

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

“DE GENTE BIEN NACIDA...”

Studi di ispanistica per i 90 anni di
Giovanni Battista De Cesare

a cura di
AUGUSTO GUARINO



NUMANCIA

15

Immagine di copertina:
Azulejos - Don Quijote y Sancho Panza

UniorPress

Via Nuova Marina 59 - 80133, Napoli
uniorpress@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0
International License

Il volume è stato sottoposto a doppia revisione anonima tra pari

ISBN 978-88-6719-350-9

NUMANCIA

COLLANA DI TESTI E STUDI
DELLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Diretta da

Augusto Guarino, Francesca De Cesare, Andrea Pezzè

Comitato editoriale

Valeria Cavazzino, Francesca De Cesare, Donatella Gagliardi, Maria
Alessandra Giovannini, Augusto Guarino, Roberto Mondola, Giuseppina
Notaro, Marco Ottaiano, Andrea Pezzè, Germana Volpe

Comitato scientifico

José Abad Baena - Universidad de Granada, María del Rosario Aguilar
Perdomo - Universidad Nacional de Colombia, Andrea Baldissera -
Università del Piemonte Orientale, Paloma Bravo - Paris III Sorbonne
Nouvelle, Ester Brenes Peña - Universidad de Córdoba, Antonio Candeloro,
Universidad Católica San Antonio de Murcia, Luca Cerullo - Università degli
Studi di Bari Aldo Moro, Victoria Cirlot Valenzuela - Universitat Pompeu
Fabra (Barcelona), Luigi Contadini - Università di Bologna, Raquel Crespo
Vila - Universidad de Salamanca, Elvira Falivene - Università della Campania
"Luigi Vanvitelli", Daniel Gamper - Universidad Autónoma de Barcelona,
Barbara Greco - Università degli Studi di Torino, María Mercedes González de
Sande - Universidad de Oviedo, Leman Gürlek - Università di Istanbul,
Matteo Lefèvre - Università di Roma "Tor Vergata", Adriana López-
Labourdette - Universität Zürich, Francisco Martín Cabrero - Università degli
Studi di Torino, Raquel Macchiuci - Universidad Nacional de La Plata, Rocío
Rodríguez Ferrer - Pontificia Universidad Católica de Chile, Yasmina Romero
Morales - Universitat de Lleida, Diego Santos Sánchez - Universidad
Complutense de Madrid, Magda Sepúlveda Eriz - Pontificia Universidad
Católica de Chile, Guillermo Serés - Universidad Autónoma de Barcelona,
Marcella Solinas - Università "Gabriele D'Annunzio" Chieti-Pescara, Renata
Londero - Università di Udine

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di
Giovanni Battista De Cesare

a cura di
AUGUSTO GUARINO



UniorPress
Napoli 2025

INDICE

Introduzione	
AUGUSTO GUARINO	
<i>Il virile matriarcato di un Maestro</i>	9
 DANIELA AGRILLO	
<i>Chao: la experimentación vanguardista de Ramón de la Serna y Espina</i>	15
 IVANA CALCEGLIA	
<i>Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia di area iberica. Il caso di Rompecabezas (Cuento) di Benito Pérez Galdós ..</i>	35
 VALERIA CAVAZZINO	
<i>La maternidad como renuncia: identidad, discurso y conflicto social en el reportaje testimonial</i>	61
 LUCA CERULLO	
<i>La madre ausente en la narrativa de Carmen Laforet</i>	75
 SIMONA FORINO	
<i>Aguafuerte Tanguera.....</i>	93
 DONATELLA GAGLIARDI	
<i>Escrituras desde la prisión: El sueño de la Muerte de Quevedo.....</i>	101
 MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI	
<i>Intentando zurcir el propio pasado traumático: variaciones sobre la autobiográfica de testimonio en la novela Herida fecunda de Sandra Lorenzano</i>	119
 AUGUSTO GUARINO	
<i>Traduzione e teatralità. Alcune considerazioni e qualche esempio ..</i>	133

SALVATORE LUONGO

Ancora sull'episodio di Rachel e Vidas nel *Cantar de mio Cid* e
nella sua prosificazione nella *Estoria de España* 153

ROSARIA MINERVINI

Elementos estructurales y lingüísticos en *La Cándida Eréndira* de
García Márquez..... 185

