no bien llegaron a España, perdieron el nombre, el pasado, la consideración social y los más elementales derechos, *siendo el propósito de estas páginas individualizarlos de nuevo, cabalmente, rescatarles del marasmo de cifras, datos, estadísticas y lugares comunes más o menos sociológicos que les sepulta y que a todos señala con un mismo nombre, Mohamed.* (Torres 1995: 14)<sup>23</sup>

I temi consueti della realtà di un paese di emigranti che si trasforma in un paese di immigranti, della risposta inadeguata di fronte a un fenomeno appena nascente nei primi anni Novanta, ma già perturbante, della forza di costruzioni culturali imago-tipiche in grado di influenzare i pregiudizi razziali, sono visitati da Rafael Torres con toni di appassionata denuncia. I passaggi dell'Avvertenza destinati alla dichiarazione di intenti rivelano alcuni significativi propositi:

- 1) la volontà di raccontare le biografie degli immigrati tenendo conto di un "prima" e un "dopo" scanditi dalla cesura dell'emigrazione ("este libro relata sus vidas, el antes y el después, cuando tenían un nombre y cuando se les innominó mediante el tópico", Torres 1995: 14-15); prospettiva temporale elusa dalla maggior parte della narrativa della/sulla migrazione, ove la "ficcionalización de la alteridad" pre-

---

<sup>23</sup> Il corsivo è mio.



- scinde sovente dalla conoscenza del passato e della cultura del migrante, per soffermarsi piuttosto sulla spettacolarizzazione delle vicissitudini della traversata per terra o per mare;
- 2) l'attenzione dichiarata di tener conto anche della *mirada del otro*, come egli 'ci vede', cosa che rimanda inevitabilmente alla presa di coscienza di ciò "en qué nos hemos convertido" (con relativa visione svalutativa della cultura d'origine) (Torres 1995: 15)<sup>24</sup>.

Assieme a questi proponimenti molto condivisibili emerge, tuttavia, da parte del portavoce la tendenza a collocarsi in una posizione narrativa "dominante", a percepirsi indispensabile voce dei diseredati, non solo in quanto mediatore linguistico delle loro memorie ma, addirittura, in quanto interprete "lucido" e consapevole, più dei medesimi interlocutori, della portata del loro vissuto:

En el caso de que esta farragosa Advertencia no haya liquidado en el lector las ganas de seguir adelante con el libro, conocerán por él a venticinco personas, y en algunos casos mejor de lo que esas personas se conocen a sí mismas, pues muchas de ellas transitan aturdidas y perplejas por su presente desarraigo, de soledad y de ciudadanía de tercera. No es que me hayan contado sus vidas, que por supuesto me las han contado, sino que durante seis meses las he vivido, en parte junto a ellos, con sus amigos, o con sus familias, o en sus chabolas, y por esto me consta que lo que se cuenta aquí, si bien inverosímil muchas veces, es enteramente cierto. (Torres 1995: 20)

Il processo di sostituzione che il 'portavoce' annuncia rispetto all'informatore è singolare. L'ostentata esibizione della sua persona non solo come indispensabile anello di trasmissione di memorie eterobiografiche, ma anche come protagonista di esperienze in proprio, oscura inevitabilmente il protagonista della *life-story*, lasciando il segno di un'appropriazione indebita dell'esperienza altrui. Garante della veridicità dei fatti narrati in qualità di testimone ("No es que me hayan contado sus vidas, que por supuesto me las han contado, sino que durante seis meses las he vivido, en parte junto a ellos, con sus amigos, o con

---

<sup>24</sup> "Con su mirada podemos contemplar en qué nos hemos convertido: en los conserberos de Europa, en los porteros miserables, pero vestidos con levita, chisteras y ringorrangos, de Alemania y Francia" (Torres 1995: 15).

sus familias, o en sus chabolas”), attendibile perché appartenente alla cultura egemone, si deve anche constatare che il tentativo enunciato dallo scrittore di disattivare topici e restituire identità perdute (“siendo el propósito de estas páginas individualizarlos de nuevo, cabalmente, rescatarles del marasmo de cifras, datos, estadísticas y lugares comunes”) non si tradurrà in effettiva prassi narrativa. La narrazione condotta in terza persona, tranne un incipit in prima ed alcuni virgolettati attribuiti alla voce migrante di dubbia autenticità, non riesce a sposare lo sguardo dell’altro senza rimanere legato a un immaginario esotico sottoposto a una forte “idealizzazione”, che Pageaux denomina “mania per l’altro” (Proietti 2008, *passim*), della figura e dell’habitat dello straniero, altrettanto pregiudizievole e deformante del pregiudizio alimentato socialmente da un atteggiamento “fobico”. Un breve passo renderà ragione di quanto detto:

Ahmed Belaoud, berber, es el mayor de siete hermanos, y los siete nacieron sin más asistencia que la de alguna comadre, en aquella casa remota de tejados de palos y cañas, que su padre jornalero en esos campos de Benimalal había construido con sus manos. No había agua corriente sino la quieta del pozo fresco, ni electricidad, ni fosa séptica, pero sí una huerta, y animales diversos y una porción de árboles frutales, higueras sobre todo, lo cual fue suficiente, al parecer, para convertir a Ahmed en la bellísima persona y en el excelente campesino que es hoy. (Torres 1995: 34)

La prospettiva adottata nel descrivere il contesto familiare di Ahmed Belaoud, primo protagonista dei venticinque *relatos testimoniales*, risente di uno sguardo generalmente straniante. Il codice semiotico della civiltà berbera è fonte di sorpresa per il narratore occidentale che rivela, ad esempio, con ingenuo stupore l’unica presenza di *comadres* al momento della nascita di Ahmed e dei suoi sei fratelli. La relazione tra *le Môme* e *l’Autre* è narrativamente distanziata dal procedimento dell’“indicazione deittica del referente”, già annunciata dalla qualificazione di “remota” per “aquella” casa fatta di travi di legno e canne, che si estende a “esos campos de Benimalal”. La trasfigurazione di un giardino edenico, una sorta di *locus amoenus* primigenio, procede con la presenza della “quieta” acqua del pozzo fresco, della “huerta” con “una porción de árboles frutales”, sino alla

celebrazione del giovane Ahmed “bellísima persona y [...] excelente campesino”.

Come in molta narrativa della migrazione, in *Yo, Mohammed* l'eterorappresentazione diviene piuttosto strategia autoriflessiva di valutazione di sé. Dello straniero, nonostante le varie dichiarazioni di intenti, mancano precisi riferimenti al profilo socio-culturale, alla lingua che parla, spesso ricreata letterariamente, alla sua memoria autentica. L'altro svolge piuttosto la funzione di specchio della società d'accoglienza, con restituzioni di immagini negative di sé, come in questo caso, o positive quando, invece, come nel racconto *Fátima de los naufragios* di Lourdes Ortiz (Ortiz 1998), il confronto produce l'elogio e l'idealizzazione del carattere nazionale. In queste scritture di testimonianza, la fonte documentaria, annunciata come garante del realismo della proposta narrativa, si dirige più volentieri verso un amalgama di *ficcionalización* e testimonianza. Se la definizione di *realismo simbiotico* coniata per questa produzione narrativa non appare del tutto soddisfacente, certamente il dichiarato realismo mimetico vantato dai suoi narratori va smascherato in sede di critica per una narrativa in cui gli identemi antropologico-culturali dell'alterità sono spesso cancellati, manipolati e stranati.

### 3. Conclusioni

In risposta alla riflessione aperta da Bloom sul concetto di letteratura canonica (1996), molta parte della critica ha variamente auspicato una sostanziale rimodulazione dei criteri di inclusione/esclusione vigenti sino a qualche decennio fa. Diverse sono le prospettive in gioco: dall'elaborazione di un anticanone (come realtà contenuta nella stessa formulazione di un canone accademico ufficiale); alla possibilità di passare da un canone chiuso e fisso a uno aperto e mobile (seppure, in questo modo si inficerebbe la nozione stessa di canone); alla proposta di diversi 'canoni' orizzontali, contro un solo 'canone' verticale e gerarchico, che facciano tesoro dell'ampliamento del panorama narrativo (letteratura popolare, di genere, postcoloniale, etc.) e del

gruppo sociale di riferimento, con l'acquisizione, anche in questo campo, di criteri di flessibilità e permeabilità, se non di 'fugacità' (termine che metterebbe in discussione la stessa proposta di Bloom) (Aradra Sánchez 2009). Il problema, che a prima vista parrebbe di ordine essenzialmente tassonomico, investe, invece, anche la sfera della strumentazione metodologica. Come scrive Aradra Sánchez: «la noción de valor, esencial en todo proceso canónico, responde a unos presupuestos estéticos y teóricos que respaldan la aceptación o el rechazo de los textos, su selección» (2009: 17). Se il carattere 'militante' di questi testi ne può compromettere il valore estetico, prenderli in cura comporterà inevitabilmente rimodulare i propri strumenti di analisi, soprattutto in ordine alla coerenza tra l'*intentio operis* (le ragioni del testo) e le intenzioni dichiarate dal suo autore, come qui si è tentato di dimostrare.

### Bibliografia

- Abrighach, M. (2006), *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir, Logo Ormes.
- Aparicio, J.P. (2001), *La gran bruma*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Aranda, P. (2006), *Ucrania*, Barcelona, Destino.
- Bhabha, Homi K. (2001), *I luoghi della cultura* (1999), Roma, Meltemi.
- Blomm, H. (1996), *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età* (1994), Milano, Bompiani.
- Burgos-Debray, E., Menchú, R. (1983), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, La Habana, Casa de las Américas.
- Cabello, E. (1995), *La cazadora*, Melilla, Ciudad de Melilla.
- Caso, A. (2009), *Contra el viento*, Barcelona, Planeta.
- Cerezales, A. (1989), *Perros verdes*, Barcelona, Lumen.
- Chaib, M. (2005), *Enlloc com a Catalunya. Una vida guanyada dia a dia*, Barcelona, Empúries.
- Del Moral, I. (1992), *La mirada del hombre oscuro*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.

- Del Val, L. (1999), "El misterio de los chinos centenarios", in Id., *Cuentos del mediodía a la medianoche*, Algaida, Sevilla: 77-79.
- Doudí, A. (1994), *El Diablo de Yudisi*, Madrid, Vosa.
- Eco, U. (1985), "Sugli specchi", in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani: 9-37.
- Eco, U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- El Hachmi, N. (2008), *L'últim patriarca*, Barcelona, Planeta, trad. it. di Sara Cavarero, *La città degli amori infedeli*, Roma, Newton Compton 2012.
- EL Hachmi, N. (2010), *Jo també sóc catalana* (2004), Barcelona, Labutxaca.
- Flesler, D. (2008), *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*, Purdue, University Press.
- García Benito, N. (1999), *Por la vía de Tarifa*, Madrid, Calambur.
- García Benito, N. (2004), "Por la vía de Tarifa o la letra con sangre entra", in ed. D. Soler-Espiauba, *Literatura y pateras*, Madrid, Ediciones Akal.
- Giménez Bartlett, A. (2000), "Un gran jardín", in AA.VV, *Nuevos Episodios Nacionales. 25 historias de la democracia (1975-2000)*, Madrid, Edaf: 437-453.
- Guia, A. (2007), "Molts mons, una sola llengua. La narrativa en català escrita per immigrants", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 12: 229-248.
- Guia, A. (2010), "De lenguas y horizontes. Europa vista por sus escritores inmigrantes de cultura islámica", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n. 5, <http://www.uv.es/extravio> (28.05.2014).
- Hernández Guarch, G. (1998), *Los espejismos*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar.
- Hernández Lafuente, A. (1999), *Aguas de cristal, costas de ébano*, Alicante, Cálamo.
- Karrouch, L. (2004), *De Nador a Vic*, Barcelona, Columna
- Karrouch, L. (2006), *Un meravellós llibre de contes àrabs per a nens i nenes*, Barcelona, Columna.
- Karrouch, L. (2010), *Laila*, Madrid, Oxford University Press.