ROBERTO MONDOLA

Notas sobre traducciones de los *Canti* de Leopardi en las letras
hispánicas del Ochocientos 205

ROSALINA NIGRO

La poesia di Giovanni Battista De Cesare: tra ispirazioni
dell'anima e ricordi del cuore..... 233

GIUSEPPINA NOTARO

Tra *duende* e amicizia: sogno, identità e *sinrazón* nel teatro di
Ignacio Sánchez Mejías 241

MARCO OTTAIANO

Todo el Amor. Il Neruda di Neruda..... 255

ANDREA PEZZÈ

Oceani classis: Giovanni Battista De Cesare e le ricerche sulle
cronache della conquista 267

MARCELLA SOLINAS

La poesia delle Antille nell'antologia *Canti negri. Le grandi voci
di protesta*..... 281

GERMANA VOLPE

El diálogo con el pasado en *El Hechizado* de Francisco Ayala.
Una posible fuente inspiradora..... 295

INTRODUZIONE

Il virile matriarcato di un Maestro

Questa introduzione inizia con un aneddoto. Qualche settimana fa una mia conoscente, anche lei appartenente a un'istituzione accademica, doveva scrivere una presentazione per un *festschrift* in omaggio a un collega andato in pensione. Ha messo i dati dello studioso e il contesto di quello che doveva scrivere in un programma di intelligenza artificiale. Immediatamente ne ha ricavato due-tre paginette articolate e ben documentate, in cui si riepilogava l'attività del collega, inserito nel contesto ampio degli studi di quel settore, valutandone gli apporti, le ripercussioni sugli allievi e perfino i limiti.

Siamo ammirati dall'Intelligenza artificiale, che assembla in modo così rapido ed efficace quello che tanti esseri umani hanno ideato, redatto e messo a disposizione della collettività. In questa introduzione, invece, non ci avvarremo dell'intelligenza artificiale, ma piuttosto di una *emotività naturale*, anche a costo di scrivere cose non del tutto accademiche.

In occasione del compimento dei Novanta anni di colui che per molti di noi è stato un Maestro prevalgono infatti sentimenti di affetto e gratitudine che vanno molto al di là della ricapitolazione, sia pure intelligente e sistematica, dei meriti intellettuali e accademici di Giovanni Battista De Cesare.

In altre occasioni si è provveduto a ripercorrere puntualmente la sua produzione scientifica e il suo lungo impegno nelle istituzioni universitarie (Direttore di Dipartimento, Preside di Facoltà, fondatore di un dottorato di Iberistica, Presidente del Centro Interdipartimentale dei Servizi Linguistici e Audiovisivi, Decano facente funzioni di Rettore, per evocarne qui solo le maggiori)¹. In questa circostanza,

¹ Si veda ad esempio la bibliografia di De Cesare curata da Gerardo Grossi in G. Bellini e A. Scocozza (a cura di), *Altre sponde. Omaggio a Giovanni Battista De Cesare*, Salerno, Oedipus, 2002, pp. 173-222, e il volume edito da Germana Volpe per gli 80 anni

basterà ricordare che Giovanni Battista De Cesare è stato il vero fondatore degli studi ispanici nel nostro Ateneo. Va ricordato, infatti, che dopo le meritevoli attività pionieristiche, prima di Alfredo Giannini (1926-1937) e in seguito di Elena Emmanuele (1937-1956) e Giuseppe Carlo Rossi (1956-1979), è solo con l'arrivo alla cattedra di Lingua e letteratura spagnola di De Cesare nel 1979 che hanno inizio la storia e lo sviluppo di un'Ispanistica matura presso l'Orientale, grazie alla sua instancabile e generosa azione nel tempo di consolidamento e di differenziazione degli insegnamenti di tutta l'area².

Più estesamente, quello che qui ed ora ci sentiamo di sottolineare è il ruolo che De Cesare ha avuto non tanto nella *istruzione* di tanti colleghi e allievi, diretti o indiretti, ma piuttosto nella loro formazione (mi verrebbe quasi da dire di *educazione*; di educazione certo accademica, ma non solo).

Gianni De Cesare, pur avendo ricevuto a sua volta un'impronta critico-filologica molto precisa, è stato ed è un Maestro che non ha mai imposto nulla – temi, metodologie, e meno che mai ideologie – ma ha piuttosto generosamente *proposto* a colleghi e allievi, vicini o meno prossimi, occasioni per esprimersi, accettando, con grande apertura, anche quegli approcci e quegli esiti che magari non condivideva.