- Karrouch, L. (2013), *Petjades de Nador*, Barcelona, Columna.
- Kunz, M. (2000), "La inmigración en la literatura española contemporánea", in Andres-Suárez, I., Kunz, M., D'Ors, I., eds., *La inmigración en la literatura española contemporánea*: 109-163.
- Lloyd Warner, W., Srole, L. (1945), *The Social Systems of American Ethnic Groups*, New Haven/London, Yale University Press.
- Makomé, I.-vi (1993), *Singui y Etoli (Relatos africanos)*, Barcelona, Akwa.
- Makomé, I.-vi (1997), *Rebeldía*, Barcelona, Editorial Bibliaria.
- Makomé, I.-vi (2008), *Maleren Bidaia*, Paris, Desclée de Brouwer éditions.
- Makomé, I.-vi (2011), *Historia de una selva africana para Muna*, Barcelona, Editorial Carena.
- Martelli, S. (2009), "Letterature delle migrazioni", in Corti, P., Sanfilippo, M., eds., *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*, Torino, Einaudi: 725-742.
- Mendicutti, E. (1993), *Los novios búlgaros*, Barcelona, Tusquets.
- Moll, N. (1999), "Immagini dell'altro. Immagologia e studi interculturali", in ed. A. Gnisci, *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori: 211-249.
- Montiel, E. (1999), *Estrecho: una poética de la solidaridad*, Cádiz, Diputación de Cádiz.
- Moreno Torregrosa, P., El Gheryb, M. (1994), *Dormir al raso*, Madrid, Vosa.
- Muñoz Lorente, G. (2001), *Ramito de hierbabuena*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Naveros, M. (2001), *Al calor del día*, Madrid, Alfaguara.
- Ndongo-Bidyogo, D. (1973), "El sueño", *Papeles de Son Armadans*, CCXI: 83.
- Ndongo-Bidyogo, D. (1974), *Cántico*, in <http://www.asodegue.org/lantdnbpdnb.htm> (28.05.2014).
- Ndongo-Bidyogo, D. (1987), *Las tinieblas de tu memoria negra*, Madrid, Fundamentos.
- Ndongo-Bidyogo, D. (1997), *Los poderes de la tempestad*, Madrid, Morandi.

- Ndongo-Bidyogo, D. (2007), *El metro*, Madrid, El Cobre., trad. it. di V. Magnani, *Il metrò*, Siena, Edizioni Gorée 2010.
- Ortiz, L. (1998), *Fátima de los naufragios*, Barcelona Planeta.
- Portelli, A. (2006), "Fingertips Stained with Ink: Notes on New "Migrant Writing in Italy", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 8/3: 472-483.
- Proietti, P. (2008), *Specchi del letterario. L'imagologia*, Palermo, Sellerio.
- Reverte, J.M. (2001), *Gálvez en la frontera*, Madrid, Alfaguara.
- Ricci, C.H. (2006), "La literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la transmodernidad y la hibridación poscolonialista", *Afro-Hispanic review*, 25/2: 89-107.
- Ricci, C. H. (2007), "Najat El Hachmi y Laila Karrouch: escritoras marroquíes-imazighen de expresión catalana y castellana", *Revista Entreríos*, 6: 92-97.
- Said, E. (2002), *Orientalismo* (1979), Madrid, Debate.
- Sayad, A. (1999), *La doppia assenza*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Silva, L. (1997), *Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia*, Madrid, Anaya.
- Soler-Espiauba, D. ed. (2004), *Literatura y pateras*, Madrid, Ediciones Akal.
- Sorel, A. (2000), *Las voces del Estrecho*, Barcelona, Muchnik.
- Torres, R. (1995), *Yo, Mohammed. Historias de inmigrantes en un país de emigrantes*, Madrid, Temas de Hoy.
- Vi-Makomé (1993), *Akono y Belinga. (El muchacho negro que se transformó en gorila blanco)*, Barcelona, Editorial Carena.
- Wellek, R. (1953), "The Concept of Comparative Literature", *Yearbook of Comparative and General Literature*, II: 1-5.





Formas narrativas breves en *El estudioso de la aldea*  
y *El estudioso cortesano* de Juan Lorenzo Palmireno

Luisa Selvaggini  
(Università degli Studi della Tuscia)

Las recientes ediciones de algunas obras del humanista alcañizano Juan Lorenzo Palmireno<sup>1</sup> evidencian el creciente interés de la crítica hacia un autor considerado durante mucho tiempo como una figura marginal del Humanismo español. Palmireno participó activamente en la difusión de los *studia humanitatis* en la Valencia renacentista y en los territorios de Aragón. Su copiosa producción, prevalentemente en latín, abarca ámbitos diferentes (pedagogía, retórica, tratadística, recopilaciones léxicas y paremiológicas, etc.), pero la exigencia de ofrecer los conocimientos esenciales para una formación de tipo humanístico a un público de estudiantes con escasas competencias en la lengua clásica le llevó a publicar dos tratados de autoformación en castellano: *El estudioso de la aldea* (1568) y *El estudioso cortesano* (1573), en los cuales el uso del latín se limita exclusivamente a algunas secciones.

Los dos tratados constituyen la primera y segunda parte de un único proyecto pedagógico destinado al estudioso de orígenes humildes, que no tiene acceso a un programa educativo completo. Aunque los temas desarrollados se inscriben en una experimentada tradición humanística, el uso del castellano como lengua de la didáctica representa una importante innovación, como el mismo Palmireno subraya en el prólogo al primer tratado. En España este significativo cambio lingüístico ya se había emprendido con la publicación de la *Rhetórica en lengua castellana* del jerónimo aragonés Miguel de Salinas (1541)<sup>2</sup>; con todo, Gallego Barnés remarca el alcance de la labor palmireniana, afirmando que “por primera vez en España y tal vez en Europa, se exponía en lengua vulgar, en este caso en castellano, un pro-

---

<sup>1</sup> Me refiero a los *Discursos latinos* (2009), ed. M<sup>a</sup>.J. Cea Galán y al *Lexicon nauticum et aquatile* (2010), ed. J.R. Carriazo Ruiz.

<sup>2</sup> Cf. la *Introducción* de E. Sánchez García a su edición de la *Rhetórica* de Salinas (1999).

grama pedagógico inspirado por las orientaciones de los humanistas” (Gallego Barnés 2007: 12-13)<sup>3</sup>.

Con el afán de seguir adaptando los tratados a las exigencias de un lector que dominaba con dificultad la lengua clásica, en la segunda edición de *El estudioso de la aldea*, publicada en 1571, Palmireno suprimió varias secciones en latín, reemplazándolas con capítulos en castellano, aunque de tema diferente. En 1587 fue publicada, póstuma, la segunda edición del *El estudioso cortesano*, pero sin variaciones significativas.

Debido a la heterogeneidad de los saberes enciclopédicos recopilados, los dos tratados recuerdan los textos misceláneos tan en boga en la época, pese a que se diferencian de las *Sylvas* y *Misceláneas* por el hecho de pertenecer a un único proyecto didáctico (Gallego Barnés 1982: 185). Como filiación del erasmismo, la pedagogía palmireniana propugna la idea de una educación de tipo humanístico, libre y global. Sin embargo, mientras Erasmo se dedica a la educación del príncipe, Palmireno se ocupa de la formación del hijo del aldeano.

En *El estudioso de la aldea* el autor desarrolla tres áreas temáticas: la *Devoción*, la *Buena Criança*, y la *Limpia Doctrina*, que reúne los conocimientos útiles para la adquisición del pulido latín. A los *agibilia*, o prácticas comportamentales para saber desenvolverse bien en la vida, está dedicado *El estudioso cortesano*.

Palmireno llama “aldeano” al joven que de las zonas rurales llega a la ciudad para trabajar como ayo en casa de las familias valencianas acomodadas. De todos modos, su carente formación influye negativamente en la educación de los hijos de la élite urbana. Esto explica la doble finalidad del proyecto pedagógico que el autor propone: por un lado, formar buenos maestros y, por otro, ofrecer al aldeano la posibilidad de “medrar” y “alcanzar fama”, a pesar del contexto estamental que caracterizaba la España de finales del siglo XVI. Confiando en la educación como instrumento de progreso social, verdadero reto de la moder-

---

<sup>3</sup> En otra ocasión Gallego Barnés observa que: “Escogiendo la presentación en castellano, Juan Lorenzo se ponía al alcance de un público deseoso de aprender, pero incapaz de salvar el obstáculo del latín. Palmireno abría una vía asequible a la mayoría, seleccionando los consejos que le parecían más útiles e ilustrándolos con ejemplos precisos. Tales fueron las razones que explican el éxito del tratado” (Gallego Barnés 1982: 174).

nidad, Palmireno afirma que “en los más ruines campos y tristes selvas, cría el Señor las minas o mineros de fino oro y plata” y que “salen más doctos en las pequeñas chozas que no en las muy anchas salas de palacio” (Palmireno 1571: 24-25). Las aserciones del humanista alcañizano parecen anticipar de alguna manera la sentencia pronunciada en la novela cervantina del *Licenciado Vidriera* por Tomás Rodaja, figura paradigmática del estudiante pobre, que rechaza el protocolo picaresco y se niega a declarar sus orígenes y patria, porque ha oído decir que “de los hombres se hacen los obispos” y quiere honrar a sus padres con los estudios<sup>4</sup>.

En la visión palmireniana el “cortesano” corresponde al aldeano integrado en el contexto urbano, que ha llevado a cabo sus estudios y desea emprender un camino profesional como médico, teólogo o preceptor. Por el título, más que por el contenido, la crítica ha considerado *El estudioso cortesano* como una de las numerosas imitaciones del *Cortegiano* de Castiglione (Burke 1998). Sin embargo, el cortesano palmireniano poco tiene que ver con el modelo italiano, ya que no frecuenta la corte y no se relaciona con príncipes o mecenas, sino esencialmente con doctos o con el vulgo. A tal propósito Palmireno aclara:

El cortesano que yo busco no es el galán que sirve a una dama, como el Conde Balthasar Castellón lo retrata, sino un docto moço, contrario a grossero y suzio. (Palmireno 1571: 103)<sup>5</sup>

Además, en el prólogo al “benigno lector” de *El estudioso cortesano* especifica:

Yo imagino mi aldeano, que es venido a ciudad, y por haver mudado de asiento le llamo cortesano, y no por pretender que tiene todo lo que el Conde don Balthasar de Castellón en su *Cortesano* enseña. Fuera muy absurdo, como intitulé la primera parte *Estudioso de la aldea*, llamar a éste *Estudioso en la ciudad*. Quien esto mira, ni terná por sobervio mi título, ni por sobrados mis consejos [...]. Quanto más que yo

---

<sup>4</sup> Cf. Gerli 1979.

<sup>5</sup> Utilizo la segunda edición de *El estudioso de la aldea* (1571), que, respecto a la edición de 1568, presenta importantes revisiones, adaptaciones y modificaciones de los materiales recopilados. En la transcripción opto por un criterio esencialmente conservativo, normalizo los acentos y propongo una puntuación interpretativa.

no enseño Theología, ni Medicina, sino una cierta facilidad de tratar con la gente. (Palmireno 1573: fol. A6)

En opinión del autor, el desplazamiento de la aldea a la *urbs*, la formación universitaria y la adquisición de buenos modales favorecen la evolución del aldeano a cortesano y, finalmente, a “hombre discreto”, propiciando un progreso social que se consolida por medio de los *agibilia*:

*Agibilia* llama el vulgo la desemboltura que el hombre tiene en ganar un real, en saberlo conservar y multiplicar, en saberse bien assentar sobre su cuerpo la ropa, tratarse limpio, buscar su descanso, ganar las voluntades y favores, conservar su salud, no dexarse engañar quando algo compra, y regirse de modo que no puedan dezir: Este hombre sacado del libro, es un grande asno. (Palmireno 1573: fol. A7)

El desarrollo de los *agibilia* no puede prescindir del arte de la conversación, que resulta fundamental a la hora de establecer relaciones provechosas. Por eso, durante los convites o en las reuniones entre doctos, la plática será variada y entretenida, coloreándose con refranes, sentencias, apotegmas y narraciones amenas.

El presente trabajo tiene por objetivo contribuir a definir la función que algunas formas narrativas breves (cuentos, cuentecillos folklóricos, anécdotas y facecias) desarrollan en los tratados palmirenianos, e incluso analizar los repertorios bibliográficos que el autor propone sobre el tema<sup>6</sup>.

Con un afán que es también recopilativo, en *El estudioso de la aldea* Palmireno concentra las narraciones breves principalmente en dos compendios de erudición miscelánea: el *Prover-*

---

<sup>6</sup> Utilizo el término “cuentecillo” según la definición de Chevalier (1975: 9): “El cuentecillo es un relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda – o, a la inversa, una bobada – pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, efecto jocoso”. Sin embargo, hay que tener en cuenta que “varios relatos se dan, según los textos que los ofrecen, como anécdotas o como cuentecillos, y no siempre resulta fácil escoger entre las dos posibilidades” (Chevalier 1999: 231). Fradejas Lebrero (2007-2008) ha llevado a cabo un importante trabajo de recopilación de las narraciones breves que aparecen en algunas de las principales obras de Palmireno (*El estudioso de la aldea* [ed. 1571], *Segunda parte de El Latino de repente* [ed. 1573], *Vocabulario del Humanista* [ed. 1575], *Oratorio de enfermos* [ed. 1580], *El estudioso cortesano* [ed. 1587] y *Camino de la iglesia* [ed. 1575]). El crítico ha seleccionado 294 textos, que reúne bajo el título genérico de “cuentos”.

*biador* y el *Borrador*, éste último añadido a la segunda edición de la obra.

El *Proverbiador* ejemplifica un método de sacar apuntes y Palmireno describe con precisión su utilidad y uso:

Por perezoso que sea el estudiante, suele tener un libro, donde escribe lo que más le agrada: a éste llaman *codex exceptorius*, proverbiador, o cartapacio. (Palmireno 1571: 131)

Cabe señalar que esta misma cita, tomada de *El estudioso de la aldea*, es la que acredita el término ‘proverbiador’ en el *Diccionario de Autoridades*, lo que evidencia la importancia de la labor palmireniana en el ámbito de la definición de los instrumentos didácticos esenciales. El modelo de referencia de Palmireno es el humanista valenciano Luis Vives, que en su *De Disciplinis* propone una estructura modélica del proverbiador, organizado en puntos o secciones temáticas diferentes. Conforme a los preceptos vivesianos, Palmireno dedica el quinto punto de su cartapacio a los *festive dicta* o *facta*<sup>7</sup> y el sexto a los *argute dicta* o *facta*, y comenta:

De éstos [*argute facta*] procurarás escribir muchos, porque los hombres de letras son tenidos por fríos, o demasiado severos en conversación. Para perder esso, provéete en tierna edad de leer: *Apophthegmata Lycosthenis*, *Facetiae Bebelii*, *Facetiae Ottomari Lucinii*. Y algunas honestas de Poggio, *El Cortesano* del Conde Balthasar Castellón, los seis libros *De sermone* de Ioviano Pontano. Los *argute dicta* son más necesarios, porque de los de arriba no se saca sino risa, pero con éstos muchas veces se conserva la vida, o salud, o fama de alguno. (Palmireno 1571: 177)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Un cuentecillo tradicional que Palmireno clasifica como *festive dictum* se repite, con variantes, en el *Guzmán de Alfarache* (II, I). Cf. Chevalier 1975: 48-49.

<sup>8</sup> El humanista afirma que: “*argute factum* es también lo de Philoxeno, que se ponía el pescado a la oreja en la mesa del Rey Dionisio” (Palmireno 1571: 177). Como aclara Fradejas Lebrero (2007-2008: 136): “Esta escueta alusión tiene tras sí una curiosa narración; al convidado menos importante, que ha echado un vistazo a la cocina, le ponen un pescadito que, en lugar de comerlo, se lo lleva al oído. Extrañado el anfitrión pregunta por qué. Responde que le preguntaba por su padre que había naufragado, hace unos años, y el pescadito responde que él es muy chico y no sabe, pero que quizá lo sepa el gran pescado que hay en la cocina”.

En este fragmento Palmireno proporciona una bibliografía sintética a la que el estudioso puede acudir para sacar agudezas y cuentos graciosos. El autor menciona a Poggio Bracciolini que con sus *Facetiae*, recopiladas entre 1438 y 1452, se había convertido en el referente del género, y cita los *Apophthegmata ex probatis graecae latinaeque linguae scriptoribus* (1555) de Conrado Lycosthenes. Añade, además, las *Facetiae* (1508-1512) de Heinrich Bebel y las de Othmar Luscino Argentino, autor de los *Loci ac sales mire festivi* (1524). Completan el catálogo dos obras cumbres del panorama literario de la época: el *Cortegiano* de Castiglione (1528) y el *De sermone* de Giovanni Pontano (1509).

Como han evidenciado Maxime Chevalier y M<sup>a</sup>. Pilar Cuartero, una reflexión análoga a la que Palmireno expone en relación al carácter apático y descuidado de los hombres de letras aparece también en la *Epístola al lector* de *El sobremesa y Alivio de caminantes* de Joan Timoneda (1563). Escribe el dramaturgo valenciano:

Curioso lector, como oír y ver y leer sean tres causas principales (ejercitándolas) por do el hombre viene a alcanzar toda ciencia, esas mesmas han tenido fuerza para conmigo, en que me dispusiese a componer el libro presente, dicho *Sobremesa y Alivio de caminantes*, en el cual se contienen diversos y graciosos cuentos, afables dichos, y muy sentenciosos. Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir algún cuento de los presentes. Pero lo que más importa para ti y para mí, porque no nos tengan por friáticos, es que, estando en conversación, y quieras decir algún cuentecillo, lo digas a propósito de lo que trataren. (Timoneda 1990: 202)

Timoneda propone una selección de lo que ha oído, visto y leído, cuentecillos graciosos y dichos sentenciosos, para que su lector los utilice durante la conversación. De igual modo, si bien limitándose a una recopilación didáctica, Palmireno engarza cuentos y sentencias, recomendando además al estudioso que apunte en las secciones temáticas de su proverbador lo que ha oído o leído (Palmireno 1571: 175), como sugiere el mismo Vives.

A la compilación más bien ordenada del *Proverbador* se contraponen la recopilación caótica del *Borrador*:

Lo que avemos tratado [proverbiador] es para los estudios domésticos, pero por quanto muchas vezes acaesce estar fuera y oír alguna cosa notable, es bien lleves contigo un quadernillo de papel blanco en las calças para en oyendo la cosa registrarla, y quando estés en casa ordenarla, según arriba te he advertido. A esto (porque no lleva orden) llaman borrador, en latín *adversaria, adversariorum*. Vaziando en él qualquiera cosa que lees, o oyes en el campo, o en las calles de la ciudad, o villa, para trasladar por su orden en tu casa. (Palmireno 1571: 180)

El material compendiado en el *Borrador* es de tipo enciclopédico (nociones de historia, geografía, filosofía natural, noticias sobre batallas y órdenes de caballería, fragmentos de obras literarias, remedios prácticos, etc.), pero el autor incorpora también cuentos y casos curiosos que saca de repertorios clásicos, de la literatura tradicional, de libros devotos o de otras lecturas<sup>9</sup>. Conforme al carácter desordenado del *Borrador*, con frecuencia Palmireno no menciona las fuentes, pero se dan casos en los cuales evita la transcripción de los cuentos y, en cambio, indica con precisión el título y la referencia bibliográfica, como ocurre a propósito del *Admirable caso de unos bruxos que soplayan* y del *Exemplo gracioso del toro borracho*, que coloca en los capítulos LXXV y CXIX, Libro IV, del *Pedacio Dioscoride Anazarbeo* de Andrés Laguna (Palmireno 1571: 207-209). Otro texto recomendado es el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, autor que Palmireno cita repetidas veces en sus tratados<sup>10</sup>.

Contrariamente a lo que ocurre en el volumen dedicado al aldeano, en *El estudioso cortesano* Palmireno organiza de forma más orgánica los conocimientos seleccionados, lo que evidencia una progresiva evolución de la estructura miscelánea hacia la forma del tratado. La obra consta, pues, de seis secciones dedicadas a circunstancias distintas: *Estudioso pobre (por bovedad, o grossería)*, *Estudioso en conversación*, *Estudioso convidado*,

<sup>9</sup> Según indica Fradejas Lebrero (2007-2008: 140-142), uno de los cuentos que Palmireno propone, titulado *La profecía*, tiene origen oriental y su difusión es folklórica.

<sup>10</sup> Del texto de Torquemada, Palmireno sugiere la lectura de los siguientes casos: *El lacayo tomado por otro en Benavente*, *El gusano que paren las de Nápoles*, *La muger hombre*, *El moço que a diez años engendró y hoy es fraile*, *Amazonas y Pigmeos*, *Jambolo en la isla dichosa*, *Hombres de lengua partida*, *Mochachos que buelan*, *Pero Pardo haziendo paz con su enemigo*, *Gigantes*, *Abadesa vieja que bolvió moça*, *Muger qua parió de un ximio*, *Sirenas*, *La yerba Baharas* y *Oso con donzella* (Palmireno 1571: 211-212).

*Estudioso enfermo, Estudioso caminante y Estudioso discreto.* La adquisición de los *agibilia* y el perfeccionamiento del arte de la conversación representan los temas principales del tratado y la digresión narrativa constituye el recurso privilegiado para enseñar con ejemplos. Con todo, siguiendo el dictado horaciano del *docere delectando*, la intención pedagógica de la *narratio brevis* no desatiende el gusto por el entretenimiento y la agudeza, como demuestra la anécdota del cuervo astuto que Palmireno trae a colación para animar al hombre de letras que todavía no haya logrado el éxito profesional esperado:

Lo que te ruego mucho es que, aunque estés muy pobre, no mudes de officio. [...] Si no ganas, o muda de orden, o de tierra, saca invenciones que te den fama. Si dizes: no soy de mí mismo agudo. No me respondas eso, porque si verdad es lo que dizen, conversa con buenos, y serás uno dellos. ¿Cómo es possible que hayas conversado con tantos doctores, que has leído, y no seas uno dellos? ¿Tan agudos y delicados ingenios no te han apegado nada? De un rato que estuviste sentado en casa de una almizquera, sales con gran fragancia de tu ropa, ¿y de leer tanta cosa como en la primera parte de este libro he allegado, no se te abre el ingenio? Si el cuervo allega con gran sed a un cortijo, y vee que no puede alcançar el agua que está en medio [d]el cántaro, echa piedras dentro, hasta que el agua sube, y puede beber. ¿Tú no podrás despertar con la necesidad urgente? (Palmireno 1573: 29)

Palmireno no cita la fuente del cuento relativo al cuervo, que Fradejas Lebrero (2007-2008 :174) ha identificado en la *Naturalis Historia* de Plinio, e inmediatamente después refiere otro chiste relacionado con la astucia de los animales:

De un papagayo he leído que tenía el Rey don Henrique VIII en Inglaterra, y cayó con la jaula en el río Thamisa ya muy noche, y comenzó de bozear:

–“*A bott, a bott for vuentye pouond!*”

Quiere dezir: “*Barca, barca, aunque me cueste veinte escudos!*”

El barquero, creyendo que era algún pasajero rico, saltó allá y llevóle al Rey, contándole la liberalidad de su papagayo. Admirado el Rey, y riendo dixo:

–“No te daré más de lo que el papagayo dixere”.

No se sabe si algún paje baxito lo encaminó, pero es cierto que el papagayo dixo:



–“*Gibe Theknabe a grot!*”.

Que es: “*¡Dadle medio real al guitón!*” (Palmireno 1573: 29-30).

La anécdota adquiere cierta autoridad por haber sido leída en algún libro, pero cabe notar que, como en el caso anterior, Palmireno no proporciona alguna información sobre su fuente, y concluye:

Si esto saben las aves, ¿tú que harás con letras?

La presencia de expresiones inglesas en el chiste del papagayo astuto es singular<sup>11</sup>. A este propósito, López Estrada (1947) nota que también Cervantes en *La casa de los celos* alude a la misma anécdota citada por Palmireno y la escenifica en la segunda jornada de la comedia, cuando los pastores Lauso y Corinto urden una burla para reírse de Rústico, demostrando así a Clori la ingenuidad y simpleza de su amado. La pastora asistirá a la burla, siempre que ésta resulte entretenida y concisa:

Clori: Yo enmudezco y me escondo, y vuestro cuento sea, si puede ser, breve y ligero; que, si es pesado y grande, da tormento<sup>12</sup>.

Tras haberse asegurado de la presencia de Clori, Corinto llama a Rústico, que entra en escena:

Rústico: Vesme aquí: ¿qué me mandas?

Corinto: Que me ayudes a alcanzar deste ramo un papagayo que viene del camino de las Indias, y esta noche hizo venta en aquel hueco deste árbol, y alcanzalle me conviene.

Rústico: ¿Qué llamas papagayo? ¿Es un pintado, que al barquero da voces y a la barca, y se llama real por fantasía?

---

<sup>11</sup> Cf. Clavería 1948.

<sup>12</sup> De aquí en adelante cito por la edición al cuidado de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Corinto: Desa ralea es éste; pero entiendo  
que es bachiller y sabe muchas lenguas,  
principal la que llaman bergamasca.

Simulando la intención de asir al papagayo, los pastores atan  
a Rústico de pies y manos, y Corinto sube sobre sus hombros:

Rústico: ¡Vive Dios, que me brumas las costillas!  
¿Has llegado a la cumbre?

Corinto: Ya estoy cerca.

Rústico: Avisa a Lauso que las ramas mueva  
pasito, no se vaya el pajarote.

Lauso: No se nos puede ir, que ya le he visto.

Rústico: Pregúntale, Corinto, lo que suelen  
preguntar a los otros papagayos,  
por ver si entiende bien nuestro lenguaje.

Corinto: ¿Cómo estás, loro, di? “¿Cómo? Cautivo”.

Rústico: ¡Hi de puta, qué pieza! Di otra cosa.

Corinto: “¡Daca la barca, hao; daca la barca!”

Rústico: Y aqueso, ¿quién lo dijo?

Corinto: El papagayo.

Rústico: ¡Oh Clori, qué presente que te hago!

Corinto: “¡Clori, Clori, Clori, Clori, Clori!”

Rústico: ¿Es todavía el papagayo aquése?

Corinto: Pues, ¿quién había de ser?

Rústico: ¿Hasle ya asido?

Corinto: Dentro en mi caperuza está ya preso.