Per me Gianni, come per tutti quello che lo hanno frequentato, ha sempre avuto un aspetto *materno* piuttosto che – come non è raro nell'Accademia – autoritariamente patriarcale, nel quale la dimensione familiare e l'atteggiamento di accudimento hanno sempre prevalso su tutti gli altri. Questa atmosfera *familiare* è andata ben oltre l'ambito ispanistico, finendo per permeare tutti gli ambienti dove

di Gianni, *Amistades que son ciertas, Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Napoli, Think Thanks, 2015.

² Ho avuto l'onore di ripercorrere questa vicenda accademica nel mio contributo *Ispanistica e Lusitanistica*, in C. de Seta (a cura di), *La rete dei saperi nelle università napoletane da Federico II al duemila*. Volume III: Greco e latino. Storia. Culture orientali. Lingua e letteratura italiana. Linguistica, filologie, letterature e lingue, Napoli, Arte'm, 2020, pp. 511-517.

Gianni si è trovato ad operare e riverberandosi nel tempo nelle varie generazioni, fino ad oggi.

Gianni per tanti colleghi e allievi è stato un «varón matriarcal», come definiva Unamuno il suo personaggio Manuel Bueno, l'eroico prete protagonista dell'omonimo romanzo. Solo che San Manuel Bueno era un sacerdote che, pur avendo perso la fede, continuava a incarnarla a beneficio dei propri parrocchiani. Gianni, invece non ha mai perso la fede nella letteratura. Ne sono testimonianza il suo gusto per una certa raffinatezza stilistica, attenta alla migliore tradizione della prosa del Novecento italiano, che accompagna il rigore scientifico dei suoi lavori, e la costante pratica della traduzione letteraria, condotta in maniera privilegiata sulla lirica del Novecento (Neruda, Alberti, Machado, Gerbasi, per ricordarne solo qualcuno), anche quando in ambito accademico l'operazione traduttiva, soprattutto se rivolta a un grande pubblico, veniva guardata con scetticismo se non con sospetto.

Negli ultimi anni, significativamente, l'attività intellettuale di Gianni si è rivolta in maniera ancor più decisa verso l'evocazione personale e l'esplorazione lirica. Ne è testimonianza il volumetto di poesia *Più non fiorisce quel ramo* (2023), che raccoglie suoi recenti componimenti poetici, di cui si occupa in questo volume Rosalina Nigro.

In un articolo di un paio d'anni fa, dal titolo *La "Merica"*³, Gianni De Cesare colloca l'evocazione storica dell'emigrazione europea nelle Americhe (lui che nei suoi lavori scientifici ha assiduamente studiato quel fenomeno, seguendo tutto l'arco cronologico che va dai primi contatti di Colombo con il Nuovo Mondo fino alle rielaborazioni poetiche e narrative del Novecento) accanto a una memoria più personale e familiare di vicende migratorie. Nello studio, significativamente definito «racconto», le vicende di esploratori,

³ G. B. De Cesare, *La "Merica"*, in «Oltreoceano - Rivista Sulle Migrazioni», 17, 2021, pp. 145-157. Sul tema dell'emigrazione, da sempre caro a De Cesare, si veda anche il suo recente contributo *Radici. I paesaggi della memoria di Vicente Gerbasi: "Atrás queda la angustia"*, in «Oltreoceano. Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione», numero a cura di S. Serafin, A. Ferraro, A. P. De Luca, D. Ciani Forza, 15, 2019, pp. 183-193.

conquistatori, colonizzatori ed esuli del passato vengono fatte interagire «con brandelli di memorie autobiografiche legate a storie familiari di un paio di generazioni anteriori alla mia»⁴.

Questa interazione tra il *vissuto* e l'investigazione accademica, quanto mai esplicita nel contributo appena citato, non è episodica e occasionale, ma rappresenta l'estrema testimonianza – che mi sentirei personalmente di rivendicare – di una scuola di ispanistica in cui l'operazione critica non è mai solo un esercizio di perizia tecnica ma anche la proiezione di una sensibilità soggettiva, di una visione del mondo.