Rústico: Deciendo, pues, y véndemele, amigo,  
que te daré por él cuatro novillos  
que aún no ha llegado el yugo a sus cervices,  
no más de porque dél mi Clori goce.

Como bien atina López Estrada, es posible que Cervantes y Palmireno citen la anécdota a partir de un texto común, o incluso que Palmireno constituya la fuente de Cervantes. A pesar de todo, siglos después, el erudito italiano Francesco Cancellieri (1809: 232) volvió a citar el mismo chiste, que recuerda haber leído en Scaligero. López Estrada, además, nota que en un diálogo entre Corinto y Angélica, en la jornada tercera de *La casa de los celos*, Cervantes utiliza el término *güelte*, ‘dinero’ (del alemán o neerlandés *Geld*, en germanía *gueltre*):

Corinto: Digo que te llevaré,  
si fuese a cabo del mundo.

Angélica: En tu valor, sin segundo,  
sé bien que bien me fié.

Corinto: Haya *güelte*, y tú verás  
si te llevo do quisieres.

La misma expresión aparece también en el *Quijote* (II, LIIII)<sup>13</sup>, pero, según comenta López Estrada (1947: 205), resulta especialmente significativa la presencia de estos “curiosos” pastores que en la comedia cervantina “citan chistes ingleses e intercalan vocablos germanos en su habla”. Sin embargo, hay que considerar que la alusión a cuentecillos tradicionales y anécdotas, que el público reconocía inmediatamente, era frecuente en comedias y entremeses del Siglo de Oro (Chevalier 1975; 1983), sobre todo en boca de graciosos, y el fenómeno se extendía también al ámbito de la novela<sup>14</sup>.

Como se da en el tratado dedicado al aldeano, *El estudioso cortesano* no se limita a referirnos cuentos o cuentecillos “sueltos”, sino que proporciona referencias bibliográficas oportunas para sacar narraciones o, incluso, temas de conversación. Palmireno vuelve a citar el *De Sermone* de Pontano y propone unas *Avisadas respuestas de sabios* que incluyen la facecia titulada

<sup>13</sup> Cf. la edición de F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

<sup>14</sup> Valga como ejemplo la alusión a la misma anécdota del papagayo enjaulado que Vicente Espinel propone en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*: “Llevaban los marineros un papagayo muy enjaulado en la gavia, que iba diciendo siempre: ‘¿Cómo estás, loro? Como cautivo, perro, perro, perro’; que nunca con más verdad lo dijo que entonces” (Espinel 1987: 52).

*La hora de comer*, atribuida a Diógenes Laercio (Fradejas Lebrero 2007-2008: 178)<sup>15</sup>. De todas maneras, son las novelas cortas el género privilegiado para extrapolar historias maravillosas y placenteras, que el estudioso podrá utilizar para entretener a los convidados después de comer:

En verano luego se duermen, pero en invierno podrá ser moverse conversación al fuego. Dexa un rato essa gravedad estoica, cuéntales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de Don Joan de Mendoça y la Duquesa, o la de Rhomeo y Julieta en Verona, la de Edoardo y Elips, Condesa de Salberique. Están en francés, son muy suaves, durará de contar cada una media hora, sin que se fatiguen los oidores, si tú guardas los affectos. Llámase el librico *Les Histoires Tragiques*, in-16, anno 1557. (Palmireno 1573: 80-81)

Palmireno se refiere a la traducción francesa de algunas de las *Novelle* de Bandello realizada por Pierre Boaistuau y publicada con el título de *Histoires Tragiques*. A continuación, invita al cortesano a leer la *Silva, eutrapelias* de Pérez de Moya, el *Novellino* de Masuccio Salernitano y las *Empresas* de Paolo Giovio. En alguna ocasión, añade también comentarios sobre los textos recomendados<sup>16</sup>:

Contarás algún cuento de fantasmas de noche, como el de Roma de Alexander ab Alexandro en los *Geniales*, y el de Mambrino Roseo [...], o los que trae *Jardín de flores* de Torquemada [...]. Si entra conversación de libros en romance, pedirás que te defiendan a Montemayor en matar tan presto a Alcida, y a Celia, sin gran causa, en sólo cerrar la puerta a Valerio, page de don Felis. Alabarás a Ariosto, que retrató bien el juego de la esgrima, y con cuánta sutileza alabó a Miguel Ángel pintor. También puedes proponer quán duras están algunas coplas en la versión de Alcocer, cómo le faltó muchas vezes el probabile de las narraciones a Hierónimo Contreras en aquel regozijado libro de *Selva de aventuras*, quando muere Porcia con Herodiano, y Salucio delante Luzmán. Cómo también, si atentamente lees, le faltaron las fuerças y musas en algunas coplas a don Luis Çapata en su *Carlo fa-*

<sup>15</sup> “Pedíanle a Diógenes quando era hora de comer. Dixo: Al rico, quando quiere; al pobre quando puede” (Palmireno 1573: 77).

<sup>16</sup> Cf. Kossoff 1977. Gallego Barnés (1982: 267) precisa que la crítica literaria palmireniana: “se funda pues en los conocimientos de tipo retórico adquiridos en la Universidad; el estudioso podía recordar los criterios definidos a propósito de la *narratio*, de la *divisio totius in partes* o de la *auxesis ab adiunctis* para discurrir sobre textos literarios, utilizando así un saber que se aplicaba ahora no a los discursos ciceronianos sino a obras en lengua española”.

*moso*, y cómo en algunas va admirable; cómo está suave la narración de la torre del espejo de la Coruña, cómo es prolixo el razonamiento de Celestina en la mesa, llamando Lucrecia a la puerta. Quán agudamente dize Calisto: Quien quiere comer el ave, quita primero las plumas. Cómo tiene más energía y vehemencia Francisco López de Gómara en retratar la hambre que oyó, que no Álvar Núñez Cabeça de Vaca que la padeció (Palmireno 1573: 82-83).

La serie de obras mencionadas incluye el ya citado *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, que evidentemente Palmireno considera un texto imprescindible en su género. Asimismo, el humanista comenta la traducción, no siempre apropiada, de algunas octavas del *Orlando furioso* en la versión de Hernando de Alcocer (Toledo, 1550). De la *Celestina*, señala la alocución de la alcahueta en el noveno auto y la escena en la que Calisto cita el dicho popular “el que quiere comer el ave, quita primero las plumas”, que aparece en el decimonono auto. La comparación entre la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara y las *Relaciones y comentarios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca le brinda la oportunidad de comentar el estilo descriptivo de los autores, mientras la referencia al *probabile* de las narraciones refleja su predilección por la verosimilitud de la materia narrada. Gallego Barnés (1982: 266-268) pone de manifiesto el valor documental de la selección propuesta por Palmireno, que nos informa sobre el gusto de la época y el éxito de las obras literarias citadas entre los contemporáneos.

Cabe señalar que, en sus continuas digresiones, Palmireno no renuncia a referirnos algunas anécdotas personales relativas a su propia experiencia como estudiante, maestro de aldea o catedrático. De hecho, la narración en primera persona, marcada a menudo por la repetición del pronombre “yo”, evidencia el aspecto autobiográfico de los sucesos, avalorando la verosimilitud del cuento<sup>17</sup>. Por tal motivo, la experiencia privada y original se sustituye a la experiencia paradigmática y universal que solía caracterizar el *exemplum* de la predicación<sup>18</sup>. Mediante un lenguaje directo y espontáneo, las anécdotas autobiográficas ratifican la enseñanza de normas de comportamiento civil y social, o

---

<sup>17</sup> Cf. Bataillon 2000.

<sup>18</sup> Cf. Picone 2012: 29-30. El mismo fenómeno lo observa V.J. Escartí (2011: 259) a propósito de los cuentos o anécdotas que aparecen en el *Cortesano* de Luis Milán.

incluso profesional, apoyando al cortesano en su afán de medrar y alcanzar fama. Sin embargo, no siempre las digresiones cumplen con el requisito de la verosimilitud, por lo que el autor mezcla acontecimientos privados (la supuesta *veritas*) con temas de la literatura tradicional<sup>19</sup>.

### Conclusión

En los tratados que Palmireno dedica a la autoformación del aldeano y del cortesano la prosa didáctica se fragmenta en anécdotas, facecias, casos curiosos y cuentos (tradicionales, devotos o eruditos) que, además de constituir un rasgo estilístico de las obras, configuran auténticos repertorios a los que el lector puede acudir para enriquecer su plática y sacar temas de conversación. Asimismo, las indicaciones bibliográficas que Palmireno proporciona contribuyen a la definición de un canon de la *narratio brevis* que refleja el gusto de la época. A nivel pragmático, la función de dichas formas narrativas no se limita al entretenimiento, sino que se extiende al ámbito del *exemplum*, ilustrando *dicta o facta* notables que se convierten en modelos de comportamiento. En esta misma línea, las anécdotas personales (reales o ficticias) referidas por Palmireno corroboran los preceptos pedagógicos y, pese a la sencillez de la estructura diegética, marcan la evolución del humanista de simple recopilador a autor, en lo relativo a la elaboración de una prosa didáctica que basa su eficacia en la enseñanza mediante ejemplos.

### Bibliografía citada

Bataillon, M. (2000), "Erasmus cuentista. Folklore e invención narrativa", en *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Editorial Crítica (ed. orig. 1977).

---

<sup>19</sup> Es el caso de una narración autobiográfica que Palmireno (1573: 103) alinea con el tema tradicional de la antropofagia, para provocar cierto estupor entre sus lectores.

- Burke, P. (1998), *Los avatares de "El Cortesano"*. *Lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa (ed. orig.: 1995, *The Fortunes of the Courtier*, Cambridge, Polity Press).
- Cancellieri, F. (1809), *Dissertazioni epistolari bibliografiche sopra Cristoforo Colombo, di Cuccaro nel Monferrato, discopritore dell'America, e Giovanni Gersen di Cavaglià, abate di S. Stefano in Vercelli, autore del libro "De imitatione Christi"*, Roma.
- Cervantes, M. de (1995), *La casa de los celos*, en *Obra completa. III*, eds. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Cervantes, M. de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica.
- Chevalier, M. (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Chevalier, M. (1983), *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Chevalier, M. (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura (Siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Clavería, C. (1948), "Frases inglesas en *El estudioso cortesano*", en *Ensayos Hispano-Ingleses. Homenaje a Walter Starkie*, Barcelona, José Janés Editor: 61-62.
- Escartí, V.J. (2011), "Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista", *eHumanista*, XVIII: 248-266.
- Espinel, V. (1987), *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M<sup>a</sup>.S. Carrasco Urgoiti, vol. II, Madrid, Castalia.
- Fradejas Lebrero, J. (2007-2008), "Lorenzo Palmireno. Cuentos", *Archivo de Filología Aragonesa*, LXIII-LXIV: 131-206.
- Gallego Barnés, A. (1982), *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Gallego Barnés, A. (2007), "Las dos ediciones de *El estudioso cortesano* del humanista aragonés Juan Lorenzo Palmireno", en *Seminario Internacional Colección paremiológica (Madrid 1922-2007)*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: 11-31.

- Gerli, E.M. (1979), “La picaresca y *El licenciado Vidriera*: género y contragénero en Cervantes”, en Criado de Val, M., ed., *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española: 577-587.
- Kossoff, R.H. (1977), “Lorenzo Palmireno, crítico literario”, en López, F., Pérez, J., Salomon, N., Chevalier, M., eds., *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, vol. II: 543-547.
- López Estrada, F. (1947), “Una posible fuente de un fragmento de la comedia *La casa de los Celos* de Cervantes”, *Cuadernos de Ínsula, I. Homenaje a Cervantes*, Madrid, Ínsula: 201-205.
- Palmireno, J.L. (1568), *El estudioso de la aldea, compuesto por Lorenço Palmyreno, con las quatro cosas que es obligado a aprender un buen discípulo, que son: Devoción, Buena criança, Limpia doctrina, y lo que llaman Agibilia*, Impresso en Valencia, en casa de Ioan Mey.
- Palmireno, J.L. (1571), *El estudioso de la aldea de Lorenço Palmyreno*, Valencia, Impresso en casa de Pedro de Huete.
- Palmireno, J.L. (1573), *El estudioso cortesano de Lorenço Palmyreno*, Valentia, ex typographia Petri a Huete.
- Palmireno, J.L. (2009), *Discursos latinos*, ed. M<sup>a</sup>.J. Cea Galán, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC.
- Palmireno, J.L. (2010), *Lexicon nauticum et aquatile*, ed. J.R. Carriazo Ruiz, S. Millán de la Cogolla, Cilengua.
- Picone, M. (2012), *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, Il Mulino.
- Salinas, M. de (1999), *Rhetórica en lengua castellana*, ed. E. Sánchez García, Napoli, L’Orientale Editrice.
- Timoneda, J., Aragonés, J. (1990), *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y Alivio de caminantes. Cuentos*, eds. M<sup>a</sup>.P. Cuartero, M. Chevalier, Madrid, Espasa Calpe.
- Torquemada, A. de (1982), *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia.