Gli studi raccolti in questo volume sono rappresentativi degli ampi interessi coltivati da Gianni De Cesare nella sua lunga e densa attività critica, spaziando dall'età medievale alla narrativa e alla poesia della contemporaneità, passando per epoche come il Siglo de Oro e l'Ottocento, senza tralasciare anche quel versante ispanoamericano al quale ha sempre dedicato una sensibile attenzione. Mentre in passato, nel progettare un omaggio, ci siamo sentiti di rivolgere l'invito all'intera comunità iberistica italiana⁵, in questo caso ci siamo limitati a raccogliere contributi di studiosi attualmente legati all'Oriente.

Sono particolarmente dolorose le assenze di colleghi e allievi che in questi anni sono venuti a mancare, la cui memoria è legata all'operato di Gianni De Cesare presso il nostro Ateneo. Ricordiamo, tra tutti, la figura di Gerardo Grossi, indimenticato amico e collega, che in tante occasioni si è generosamente speso in iniziative come quella presente e che certamente avrebbe entusiasticamente partecipato anche a questa.

Sappiamo che tanti altri ispanisti, che sono stati in passato compagni di lavoro di Gianni presso l'Oriente o che da altre sedi si sono giovati della sua amicizia e del suo insegnamento, avrebbero potuto partecipare proficuamente al volume, ma le circostanze del

⁴ G. B. De Cesare, *La "Merica"...*, cit., p. 145.

⁵ Si vedano i due volumi di *Orillas: studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, vol. I, A. Guarino e G. Grossi (a cura di) e vol. II, V. Galeota e A. Scocozza (a cura di), Salerno, Edizioni del Paguro, 2001.

momento ci hanno costretto a privilegiare l'agilità a spese di una maggiore ampiezza dell'omaggio.

A noi, in questa occasione, spetta ricordare che siamo una comunità che si identifica ancora nei valori trasmessi da un Maestro; e soprattutto dire: Auguri Gianni!

Augusto Guarino

CHAO: LA EXPERIMENTACIÓN VANGUARDISTA DE RAMÓN DE LA SERNA Y ESPINA

DANIELA AGRILLO

En la historia de la literatura española destaca sin duda, por el valor inestimable de poetas y dramaturgos que a ella adscribimos, la Generación del 27.

Sin embargo, la prosa nunca ha logrado romper por completo un manto de desconfianza que la crítica siempre le ha reservado; si es cierto que los experimentos vanguardistas se adaptan mejor al género poético, también lo es que muchas novelas interesantes y originales han sido a menudo injustamente despreciadas y luego olvidadas. A veces, los mismos autores que habían dado a luz las obras destinadas a definir el canon poético de la época veían sus textos en prosa infravalorados o reseñados en alguna revista para ser archivados poco después.

Entre ellas encontramos la novela del escritor Ramón de la Serna y Espina¹, *Chao*, publicada por la desaparecida editorial Araluce en 1932. El escepticismo que se cernía sobre las novelas de vanguardia queda demostrado por las no pocas reticencias que el autor tuvo que superar por parte de la editorial para que la novela pudiera publicarse sin desvirtuar el entramado narrativo, bastante original.

La novela *Chao*, atribuida en un primer momento a Ramón Gómez de la Serna, fue recibida con bastante entusiasmo por la crítica, como demuestran algunas reseñas publicadas en periódicos y revistas. Entre

¹ Ramón de la Serna y Espina, hijo de la conocida escritora Concha Espina, nació en Valparaíso de Chile en 1894 y murió en Santiago de Chile en 1969; se formó entre España y Alemania; fue excelente traductor, entre las otras cosas tradujo *Lope de Vega y su tiempo* de Vossler y *Tipos psicológicos de Jung*; escribió numerosos artículos, tres novelas, de las que una inédita, *¡Viva Asturias!*, y tres dramas, *Boves*, *Olga Chéjova* y *La noche inclinada*.

ellas destaca, sin duda, la del escritor Benjamín Jarnés, que se expresaba así sobre la novela:

Biografía libre, bien nutrida de hallazgos expresivos. Diálogos donde se incrustan ágiles pensamientos, ideas cogidas al vuelo. Al vuelo del espíritu, siempre presente en este libro donde tanto se exalta el músculo. Una prosa cuajada de paradojas sorprendentes, de metáforas bellamente atrevidas por la novedad de las conexiones que descubren, va siempre llenando de luz los escenarios por donde transita la acción, penetrando aguda y profundamente en las reconditeces de su contenido espiritual, con hábil y certera disección analizadora².