Narrare l'esilio: la voce di Mercè Rodoreda  
nelle *Cartes a l'Anna Murià*

Giulia Tosolini  
(Università degli Studi di Udine)

Il 3 aprile 1939 Mercè Rodoreda, separata dal marito e con un figlio di dieci anni affidato alla nonna, raggiunge al castello di Roissy-en-Brie gli altri intellettuali catalani arrivati da Tolosa nella fuga da Barcellona, iniziata il 22 gennaio dello stesso anno a bordo del *bibliobús* della Consejería de Cultura, pochi giorni prima della presa della città da parte dei franchisti. Il gruppo di scrittori che ruotava attorno all'Institut de les Lletres Catalanes, sotto la guida di Francesc Trabal e per intercessione di Pablo Picasso, dopo aver valicato la frontiera ed essere sopravvissuto per due mesi con continui spostamenti, aveva trovato rifugio nel castello che ospitava un *Albergue de la Jeunesse* controllato dal PC francese poco lontano da Parigi. Le testimonianze raccontano di un periodo apparentemente felice, lontano dalla realtà bellica, di un paradiso in cui passeggiare, leggere e giocare a tennis. Un periodo di proficua ispirazione letteraria ma anche di amore e passione, come quella che nacque tra Mercè Rodoreda e Armand Obiols (Joan Prat i Esteve)<sup>1</sup>, redattore capo della *Revista de Catalunya* e membro attivo della Colla de Sabadell<sup>2</sup>. Una passione osteggiata da tutti i membri del gruppo,

---

<sup>1</sup> Nella biografia *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Marta Pessarrodona sostiene che la relazione tra i due potrebbe essere nata alcuni mesi prima dell'esilio. L'ostilità verso la storia d'amore deriva dalle precedenti *liaison* di Rodoreda con Francesc Trabal e Joan Oliver e dalla situazione di Obiols, ancora sposato con Montserrat Trabal (sorella di Francesc) che viveva con la figlia a Sabadell. Rodoreda, allontanatasi dal marito, lo zio materno Joan Gurguí, nel 1937, non potrà mai separarsi legalmente, considerando che dal 1939 il divorzio fu eliminato dal regime e fu ristabilito solo con il ritorno alla democrazia; Obiols morì nel 1971 a Vienna.

<sup>2</sup> La Colla de Sabadell nacque tra il 1917 e il 1918 nell'ambito dell'Acadèmia de Belles Arts della città come centro di promozione culturale catalano. Tra gli artisti e scrittori che parteciparono alle attività promosse dal gruppo ricordiamo oltre ad Obiols, Joan Oliver, Francesc Trabal e Ricard Marlet. Il gruppo creò nel 1925 Edicions La Mirada.

tranne Anna Murià, il suo compagno poeta Agustín Bartra e pochi altri.

Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale rompe gli equilibri e la maggior parte del gruppo partì per l'America alla volta del Messico, del Cile e dell'Argentina, incrementando la già cospicua comunità di intellettuali esiliati in Sudamerica dal 1939. Rodoreda e Obiols non vollero lasciare l'Europa e da quel momento cominciò per la coppia, e per Mercè in particolare, un duro periodo di peregrinazioni, incertezza e solitudine. Le *Cartes a l'Anna Murià* raccontano questo quadro di quotidiani stenti e angoscia dal 1939 al 1958.

Il ricordo di chi la conobbe e il giudizio della critica concordano nel sostenere che vi è un forte contrasto tra l'apparenza e l'essenza di Mercè Rodoreda: “se non bella, era sexy, le piaceva sedurre, era civetta e intelligente insieme” (Romanò 1992: 15). Amava i bei vestiti, la letteratura e la sua Barcellona, ma in realtà era una donna che nel profondo soffriva, piangeva molto spesso, e arrivò a minacciare il suicidio.

La sua fragilità interiore emerge chiaramente nei romanzi che l'hanno resa famosa. La difficoltà a vivere entro il canone femminile tradizionale di moglie e madre è un *fil rouge* che accomuna l'autrice ai suoi personaggi: “Rodoreda literaturiza al llarg de la seva producció la difícil relació de la dona amb la feminitat [...], amb l'amor i amb la diferència dels sexes. [...] la feminitat apareix com una forma d'alienació del subjecte” (Carbonell 2008: 8).

La libertà sognata da Natalia, che si ritrova a dover fare i conti con la guerra ne *La plaça del Diamant* (1962), la maternità sofferente di Cecilia ne *El carrer de les Camèlies* (1966), l'insoddisfazione e il dolore di Teresa Goday nella saga familiare di *Mirall trencat* (1974), l'amore malato di Aloma, nell'omonimo romanzo che le valse il Creixells nel 1937<sup>3</sup>, sono tratti salienti della biografia rodorediana che rivivono anche nelle lette-

---

<sup>3</sup> *Aloma* è l'unico romanzo del preguerra che Mercè Rodoreda riconoscerà. La seconda edizione rivista è del 1968. Le altre opere scritte negli anni Trenta (*Soc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir*, *Un dia en la vida d'un home*, *Crim*) verranno rinnegate dall'autrice, che le considerava di bassa qualità.

re indirizzate all'amica Anna, in cui si ritrovano allo stesso tempo i prototipi "di tutti gli uomini traditori, adulteri e sposati, di tutte le donne afflitte e gelose di cui sarà ricca la narrativa di Rodoreda" (Bianchini 1992: 9).

È stata un'amicizia molto forte, quella tra me e Mercè Rodoreda. Un'amicizia nata e cresciuta in anni ricchi e difficili che fu, per entrambe, fonte di sostegno e consolazione. E il suo ricordo è appena offuscato dal rammarico di non aver ripreso i contatti, una volta tornate dall'esilio. (Romanò 1992: 11)

Così Anna Murià ricorda il legame con Rodoreda, conosciuta nel 1936 all'Institut de les Lletres Catalanes, dove entrambe lavoravano. L'amore per la scrittura e per Barcellona le univa ma le circostanze della guerra e dell'esilio le separarono per sempre.

La prima edizione catalana delle *Cartes*, datata 1985, riporta venti lettere inviate da Mercè ad Anna e l'unica lettera conservata di Anna a Mercè, inviata da Ciudad Trujillo (Santo Domingo) il 30 maggio 1940, mai consegnata, e rispedita al mittente a causa dell'occupazione tedesca in Francia. Tutte le lettere, per la maggior parte manoscritte, sono indirizzate all'amica, tranne la penultima, ad Agustín Bartra. Sono inclusi inoltre l'omaggio *Una altra carta, encara* di Mari Chordà e *Conversa amb l'Anna Murià*, l'intervista delle curatrici del volume Chordà e Segura. Nell'edizione italiana del 1992, *Un vestito nero con pailletes*, manca la lettera di Murià a Rodoreda e, oltre alla prefazione di Angela Bianchini, vi è contenuta l'intervista di Clara Romanò, *A colloquio con Anna Murià*. Non esiste ancora una traduzione castigliana delle *Cartes*. Le uniche due lettere tradotte in un'antologia curata da Anna Caballé<sup>4</sup> sono quelle del 5 aprile 1940 da Roissy e del 29 febbraio 1945 da Bordeaux. Sempre in versione antologica è la traduzione polacca di alcune epistole.

La "narrativa personale", che comprende lettere, memorie, diari costituisce la prima attestazione di prosa femminile in tutte le letterature, con un'evoluzione che vira poi verso narrazioni autobiografiche e romanzi in prima persona. Attraverso questa particolare tipologia letteraria filtrano i sentimenti e i dubbi dei

---

<sup>4</sup> Cf. Caballé 2003.

narratori con una libertà di parola spesso limitata, come le donne e gli esuli. Nel caso della lettera, che, come sostiene Lejeune “[...] c’est un partage. Elle a plusieurs aspects: c’est un objet (qui s’échange), un acte (qui met en scène moi, lui, et d’autres), un texte (qu’on peut publier)” (Lejeune 1998: 78), l’identificazione dell’autrice con lo scritto è pressoché totale poiché non vi è nessun personaggio inventato o narratore onnisciente che filtra l’esperienza dell’autore empirico<sup>5</sup>.

Leggendo le *Cartes*, ci troviamo di fronte a una serie di lettere reali che possono però costituire un piacevole esempio di narrativa breve, oltre che un’importante testimonianza del dramma dell’esilio degli intellettuali repubblicani del 1939, vissuto ancor più intensamente da Rodoreda per il fatto di essere donna e catalana. Qui la lontananza, il dolore dell’isolamento e della solitudine, la mancanza di libertà e il senso di oppressione si sommano all’enfasi della prosa, al *pathos* e all’intensità emotiva che si ritrovano nei romanzi più famosi della scrittrice, composti proprio nel periodo più duro della sua esistenza: l’esilio a Ginevra. Il *destierro*, ma in particolare la permanenza a Parigi e poi a Ginevra, costituisce la tappa fondamentale della sua evoluzione letteraria. Lei stessa riconosce come fondamentali le esperienze vissute, l’incontro con le nuove correnti estetiche e l’indubbio arricchimento ricevuto dal contatto con la lingua e la cultura francese. La trasformazione di Mercè Rodoreda, donna e scrittrice, durante i trent’anni trascorsi lontano dalla Spagna si riflette nei cambiamenti e nella crescita dei personaggi femminili, protagoniste dei suoi romanzi, nei quali si fondono elementi della picaresca e del *Bildungsroman* alla critica sociale, con un discorso che Rivas Carmona definisce a doppia voce, alternando a una storia dominante una *enmudecida*, in cui il silenzio diventa una forma di comunicazione implicita<sup>6</sup>. Lo scambio dialogico tra Mercè e Anna arriva a noi silenziato, come un racconto ad una sola voce, venendo a mancare il filo narrativo e i parametri del carteggio tradizionale, caratterizzato dallo scambio e da un

---

<sup>5</sup> Cf. Ciplijauskaitė (1986: 397-405), che coincide con il primo capitolo della sua monografia (Ciplijauskaitė 1994).

<sup>6</sup> Cf. Rivas Carmona 1997.

susseguirsi di ricezione e invio di informazioni e sensazioni, che qui si perde.

Nonostante l'assenza delle lettere di risposta, la figura della Murià è comunque presente. Come sostiene Patrizia Violi, infatti, nella scrittura epistolare l'immediatezza e la distanza si accostano e "l'altro è sempre presente nel testo, ma la sua presenza costantemente rimanda ad un altrove" (Violi 1984: 95) in cui il destinatario si trova, e che costituisce per chi scrive un luogo irraggiungibile. In questo caso l'America è per Rodoreda la metafora di una vita felice che non le appartiene e che lei stessa ha rifiutato. Nella lettera del 5 aprile 1940, la prima redatta dopo lo scioglimento del gruppo residente a Roissy, si legge: "Si m'agradaria haver vingut? No. No m'agraden els negres" (Rodoreda 1985: 39). Una scelta che pochi anni dopo si pente di non aver fatto: "Vaig cometre un error de no embarcar amb vosaltres. Si sabessis com em reca... Després de set anys em trobo com el primer dia, però més vella; faig una vida d'esclava, sense cap goig; només feina i feina" (Rodoreda 1985: 68).

Le *Cartes* si avvicinano alla scrittura diaristica in cui è solo l'io a doversi rapportare con la realtà esteriore al testo, onorando il patto referenziale, che è sottinteso anche per chi legge. Come nel *journal intime*, anche in queste missive la scrittura sembra essere sempre eseguita a caldo, come conseguenza di un'emozione, nonostante il ritmo compositivo sia variabile e intermittente, a differenza della catena temporale che uno scambio costante di lettere instaura. Rodoreda mantiene anche il linguaggio privato tipico del diario senza tralasciare alcuni dettagli riguardo l'opera e la scrittura in un metadiscorso che, invece, è un tratto distintivo della narrazione autobiografica. Considerando inoltre che l'oggetto delle lettere all'amica è proprio l'autrice stessa, che si interroga sulla propria essenza e sul microcosmo della propria esistenza, il carteggio può essere quindi letto anche come una confessione.

È evidente, quindi, che le *Cartes* costituiscono un genere proteiforme, riprendendo una definizione di Ivan Tassi<sup>7</sup>, a cavallo tra l'epistolare, il diaristico e l'autobiografico *tout court*; ge-

---

<sup>7</sup> Cf. Tassi 2007.

neri tutti affini, alla cui base vi è comunque un doppio registro temporale.

Le *Cartes a l'Anna Murià*, insieme agli altri epistolari che raccolgono il carteggio d'amore con Obiols<sup>8</sup> e quello con Joan Sales<sup>9</sup>, sono un preziosa testimonianza del passato della scrittrice e del presente della scrittura. Il tempo delle lettere è sostanziale, ma non a livello cronologico; secondo Magdalena Mora, infatti, è fondamentale in questo tipo di narrazione “el tiempo vivido, el pasado, cuya recuperación o rememoración se intenta desde un presente que tiende a hacerse intemporal. Pasado dilatado, desplegado en varias fases, remoto, desprovisto casi de referencias” (Mora 1988: 137).