El primer paso para analizar la original novela es resumir en pocas líneas la intrincada trama, que parece ser sólo un tenue hilo que sostiene las mucho más interesantes consideraciones del autor sobre otros temas. El protagonista es el bandido hispanoamericano José Chao, que roba una preciosa diadema a una dama que viaja a bordo de un barco hispanoamericano y está a punto de desembarcar en la costa andaluza. Un conocido detective, Justo Peralta, recibe el encargo de recuperar la joya y arrestarlo; en fin, un arduo reto. Chao, de hecho, es un bandido precedido por su fama, cuyos rasgos, sin embargo, se le escapan a la mayoría.

La trama se reduce a esto, sin embargo son otros los elementos de la novela que enriquecen su entramado y la hacen más interesante: los numerosos personajes que entran en escena, el ambiente a veces funambulesco, las fiestas mundanas descritas con todo detalle que permiten al escritor, mediante metáforas audaces y elegantes, insertar consideraciones sobre temas nada triviales, como la posición dominante de los Estados Unidos en el orden geopolítico mundial, el papel de la mujer en la sociedad contemporánea y los efectos, nada positivos, de la incipiente tecnologización.

² Nota encontrada en el archivo privado de Ramón de la Serna y Espina en la carpeta *Notas y crítica de "Chao"*.

En el primer capítulo entra en escena el bandido, cuya identidad desconocemos en un primer momento. La tripulación lo salva del ahogo, pero, nada más desembarcar en la costa andaluza, el bandido huye; se adentra en un bosque y roba el caballo de Juanito Bohorques, un gendarme que se encuentra allí con sus colaboradores más cercanos, a quien Chao consigue robar Tragabuches, su mejor caballo. El capítulo se cierra con el tiroteo entre Chao y Juanito Bohorques, en una escena cuya construcción está influida por el cine emergente, y más concretamente por la aparición de las primeras películas del oeste.

En el segundo capítulo, hay un desfile de singulares personajes, algunos de los cuales nunca se entrelazarán con la trama principal, y que son funcionales al injerto de las consideraciones filosóficas que antes mencionábamos. La aparición de Nessi, personaje fantasmal, apenas esbozado, cierra este capítulo bastante intrincado; Nessi, de hecho, no tiene ningún papel y solo sirve para que el autor pueda insertar sus reflexiones sobre el boxeo, deporte que evidentemente le fascinaba³, y sobre todo para lanzar una amarga crítica contra los Estados Unidos de América, que continuará en el capítulo siguiente precisamente gracias al bandido Chao.

En el tercer capítulo, un periodista anónimo entrevista a Peralta, proporcionándole información biográfica sobre el bandido con el que el detective y uno de sus colaboradores más cercanos, García, parecen obsesionados. A través de sus conjeturas, sus conversaciones, sus tormentos interiores, Chao, generalmente ausente, domina la escena.

En este capítulo, gracias al pretexto de una fiesta en un club, asistimos a un segundo desfile de personajes apenas esbozados. Así toman vida profundas reflexiones sobre la realidad, lo que nos lleva a definir *Chao* una novela intelectual y no policiaca, como al principio puede parecer. Incluso en este capítulo, Ramón de la Serna inserta a

³ La primera novela de Ramón de la Serna y Espina, *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa*, publicada en 1927 por la editorial Rivadeneyra es, de hecho, la biografía intrépida del primer boxeador español ganador del campeonato europeo en la categoría peso pluma.

un invitado, Ramón Castañer, que no tiene ninguna profundidad psicológica y ningún papel, que le sirve para introducir nuevas consideraciones sobre el boxeo, que confluyen en una elegía a los ingleses a los que se atribuye la regulación de este noble arte:

Pero los ingleses revivieron esta lid y definieron su nobleza de justa, dándole reglas, condicionándola en un cartel de normas fijadas para siempre en su lengua y haciendo suyo y nacional, por legítimo derecho, el arte de lidiar con los puños. Y aun resolviendo, de paso, con un estilo muy inglés de Rule Britannia, la cuadratura del círculo, al llamar, con vocablo rotundo, “ring”, a este tirante cuadrilátero que forma el podium del combate⁴.

El cuarto y último capítulo se abre con un plan, ideado por Peralta, para inculpar al bandido y revelar finalmente su identidad. De nuevo, sin embargo, falta suspense –elemento esencial de una novela policíaca que se precie y que *Chao* evidentemente no es–, sustituida por una contemplación más bien lírica del paisaje. La acción se interrumpe bruscamente al revelarse la identidad de Chao, propietario del piso alquilado por Peralta al principio de la novela, y de García, cómplice del bandido. El detective recupera entonces la diadema, pero no consigue, ni siquiera esta vez, inculpar a Chao, que, herido, logra escapar y muere en total soledad.

La novela es bastante enrevesada y confusionaria; lo que queda claro desde el principio es que no se puede adscribir al género policíaco y las muchas digresiones que el autor inserta, y que nada comparten con la trama principal, nos ayudan a rastrear en ella muchas características que según el crítico Eugenio de Nora presenta la novela «intelectual»; el crítico escribe:

[...] imperativos intelectuales, morales o políticos, se sobreponen aquí a la “espontaneidad” del relato; aparecen, en consonancia, formas narrativas poco o nada “ortodoxas”; es evidente una conciencia clara de la “finalidad” de cada obra, una aspiración a

⁴ R. de la Serna y Espina, *Chao*, Barcelona, Araluce, p. 221.

dotarla de valor trascendente y de misión social, educativa; como contraste, casi siempre cierto alarde o complacencia en el dominio de la prosa por sí misma, de los más refinados recursos literarios, como si la narración fuera un alegre y deportivo campo de vacación y deporte de un cerebro habitualmente más grave y más altamente preocupado⁵.

En la novela intelectual, el escritor reflexiona sobre una gran variedad de temas, que pueden ser tanto el resultado del estímulo del contexto histórico y sociocultural que le rodea como de intereses personales y, de hecho, la novela *Chao* se estructura sobre larguísimas digresiones, frutos de los intereses de su autor. En algunos casos, se trata de reflexiones bastante articuladas, gracias también al uso de la técnica del flujo de conciencia, que permite al escritor dejarse llevar y analizar el tema en todas sus facetas con precisión quirúrgica. En otros, son frases casi lapidarias que se convierten en máximas generales. He aquí algunos ejemplos de estas últimas:

«No basta la voluntad de alcanzar algo, si no está el demonio de nuestra parte. No basta querer para que se nos entregue lo querido; querer no es poder siempre»⁶.

«La fe sin escepticismo conduce entre los hombres a tosca pugna de lo que sólo en apariencia es lucha de una virtud contra otra virtud»⁷.

«Porque nada llega sin nuncio y por sorpresa para quien sabe esperar su llegada, previniendo su huida»⁸.

«Porque se aprende, pero no se cambia: queda siempre una última intimidad radicalmente inalterable»⁹.

⁵ E. De Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)*, Madrid, Gredos, p. 41.

⁶ R. de la Serna, *Chao...*, cit., p. 66.

⁷ *Ibid.* p. 79.

⁸ *Ibid.* p. 87.

⁹ *Ibid.* p. 120.

«Claro que el genio es siempre un poco parvenu, cuando no es un dios lar. Parvenu aunque no quiera y se disface de huraño y taciturno»¹⁰.

Ejemplos de reflexiones más articuladas son las siguientes. Se trata de reflexiones que adquieren aún más valor gracias a las bellas y atrevidas metáforas con las que están enriquecidas:

El amor “por excelencia” -el romántico, pues- requiere cura y tratamiento, condición sin la cual no hay esgrima posible contra sus saetillas enconadas. Dolencia de cultivo, zumo de víscera secretado a presión, fermento dulce y agrio, provocado aborto y pasión de trance, es también siempre maniobra fatal, accionando sobre objetos inermes, descarriados y “precoces”¹¹.

El sacrificio es algo que normalmente se nos impone desde fuera, aunque creamos que somos nosotros quienes nos lo imponemos. Se nos impone a la manera de ese arma cargada de normas -o patrones, como los alemanes llaman los cartuchos- que se ofrece a los culpables de alta traición por sus camaradas de milicia imperial, para que se hagan justicia por sí mismos, con el más calderoniano y teológico de los pistoletazos¹².

Debemos tener en cuenta que un referente imprescindible para los escritores de la época es Ortega y Gasset, por quien el propio Ramón de la Serna y Espina sentía una gran admiración, correspondida por el filósofo español, admirador de las traducciones del escritor del alemán, a quien acudía a menudo en busca de consejo y consulta.