Le prime lettere scritte a Roissy tra l'aprile e il maggio del 1940 manifestano la solitudine di Mercè, che non è partita alla volta dell'America con Anna Murià. Con Obiols Rodoreda rimarrà a Parigi fino alla presa della città tedesca il 12 giugno 1940. L'estate di quell'anno è contrassegnata da una fuga costante tra Meung, Orléans e Limoges dove, finalmente, la scrittrice si stabilisce e vive sola per due anni lavorando come sarta per sopravvivere. Di questo periodo l'unica lettera è quella del 29 agosto 1940, che ripercorre la fuga dalla capitale francese con un tono angosciato e sofferente:

Vam deixar Paris amb una gran recança, tenia un *gris* com mai no devia haver tingut ni tornarà a tenir, el 12 de juny cap al tard. Marxàvem a peu, empenyent una *pousette* amb els equipatges. Érem cinc [...]. Vam passar els tres primers dies de viatge ficats en un tren que vam trobar per casualitat [...]. Al cap d'una estona vam agafar un altre tren carregat d'avions [...]. D'aquest vam passar a un tercer carregat d'explosius [...]. Mentrestant els alemanys avançaven i nosaltres decidíem d'una manera rotunda prescindir dels trens que no duïen enlloc perquè tota la línia, fins a Orleans, n'era un rosari amb vagons per grans. [...] Travessàrem Meung en ruïnes. [...] L'endemà a la tarda passive la Loire creguts que havíem deixat el *no man's land*. Estàvem rebotats però il·lusament contents. (Rodoreda 1985: 53-55)

La lettera successiva è scritta da Bordeaux, dove Rodoreda raggiunge Obiols nel dicembre 1945, e dove vivrà fino all'estate

---

<sup>8</sup> Cf. Obiols 2011.

<sup>9</sup> Casals 2008.

del 1946 in condizioni precarie ma affiancando al suo lavoro di sarta anche la scrittura. Nella missiva si legge:

Em sap greu que et prenguis seriosament les bestieses que et dic: no has de fer absolutament res per a contribuir a l'adquisició d'un vestit amb estrelles i d'un braçalet, vaig dir-ho com hauria pogut dir-te que el meu somni secret era tenir un Rolls. En la carta on et demanava coses afegia 'si la teva situació t'ho permet'. Et prego doncs que oblidis els meus estirabots i et demano que no m'enviïs res. (Rodoreda 1985: 67)

Mercè si riferisce alle lamentele e alle richieste che aveva mosso all'amica nella lettera non datata da Bordeaux a metà del 1945. Più volte, in varie lettere la scrittrice catalana aveva espresso i desideri che le avrebbero alleviato il dolore di una vita in solitudine: "Aspiro com a suprema felicitat, a posseir un vestit de gasa negra amb estrelles brodame, *paillettes*, un braçalet bonic i moltes sabates exquisides"<sup>10</sup> (Rodoreda 1985: 59).

In questo periodo Rodoreda pubblica racconti in varie riviste, poi raccolti nel 1958 in *Vint-i-dos contes*, con cui vince il Victor Català e a cui segue un rinnovamento della sua opera. A riguardo, nel luglio del 1946 scrive: "No, no faig ni faré novel·la per ara. No tinc temps. Un conte es pot escriure relativament de pressa. *Le temps d'un sein nu entre deux chemises*. La novel·la és massa absorbent. A més he descobert que el conte és un gran gènere" (Rodoreda 1985: 76).

La serie di epistole da Bordeaux, a partire da quella del 29 febbraio 1945, costituisce anche una riflessione sull'amicizia e sul ruolo importante svolto dai ricordi.

Mercè confessa all'amica: "Estimada Anna, vas lligada a la millor època de la meva vida. [...] Sé que, [...] la nostra amistat serà tan saborosament fresca i tan colpidorament forta [...] Una amistat, a més a més, assaonada pel temps i que l'absència haurà valorat" (Rodoreda 1985: 59), "El centre de la família, per a mi, ets tu" (Rodoreda 1985: 69).

Come anticipato, tra il suo precario equilibrio emotivo e le difficoltà del vivere quotidiano, rinasce in lei il desiderio di

---

<sup>10</sup> A questo passaggio si ispira il titolo dell'epistolario nella traduzione italiana.

scrivere: “Jo, ai lasseta de mi!, canvio d’agoixes com de vestit i de la blava passo a la groga que encara és pitjor. [...] m’ha agata la febre d’escriure. El drama és que no puc. Treballo fins l’embrutiment per a mal viure” (Rodoreda 1985: 59), “I, sobretot, vull escriure, necessito escriure; res no m’ha fet tant de plaer, d’ençà que sóc al món, com un llibre meu acabat d’editar i amb olor de tinta fresca” (Rodoreda 1985: 66). In una situazione così difficile non si smentisce però la volontà di sentirsi donna, amata e di sognare una felicità lontana.

Alla fine del 1946 Rodoreda è a Parigi, dove lavora per la promozione culturale catalana con altri intellettuali e dove coltiva la passione per la pittura e la poesia, sotto la guida di Josep Carner. Nelle missive di questi anni emerge fortemente la sofferenza che la relazione con Obiols le provoca:

No exagero si et dic que estic desfeta. Cap paraula no et podrà donar una idea aproximada del meu dolor. [...] Potser hauria estat pitjor, perquè l’Obiols malgrat el meu amor, malgrat tots els sacrificis que he fet per a ell, malgrat tot el que m’ha fet sofrir, continua i continuarà essent el marit de la seva muller. (Rodoreda 1985: 80)

E ancora: “El meu amor per en Joan ha estat el centre de la meva vida, en fallar-me aquest amor, m’ha fallat tot” (Rodoreda 1985: 83), “I l’enemic és l’home que estimo. L’Obiols es va buscar una dona per passar l’exili, era massa complicat de fer venir la seva família i era més fàcil el que ha fet” (Rodoreda 1985: 84), “Però penso jugar-me el tot pel tot i sortir d’aquest pou pestilent on l’Obiols es complau d’enfosar-se” (Rodoreda 1985: 88).

Le lettere ad Anna da Parigi terminano con quella del 3 settembre 1948, per poi riprendere otto anni dopo con le ultime due *Cartes* scritte da Ginevra e indirizzate ad Agustín Bartra (10 settembre 1956) e ad Anna (29 ottobre 1956). Negli anni del silenzio epistolare tra le due amiche, Rodoreda si trasferisce in Svizzera, a Ginevra, non prima di essere tornata a Barcellona, per una visita alla famiglia<sup>11</sup>. Mentre lavora come traduttrice per

<sup>11</sup> A partire dal 1949, come ricorda Pessarrodona, Rodoreda viaggia frequentemente a Barcellona per riallacciare i rapporti con il figlio, che si interromperanno definitivamente all’inizio degli anni Sessanta, in corrispondenza della morte della madre, Montserrat Gurguí.



l'Unesco, cominciano i suoi problemi di salute, tra cui una paralisi al braccio, che la costringono a curarsi a Vichy. Al recupero fisico corrisponde, però, una profonda solitudine emotiva che sfocia negli esempi migliori della sua opera creativa<sup>12</sup>, dove la *ficción* si unisce alla memoria, in una “literatura de la experiencia, que nace de las propias vivencias y de una voluntad testimonial que abarca distintos grados de finalización” (Campillo 1999: 13), testimoniando che la sua scrittura “nace de la pasión, pero sobre todo de la voluntad” (Janés 2011: 256).

È proprio nella lettera del 29 ottobre 1956 dove Rodoreda confessa la sua nostalgia della Francia, nonostante il lavoro di Obiols alle Nazioni Unite permetta alla coppia una vita più dignitosa:

Després de dos anys i mig d'ésser en aquesta terra encara m'enyoro de París. A Ginebra m'hi han passat moltes coses desagradables però a part d'això, sempre m'hi sentit exiliada. A París, malgrat la misèria i les penes, em sentia a casa. Aquí, sempre m'he sentit exiliada. (Rodoreda 1985: 100)

In molte interviste Rodoreda ha sempre dichiarato quanto l'esilio sia stato un'esperienza dolorosa e amara, di cui non amava parlare. La lontananza dalla sua cultura, dalla sua lingua e dal suo pubblico l'hanno portata a isolarsi, ma nello stesso tempo hanno generato in lei il desiderio di omaggiare le proprie origini e di esprimere la sofferenza e la rassegnazione in scritti penetranti, che le sono valsi, meritatamente, un posto nell'Olimpo degli autori catalani e spagnoli del XX secolo<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Dal 1962 al 1980 Rodoreda pubblica cinque romanzi e cinque raccolte di racconti che segnano, come ricorda Pessarrodona, “un antes y un después en la narración corta catalana” (Pessarrodona 2007: 212).

<sup>13</sup> Pessarrodona scrive: “Lo más raro, en el caso de Rodoreda, es que lograra sobrevivir [la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial] y, por si ello fuera poco, llegara a convertirse en el autor (genérico intencionado) catalán más importante y traducido del siglo XX”, in *Mercè Rodoreda y su tiempo*, op. cit., p. 104. Le parole tra parentesi quadre sono mie.

**Bibliografia**

- Arnau, C. (2002), *Mercè Rodoreda: una poética de la memoria*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Aznar Soler, M. ed. (2002), *El exilio literario español de 1939. Actas del I Congreso Internacional* (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995), vol. 1, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bianchini, A. (1992), "Prefazione", in Rodoreda, M., *Un vestito nero con pailletes. Lettere 1939-1956*, Milano, Rosellina Archinto: 5-10.
- Caballé, A. ed. (2003), *La vida escrita por las mujeres. Lo mío es escribir*, vol. IV, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Campillo, M. (1999), "La literatura catalana en el exilio", *Ínsula*, 627: 12-16.
- Carbonell, N. (2008), "La representació de la feminitat en l'obra de Mercè Rodoreda", *Escola catalana*, 449: 8-10.
- Casals, M. ed. (2008), *Cartes Completes Joan Sales i Mercè Rodoreda (1960-1983)*, Barcelona, Club Editor.
- Ciplijauskaitė, B. (1986), "La novela femenina como autobiografía", in Kossoff, A.D., Kossoff, R.H., Ribbans, J., Amor y Vázquez, J., eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto 1983)*, Madrid, Istmo, vol. 1: 397-405.
- Ciplijauskaitė, B. (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona-Santafé de Bogotá, Anthopos-Siglo del Hombre.
- Fabre, D. ed. (1998), *Per iscritto. Antropologia delle scritture quotidiane*, Lecce, Argo.
- Gracia, J., Ruiz Carnicer, M.A. (2004), *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis.
- Ibarz, M. (2004), *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*, Barcelona, Omega.
- Iuso, A. (1999), *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Arezzo, Protagon.

- Janés, C. (2011), "La dura belleza. En torno a la obra de Mercè Rodoreda", *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 1: 255-260, <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/1810/2053> (12.09.2012).
- Lejeune, P. (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune, P. (1998), *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil.
- Mora, M. (1988), "Juego de cartas", *Revista de Occidente*, 83: 136-143.
- Nichols, G. C. (1992), *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI.
- Obiols, A. (2011), *Cartes a Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació La Mirada
- Passarrodona, M. (2007), *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Barcelona, Bruguera.
- Petrucci, A. (2008), *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Roma-Bari, Laterza.
- Ricoeur, P. (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.
- Rivas Carmona, M. (1997), *Voz de mujer: lo femenino en el lenguaje y la literatura*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur.
- Rodoreda, M. (1985), *Cartes a l'Anna Murià: 1939-1956*, ed. I. Segura, Barcelona, La Sal.
- Rodoreda, M. (1992), *Un vestito nero con paillettes. Lettere 1939-1956*, ed. C. Romanò, Milano, Rosellina Archinto.
- Romanò, C. (1992), "A colloquio con Anna Murià", in Rodoreda, M., *Un vestito nero con pailletes. Lettere 1939-1956*, Milano, Rosellina Archinto: 11-19.
- Tassi, I. (2007), *Storie dell'io. Aspetti e teorie sull'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza.
- Violi, P. (1984), "L'intimità dell'assenza. Forme della scrittura epistolare", *Carte Semiotiche*, 0: 90-97.



## La “scrittura trasversale” di Rafael Argullol Murgadas

Germana Volpe  
(Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)

La vida son varias vidas, una dentro de otra,  
sin que sepamos dónde está el límite ni,  
sobre todo, dónde estamos en cada momento  
*Visión desde el fondo del mar*, p. 58.