Las teorías expuestas por Ortega en los ensayos *Ideas sobre la novela* y *La deshumanización del arte* sin duda debieron influir en el escritor y le empujaron a abrazar los dictados del maestro.

¹⁰ *Ibid.* p. 173.

¹¹ *Ibid.* p. 166.

¹² *Ibid.* p. 106.

Son precisamente las ideas de Ortega sobre la irrelevancia de la trama las que iluminan la estructura de la novela de Ramón De la Serna y Espina. Ortega escribe en *Ideas sobre el teatro y la novela*:

[...] La trama o acción posee un papel mínimo en la novela actual, en la novela posible no cabe eliminarla por completo y conserva la función, ciertamente no más que mecánica, del hilo en el collar de perlas, de los alambres en el paraguas, de las estacas en la tienda de campaña. Mi idea -que antes de ser rechazada por el lector merece de su parte, créame, alguna meditación- es, pues, que el llamado interés dramático carece de valor estético en la novela, pero es una necesidad mecánica de ella¹³.

En la novela *Chao*, la trama, claro está, existe, pero constituye solo el pretexto que permite al escritor exponer sus reflexiones. El valor estético de la novela posee mucha más importancia que la acción. El goce estético parece representar la prioridad para el escritor hispano-chileno, obsesionado por encontrar la palabra más adecuada¹⁴. De hecho, como podemos notar en los ejemplos que siguen, en los que el autor crea metáforas visuales atrevidas estableciendo conexiones inesperadas, las palabras utilizadas no siempre son las de uso común:

El aullido bronco de muta clama en la rustiquez de las gargantas renegridas, el polvo hace humo de hoguera sobre las convulsiones del inmolado que se revuelca en tizones de dolor: ligaduras viles de ajusticiado le atenazan, contra él se erizan las cañas el ultraje y las veras de acebo del escarnio¹⁵.

¹³ J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza, 1999, p. 35.

¹⁴ Ramón de la Serna y Espina fue uno de los mejores y más importantes traductores de su tiempo; se había formado en Alemania y poseía un profundo conocimiento de su cultura y su idioma; Ortega y Gasset recurría a él para traducciones difíciles del alemán al español y Karl Vossler había escrito palabras muy halagadoras sobre su traducción del ensayo *Lope de Vega y su tiempo*. El trabajo de traductor había dejado en él profunda huella y la obsesión por la búsqueda de la palabra más adecuada acabó por afectar también a su producción creativa.

¹⁵ R. de la Serna y Espina, *Chao...*, cit., p. 51.

Avanza la mañana vigorosa y el cielo empieza a cobrar intensidad. La triste florescencia de la lámpara matutina cohíbe su palor trasnochado sobre la mesa del detective insomne, cuando ya afuera se oye el piar afanoso de los gorriones municipales y se oyen los timbrazos de los tranvías jornaleros y las bocinas cascadas de los taxis que se desvencijan camino de las estaciones ferroviarias y se oye la andanada sorda y telúrica del metro a intervalos constantes y cuando, bajo el tremor alto de las primeras avionetas de aprendizaje, se oye también el galope marcial de los lecheros¹⁶.

Los más importantes estudiosos de la literatura de vanguardia coinciden en señalar los rasgos distintivos de la novela vanguardista. Víctor de la Concha, por ejemplo, en su artículo *La narrativa española de vanguardia (1923-1931)*, escribe:

El clima cultural en el que surge la novela de los años veinte se define, ideológicamente, en las coordenadas que marcan la «restauración de la razón» (Curtius [1927]) y el vitalismo orteguiano; formalmente por una actitud antirrealista (Torre [1968]) y por un decidido afán experimental, lo que se plasma en una serie de rasgos temáticos y de estilo que han trazado Buckley y Crispin [1973] y que Bosveuil [1978] acierta a localizar en contexto europeo¹⁷.

Es indiscutible el protagonismo de las metáforas imaginativas, de una prosa bastante depurada y de un léxico refinado, que requiere la profunda atención del lector para que pueda imaginar los paisajes, las atmósferas, los escenarios que el escritor propone a través de ellas.

Ya desde las primeras páginas, refiriéndose al momento en que el bandolero escapa y busca un lugar en el bosque donde tomar un refrigerio, Ramón de la Serna escribe:

¹⁶ *Ibid.* p. 130.

¹⁷ V. Fuentes, *La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación*, en «*Romanic Review*», LVIII, 1972, p. 213.