Con l’espressione “scrittura trasversale”<sup>1</sup>, il narratore, poeta, saggista e filosofo catalano Rafael Argullol Murgadas si riferisce ad un tipo di letteratura versatile, eclettica in cui trovano spazio, alternandosi e integrandosi, frammenti di scrittura che rispondono alle più diverse istanze creative; un vero e proprio *textum* in cui s’intrecciano narrazione, saggio, riflessione filosofica, poesia e arte, che lo scrittore catalano coltiva da circa un paio di decenni, e che conta già sei titoli, ovvero *El cazador de instantes*<sup>2</sup>, *El Puente de Fuego. Cuaderno de Travesía, 1996-2002*<sup>3</sup>, *Enciclopedia del crepúsculo*<sup>4</sup>, *Breviario de la aurora*<sup>5</sup>, *Visión desde el fondo del mar*<sup>6</sup> e infine *Mi Gaudí espectral. Una narración*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> In *Enciclopedia del crepúsculo*, Argullol ne dà una definizione affermando che lo scrittore contemporaneo “busca escapar a la asfixia del fragmento mediante una *escritura transversal*, una escritura que atraviese los cotos de los ámbitos y géneros tradicionales. Por eso las etiquetas del poeta, el novelista o el filósofo pueden aparecer a menudo tan confundidas en nuestro tiempo. Con todos los riesgos de tal confusión y algunos de sus frutos” (Barcelona, Acantilado, 2005: 577). Tale tipo di scrittura è evidentemente congeniale alla formazione culturale di Argullol, professore di Estetica presso l’Università Pompeu Fabra di Barcellona, “una disciplina muy abierta, esto es, como un campo de reflexión transversal en el que se cruzan la filosofía, la historia y la crítica de las artes (incluyendo la música y la literatura), el diseño, la moda y la publicidad”, secondo Gerardo Vilar (2010: 180).

<sup>2</sup> Barcelona, Destino, 1996. Il libro è stato rieditato nel 2007.

<sup>3</sup> Barcelona, Destino, 2004.

<sup>4</sup> Barcelona, Acantilado, 2006.

<sup>5</sup> Barcelona, Acantilado, 2006.

<sup>6</sup> Barcelona, Acantilado, 2010. Nel 2010 *Visión desde el fondo del mar* ha vinto il Premio Cálamo e il Premio Ciudad de Barcelona.

<sup>7</sup> Barcelona, Acantilado, 2015.

La trasversalità consiste nel superamento della classica divisione dei generi letterari<sup>8</sup>, in una sorta di obliquità che sconfinava in diversi ambiti della scrittura, attraversando l'*epos* e le cangianti forme del romanzo, la memoria autobiografica, il racconto onirico e la meditazione filosofica. In altre parole, si tratta di una proposta di scrittura che tende all'attraversamento dei limiti, per approdare ad un terreno comune in cui si realizza una felice osmosi di elementi eterogenei. In tal senso essa si colloca nel più ampio contesto dell'estetica della fine del XX secolo, in quella modalità discorsiva "sincrética, asimiladora de las diferencias [...] interesada en emplear una combinatoria de componentes heterogéneos" (Navajas 1998: 25), e della narrazione postmoderna, aperta alla pluralità, alla differenza e all'intertestualità<sup>9</sup>.

*Visión desde el fondo del mar*, da cui prende le mosse il presente lavoro, è pertanto un testo di difficile classificazione; è un macrotesto, a metà strada tra l'autobiografia e il diario odeporico, che tende ad assumere la forma generica di un romanzo, senza una vera e propria trama, in cui il racconto dell'esperienza personale si snoda attraverso ricordi di vita, dei numerosi viaggi effettuati in tutto il mondo, senza escludere materiali di varia natura. Lo stesso autore scrive verso la fine del libro:

Por supuesto no sabría decir a qué género pertenece el texto que estoy escribiendo pero siento que, proteico él también, es simultáneamente un tratado de ingeniería, una guía médica, una normativa para el jugador, un manual de jardinería, un dietario de reportero, un opúsculo de teología y, más que nada, un libro de instrucciones para la propia supervivencia. (Argullol 2010: 944)

Cedendo alle manie classificatorie degli studiosi della letteratura, utilizzo quindi il termine 'romanzo', ma nell'accezione bachtiniana, ovvero come contenitore proteiforme che si evolve nel tempo. Già nel 1970 Michail Bachtin evidenziava infatti il

<sup>8</sup> Lo scrittore catalano sostiene che "sólo para las miradas clasificatorias es necesario mantener una identificación de géneros" (Argullol 2015: 576).

<sup>9</sup> Nonostante le difficoltà nel definire la natura del fenomeno postmoderno, è da considerare sua caratteristica peculiare la crisi dell'autorità culturale, da cui derivano la pluralità, l'apertura –o meglio l'esaltazione– della differenza, l'interculturalità, l'intertestualità e la crisi della soggettività.

continuo "processo di divenire"<sup>10</sup> del romanzo, la sua costante metamorfosi: "Il romanzo è in contatto con l'elemento dell'incompiuto presente, il che non permette a questo genere di cristallizzarsi. Il romanziere gravita verso tutto ciò che non è ancora compiuto" (Bachtin 1976: 206). La scrittura trasversale può essere considerata come una delle forme che il romanzo ha assunto nella contemporaneità. Da quando, infatti, si è prodotto "il declino della potenza unificatrice e legittimante delle grandi narrazioni" (Lyotard 1981: 69-70), da quando le narrazioni universali dogmatiche sono definitivamente tramontate, "si producono sconfinamenti alle frontiere, da cui hanno origine nuovi territori" (Lyotard 1981: 72). Questi nuovi spazi diventano così luoghi di sperimentazione per gli scrittori che, sulle ceneri della decostruzione della narrazione tradizionale, esplorano e definiscono i paradigmi della postmodernità<sup>11</sup>. Come afferma Gonzalo Navajas, nella creazione postmoderna, centrale è "la exploración de la naturaleza del discurso ficcional" (1987: 31); inoltre, secondo lo studioso spagnolo, gli scrittori più recenti sono coloro che:

han experimentado la ruptura de la escritura de manera más directa y explícita, como un hecho no aprendido y superimpuesto a una experiencia previa sino como un proceso original y primario, que ocurre con la inmediatez de lo automático e incuestionado. Para los últimos escritores, la escritura no es una categoría sacralizada y primordial sino que es una opción entre otras dentro de un repertorio diverso de caminos estéticos y axiológicos. En el caso específico de la novela esto tiene efectos estructurales y formales de consideración. (Navajas 1998: 18)

Nella medesima direzione, il poeta e saggista ispano-brasiliano Eduardo García, in *Una poética del límite*, invita a esplorare e a superare i limiti che tradizionalmente incasellano concezioni estetiche contrapposte (Romanticismo e Illumini-

<sup>10</sup> "Epos e romanzo", in Bachtin 1981: 221 (1976). Il saggio era già apparso in *Epos i roman (O metodologii issledovanija romana)*, *Voprosy literatury*, I, 1970: 95-122.

<sup>11</sup> Nel commentare la rigidità dei generi tradizionali, Argullol sostiene che "aunque no se pueda afirmar rotundamente la disolución de éstos, tampoco se puede ignorar que uno de los decisivos impulsos –o, tal vez, efectos– de la modernidad estética ha sido la socavación de los anteriores ámbitos de escritura" (Argullol 2005: 575).

simo, poesia e genere fantastico, immaginazione e pensiero) e convenzioni ereditate, per giungere finalmente ad una epistemologia più ampia che possa ri-orientare le conoscenze acquisite secondo una visione unificante:

*Una poética del límite* cifra pues su compromiso con la palabra en la *superación de los límites heredados*. Su naturaleza es antidogmática y abierta, su mirada se propone salvar el horizonte. Explorar los límites es dar vida en el curso de la escritura a una actitud de búsqueda continua [...] Su más hondo sentido reside en asumir simultáneamente las diversas tradiciones que nos preceden, sabernos hijos de tirios y troyanos. Una llamada al diálogo, una poética donde confluyan las voces enlazadas. (García 2005: 11-12)

Sebbene la sua rilettura critica riguardi principalmente la poesia, la complessità e la natura stessa della riflessione che propone la rendono adatta anche al nostro discorso. La scrittura trasversale di Argullol raccoglie questa sfida e utilizza le diverse tradizioni facendole dialogare tra di loro: ed è proprio nel dialogo che consiste il superamento delle dicotomie, l'attraversamento dei limiti, la visione olistica dell'arte e della letteratura che non può, dunque, ridursi semplicemente a somma delle sue parti, ma acquista un senso nell'organizzazione generale, nel dialogo che esse intavolano fra di loro.

Nel delineare la nuova cartografia dell'espressione artistica, la nozione di 'limite' viene ad assumere un'importanza nodale; in *Visión desde el fondo del mar* vi è una forte presenza del relativo campo semantico nelle sue diverse declinazioni (soprattutto *frontera, límite*, ma anche *horizonte, confín, linde, umbral, finisterre, puente, línea, destino*, etc); il 'limite', dunque, nel suo duplice significato di 'frontiera', che ritroviamo nelle numerosissime frontiere attraversate dal viaggiatore Argullol, e di 'confine' che la penna dello scrittore Argullol travalica di continuo.

L'estrema pluridiscorsività di *Visión desde el fondo del mar*, unita alla lunghezza delle sue oltre 1200 pagine, rende talvolta complicata la ricerca di senso da parte del lettore, il quale, oltrepassando le varie frontiere del testo, è chiamato continuamente a stabilire relazioni fra le diverse sequenze, allo scopo di individuare quelle che Greimas chiamerebbe le "isotopie", ovvero gli elementi che, rendendo possibile una lettura omogenea del testo,



rimandano al significato complessivo dell’opera<sup>12</sup>. Tuttavia, sin dall’*incipit*, neanche al lettore più ingenuo sfugge che il libro che sta leggendo tratta temi relazionati con la natura umana, con l’essenza dell’uomo, con il ritorno alle origini, con la libertà del vivere. Perché appare chiaro che “histórica y culturalmente el viaje es experiencia, es representación, y cada vez más, es metáfora de la existencia” (Rubio Martín 2011: 65).

Il narratore, che più volte nel testo si identificherà con l’autore Rafael Argullol, ha inviato delle gocce di saliva al dottor Stefansson di Reykiavik, perché decifrasse il suo codice genetico, ed ha ricevuto delle fredde e generiche notizie (troppo generiche per essere in qualche modo significative) sul suo mitogruppo di origine. Nonostante risulti imparentato con una serie di figure mitiche, come l’uomo di Cheddar, gli uomini delle grotte di Lascaux o Niall dei Nove Ostaggi, le ricerche del biologo non gli forniscono le informazioni desiderate, poiché non possono spiegare il mistero della vita. Inizia così un lungo percorso di lettura, in cui diventa cruciale la dimensione del viaggio, nella sua duplice accezione di spostamento e al tempo stesso di viaggio interiore, di ritorno alle origini e di ricerca d’identità. Come opportunamente sottolinea María Rubio Martín, *Visión...* tende a comporre un “mito personal construido a partir de los instantes capturados por la memoria” (2011: 87). A ciò si può aggiungere una terza dimensione del viaggio, data dall’atto stesso di leggere, poiché il libro diventa esso stesso un viaggio.

In un ciclo di conferenze tenute nel 1995 presso la Fundación Juan March di Madrid, Rafael Argullol sostiene che la letteratura occidentale si muove fondamentalmente tra due poli: l’uno è costituito dallo scenario immobile, in cui il movimento è interiore, e l’altro è costituito dal viaggio come dislocamento (Argullol 1995: 6). Per ognuna delle due categorie offre una serie di esempi, per poi concludere che la scrittura a lui più congeniale oscilla tra queste due dimensioni, micro e macroscopica:

La literatura es viaje y aventura en cuanto que es búsqueda de lo nuevo, de lo todavía no alcanzado. Pero todo viaje literario, toda expe-

---

<sup>12</sup> Cf. Gremais 2000: 104; in particolare si veda il capitolo VI, “L’isotopia del discorso”: 104-144.

riencia creadora, es también un viaje de retorno al origen. Ambos viajes pueden complementarse. La escritura constituye ese doble viaje. (Argullol 1995: 6)

In *Visión desde el fondo del mar*, la metafora della letteratura come viaggio di conoscenza del mondo e del sé consente al narratore/autore di spostarsi incessantemente sulle linee dello spazio e del tempo, tracciando itinerari complessi in cui si alternano luoghi molto diversi tra loro: da quelli evidentemente percepiti come fortemente identitari, legati alla propria storia familiare, come Barcellona o Ribes Roges, ad altri luoghi, visitati nell'instancabile attività di viaggiatore, di cui si evoca sempre il profilo mitico; ma anche luoghi che appaiono come sospesi in una dimensione utopica, un *altrove* costruito dall'immaginazione o dal sogno, come la 'Fortaleza' dove "cada pieza del destino está [...] colocada en su sitio" (p. 62), 'Falura' o la 'Casa disabitata', di cui si dice che "está tenuemente iluminada por este círculo de fuego en cuyo interior el tiempo ha desaparecido. Esto cambia también nuestras habituales coordenadas del espacio, cuyos límites se volatilizan" (Argullol 2010: 316). Infine, i non-luoghi (differenti dai non-luoghi utopici prima menzionati), come li definisce l'antropologo francese Marc Augé, cioè soprattutto gli aeroporti e gli aerei che egli utilizza nei suoi spostamenti, che si pongono agli antipodi degli spazi identitari, relazionali e storici, ma che sono inevitabilmente anch'essi luoghi di attraversamento di frontiere, reali e metaforiche<sup>13</sup>.

Ma è principalmente il tempo, in *Visión desde el fondo del mar*, a mostrare un valore peculiare; il viaggio interiore, il ritorno alle origini possono realizzarsi solo a condizione che esso abbandoni le sue ferree leggi:

Quizá sucede simplemente que el orden que suponíamos a nuestros días era una mera ilusión y nunca, en realidad, el mañana vino después

<sup>13</sup> Augé 1996. Augé afferma che: "Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né relazionale né storico, definirà un *nonluogo*" (1996: 73). Lo stesso Argullol sostiene che "[...] hay siempre un horizonte utópico, en el sentido etimológico de no-lugar, que es el que excita nuestra relación con la realidad. La fuerza erótica (de atracción y fecundación) caracteriza a la escritura y proviene del contraste precisamente entre el lugar y el no-lugar" (Argullol 1995: 5).

del hoy ni éste transcurrió con posterioridad al ayer. Si bien en plena juventud, y no digamos en la niñez, el espejismo funciona con eficacia, a medida que envejecemos aumenta nuestro escepticismo con respecto a un tranquilo orden del tiempo. (Argullol 2010: 865)

Ancora nelle conferenze del '95, Argullol spiega che l'esperienza quotidiana del tempo, che è lineare e cumulativa, differisce dalla coscienza temporale propria dell'esperienza della scrittura, la quale implica l'accettazione della coesistenza di due coscienze o piani temporali: un tempo lineare e un tempo circolare o ciclico, di eterno ritorno<sup>14</sup>. L'opera di cui trattiamo è costruita su un'impalcatura cronologica che ha però la capacità di slittare muovendosi in modo trasversale da un piano all'altro: le varie sequenze che si susseguono godono di autonomia narrativa, ma vengono a costituire dei frammenti di vita, introdotti dai riferimenti temporali e geografici, che non seguono un ordine cronologico coerente, ma che, agendo come delle griglie che favoriscono un'interpretazione uniforme del testo, consentono di ricostruire la traiettoria esistenziale dell'autore/narratore, solo grazie ad un'attenta partecipazione da parte del lettore. Il frammento, o l'istante, diviene l'elemento che definisce l'esperienza estetica, ma che allo stesso tempo acquisisce un significato solo nella visione complessiva o olistica dell'opera letteraria<sup>15</sup>.

Nonostante i molteplici ammiccamenti al lettore disseminati nel testo, tale visione si esplicita solo alla fine, quando l'autore dichiara di aver deciso di scrivere il suo autoritratto, compiendo

---

<sup>14</sup> Secondo lo scrittore e filosofo barcellonese "la experiencia de la escritura introduce a una conciencia temporal distinta de la conciencia general que tenemos del tiempo, que es lineal, acumulativa. La experiencia propia de la escritura lleva a aceptar la coexistencia de dos conciencias o planos del tiempo, un tiempo lineal y un tiempo circular o cíclico, de permanente retorno" (Argullol 1995: 4).

<sup>15</sup> Lo scrittore catalano sostiene che "la modernidad estética se mueve entre dos polos aparentemente muy distantes: la conciencia de la estética del fragmento, que deriva en la poética del silencio, y los proyectos, desarrollos y despliegues en torno a la obra de arte total, integral" (Argullol 1995: 2). E ancora: "En otra dimensión, se puede hablar en nuestra época de poética del instante, de consagración del instante, como elemento definitorio de la experiencia estética. Ese antagonismo entre la conciencia cotidiana del tiempo y las rupturas en el tiempo forman parte de la naturaleza de la creación artística y de la escritura, y por tanto, del juego entre experiencia y experimentación" (Argullol 1995: 5).

un viaggio a ritroso nel tempo, per potersi reimpossessare della propria vita, perché se è vero che, per una sorta di determinismo genetico, familiare e storico insieme, non c'è libertà nei nostri atti (Argullol 2010: 1150), solo attraverso un ritorno sui propri passi, in una fittizia seconda vita che si realizza nella scrittura, ci si può affrancare dai condizionamenti: “¿Qué sensación de libertad la de encarnarme en el recolector de mis propios fragmentos, en el cirujano que recompone cuidadosamente su cuerpo destrozado!” (Argullol 2010: 1151).

Il capovolgimento della prospettiva di colui che, né troppo giovane né troppo vecchio, ricostruisce il proprio percorso vitale e la propria identità con lo sguardo sempre rivolto verso l'origine, consente una osservazione più nitida dell'esistenza, consente cioè non solo di ricomporre i propri pezzi, ma di percepire esattamente il proprio vincolo con l'universo, aldilà dei limiti della vita umana, perché se la morte è tornare allo stato anteriore alla nascita, simmetricamente possiamo considerare che la nascita è raggiungere lo stato posteriore alla morte<sup>16</sup>. In ciò consiste la 'visione dal fondo del mare', da cui il titolo del libro, vale a dire nella prospettiva del nuotatore sommerso che guarda il mondo dal fondo verso la superficie, verso la luce del sole (Argullol 2010: 743-744):

Para vernos debemos vernos desde el fondo del mar. Al principio, podéis sospecharlo, es una imagen muy borrosa, como si nos hubieran arrojado arena en los ojos y el mundo fuera sólo fango. Pero cuando rehuimos la tentación del pánico empezamos a vislumbrar, en la neblina acuosa, fragmentos de nuestra existencia. Una débil luz, una iridescencia, un claro en el océano, la potente luminosidad solar apoderándose de las olas. Al afilar la mirada recogemos los pedazos y reconocemos el cuerpo. Estamos desnudos. Queremos ir más allá de la desnudez, hacia el interior, hacia la entraña: en el átomo asoma nuestro rostro. Estamos desnudos. Queremos atravesar nuestra piel: en el universo se halla, después de todo, nuestro autorretrato (Argullol 2010: 743-744)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> “La muerte es volver al estado anterior al nacimiento; así de sencillo [...] Entonces se me ocurrió preguntarle si, haciendo un juego simétrico, no podríamos considerar que el nacimiento es alcanzar el estado posterior a la muerte” (Argullol 2010: 1165).

<sup>17</sup> “El mundo debe ser mirado como lo mira el nadador sumergido. Y uno mismo debe mirarse con la mirada del buceador. Es una cuestión de perspec-

Il frammento diventa, quindi, unità di misura dell'universo e ad esso rimanda. Non a caso, però, il contatto con questa dimensione superiore lo si può stabilire solo attraverso la nudità -quasi trasparenza- del corpo: la scrittura svolge quindi una funzione catartica, consentendo la redenzione dai pesi e legacci che caratterizzano l'esperienza reale.

Argullol individua due desideri primari che lo hanno indotto a tracciare il suo autoritratto: quello di liberarsi del peso delle spiegazioni<sup>18</sup> e quello di poter assaporare il piacere di una condizione in cui le sensazioni e i pensieri si confondono fino ad essere un'unica cosa<sup>19</sup>. Entrambi implicano un ritorno ad una condizione primigenia ed istintuale della specie umana, anteriore al sopraggiungere del linguaggio e, con esso, di una serie di sovrastrutture culturali (l'etica, la politica, la religione, etc...) che l'hanno allontanata dalla sua condizione naturale, alterando quell'equilibrio che ne assicurava la felicità sulla terra:

Los ecos de una sensación los hemos transformado en emociones y la emoción debidamente enfiada la hemos moldeado como pensamiento. El lenguaje es el gran prestidigitador de esas sesiones nuestras de encantamiento en las que aparecemos como magos y espectadores simultáneamente. (Argullol 2010: 1198)

---

tiva. Si uno se mira desde arriba en la superficie, verá únicamente su propia imagen. Será un prisionero. No obstante, si uno se mira en la superficie desde abajo, desde el fondo, verá la luz del sol. En lugar de su propia imagen verá el color del mundo tal como ningún pintor lo ha reflejado jamás" (Argullol 2010: 315-316); e ancora: "A mucha gente le da miedo el fondo del mar. Lo encuentran tenebroso. A mí, desde niño, me ha gustado la idea de saberme en el fondo del mar. Con sólo pensarlo las cosas se ven de manera completamente distinta. Las formas son más libres, como si se necesitara mucho más que cinco sentidos para apreciarlas. Es probable que allí los pensamientos también sean más libres, ajenos como están a nuestras coacciones terrestres, a nuestros inacabables juegos de culpa y prejuicio" (Argullol 2010: 1196).

<sup>18</sup> "[...] no miento en absoluto si os digo que he escrito este autorretrato para liberarme en lo posible del peso de las explicaciones. Mi intención, ahora me doy cuenta, ha sido trasladar al lienzo, al libro, todos aquellos argumentos de los que quiero librarme. Que el peso se quede allá, no conmigo. En el fondo del mar, como las llaves de la canción, no en mi bolsillo, no conmigo" (Argullol 2010: 1198).

<sup>19</sup> "Me gustaría gozar de otra oportunidad en la que sensaciones y pensamientos se confundieran hasta ser una misma cosa" (Argullol 2010: 1199).

Il tentativo di conciliazione tra il mondo delle sensazioni ed il mondo delle idee, che caratterizza la cultura occidentale moderna (Argullol 1995: 2), permea anche la scrittura di questo complesso e suggestivo libro, in cui Rafael Argullol riesce a combinare e ad armonizzare magistralmente tradizione e esperimento<sup>20</sup>, immaginazione e razionalità, visioni oniriche e mondo reale, ovvero quelle dicotomie di cui parla Eduardo García e di cui auspica il superamento. Ma ciò che risulta particolarmente interessante è che la scrittura trasversale dello scrittore catalano, lungi dall'essere un mero concetto letterario, si amplia sconfinando nel campo della riflessione filosofica che sempre, nei testi di Argullol, mantiene uno stretto legame con la concretezza della vita umana, confermando quella profonda unione di forma e fondo che caratterizza le opere letterarie che aspirano ad una dimensione universale.

### **Bibliografia**

- Argullol, R. (1996), *El cazador de instantes*, Barcelona, Destino.
- Argullol, R. (2004), *El Puente de Fuego. Cuaderno de Travesía, 1996-2002*, Barcelona, Destino.
- Argullol, R. (2005), *Enciclopedia del crepúsculo*, Barcelona, Acantilado.
- Argullol, R. (2006), *Breviario de la aurora*, Barcelona, Acantilado.
- Argullol, R. (2010), *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona, Acantilado.
- Augé, M. (1996), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione dal francese di D. Rolland, Milano, Elèuthera.
- Bachtin, M. (1981), György Lukács e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi (1976).

---

<sup>20</sup> Non a caso, nella raccolta di aforismi intitolata *Breviario de la aurora*, Argullol così definisce la letteratura: "LITERATURA: experiencia + experimento" (Argullol 2006, definizione n. 190).

- Bourneuf, R. Oullet, R. (1976), *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi.
- García, E. (2005), *Una poética del límite*, Valencia, Pre-textos.
- Gremais, A.J. (2000), *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi.
- Lyotard, J.F. (1981), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- Navajas, G. (1987), *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, del Mall.
- Navajas, G. (1998), "El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular", in ed. I. Andres-Suárez, *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum: 15-34.
- Rubio Martín, M. (2011), "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión", *Revista de Literatura*, LXXIII/145: 65-90.
- Scholes, R., Kellogg, R. (1966), *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press.
- Vilar, G. (2010), "La estética en España después de la transición", *Revista Internacional de Filosofía*, 50: 179-189.
- Volpe, G. (2013), "Rafael Argullol e il fascino dell'Italia", in eds. Giovannini, M. A., Volpe, G., *Italia desde fuera. La percezione dell'Italia nella cultura ispanica*, Napoli, Tullio Pironti: 171-182.

#### Sitografia

- Argullol, R. (1995), «Escritura transversal: literatura y pensamiento», [www.march.es/Recursos\\_Web/.../634](http://www.march.es/Recursos_Web/.../634). Pdf (20.05.2014)
- [www.rafaelargullol.com](http://www.rafaelargullol.com). (30.03.2016)
- [www.escritores.org](http://www.escritores.org). (30.03.2016)
- [www.elcultural.es](http://www.elcultural.es). (30.03.2016)
- [www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com). (30.03.2016)





COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.

- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langelì, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.

- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Alice Bonandini, Giorgio Ieranò, Gabriella Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di Fabrizio Cambi e Fulvio Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.

- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.

- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 *Kurd Laßwitz, I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.
- 160 *Anna Miriam Biga, L'Antioppe di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di Serenella Baggio, 2016.
- 162 *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de Catherine Douzou et Jean-Paul Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414> 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di Pietro Taravacci - Enrica Cancelliere 2016.