Desmonta, sujeta la rienda tibia en la horca de una rama y se embosca en acecho, ventea una presa, empuñando el hierro del sacrificio. Es dueño del fuego también: hará su festín cruento en el bosque y ganará el reposo yerto del sueño.

Por integración, había quedado inserto en el país y componía maravillosamente con su realidad, tan peregrina para el extraño. Sede primaria de opulencia y finura, hoy es un nido inmenso, nevado y negro de plumajes -invernadero de Europa- campo de ferial desierto, con manchas de hurañía intacta y guaridas hirsutas de salvajada; tiene floresta oscura y duna clara y yermo de romería bronca, ruta de caravana en su linde, una vez todos los años¹⁸.

Como podemos ver, la acción se resuelve precipitadamente y el escritor se entrega a una evocativa y poética descripción del paisaje.

Otro ejemplo relevante es sin duda alguna el siguiente, en el que el autor, en ocasiones de una de las fiestas a las que acuden los más variados personajes, describe las sensaciones que Charo, una fascinante mujer, provoca en Ramón Castañer, uno de los participantes más relevantes:

Aquí está la mujer y la inclinación viril del atlante muestra curvada insolencia de blanduras; se resbala, tesonera, con tal felonía potente y sabrosa, que exige lo duro y afilado para detener su coacción y cortar la pulpa de su aliento, que suspira y atrae y ofende. Lo peculiar se acentúa en lo meloso punzante: quejumbre de goce y desquiciado anhelo, brama de padre cálido, brisa, desgarrada, desgaje frutal y azote de la espuma que es nieve cariciosa y tibia. Vista de perfil sus facciones regulares, se advierte, aunque ligero, ese aplastamiento de la frente plana, tan acusado en el atleta normal, que es un ser atávico siempre, una aparición con su ley, igual que el genio y el caín y el golem y como el arcángel humano que funde en su haz angustia y cólera y armonía¹⁹.

En la *Deshumanización del arte*, a propósito de las metáforas, Ortega escribe:

¹⁸ R. de la Serna y Espina, *Chao...*, cit., p. 27.

¹⁹ *Ibid.* pp. 224-225.

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado. [...] Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas. Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por su afán de llegar a ésta como por el empeño de huir de aquélla.

La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades²⁰.

Sobre todo a partir del segundo capítulo, la novela se compone predominantemente de metáforas, que toman relieve dejando así de lado la cuestión de la recuperación de la joya y del arresto del bandido, que deberían constituir las principales preocupaciones del lector, que, al contrario, acaba olvidándose de ellas.

Para describir la entrada del invierno en Castilla, por ejemplo, Ramón de la Serna escribe: «Tiene fugas de parto el invierno en Castilla y desde la grupa de montañas, sus flechas traspasan, desgarrantes, el velo de ilusión primaveral que, con engaño, finge lindes igual que una frontera»²¹; para indicar el paso de un avión: «Entre el perseguido y su atacante, cruza la arena igual que un velo arrebatado, la rígida sombra de alcotán»²²; y, finalmente, para decir que alguien llama a la puerta del detective Peralta, utiliza palabras capaces de evocar la angustia y el miedo de aquellos instantes de pura tensión:

²⁰ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 2016, p. 80.

²¹ R. de la Serna y Espina, *Chao...*, cit., p. 207.

²² *Ibid.* p. 45.

¿Qué fuerza incógnita pugna del otro lado, qué rebeldía abate su cólera enjaulada y resbala su picotazo mudo sobre una burla frágil; qué vida se represa allí, detenida con trampa de chiquero como el derrote fluido de un caudal; qué embestida cautelosa mella sus navajas, rematando sin pompa en aquella barrera: qué aliento se contiene en la angustia oscura de aquel instante?²³.

Que se trate de una novela intelectual queda patente incluso por las numerosas referencias culturales que el autor inserta, no siempre fáciles de captar. Ejemplos de ello son las referencias a Fouché, Picasso, Verónica y Simón de Cirene:

Sabe muy bien que con las conversiones de actitud puede suceder lo que con algunas conversiones de credo: que, además de lo que no son nunca, son siempre la equivocación a que aludía Fouché (el archiapóstata, equivocado a la postre, que, como no sabía reírse, no le importó -después de lo bailado que nadie pudo quitarle- no reírse el último)²⁴.

La cita anterior hace referencia al hecho de que Fouché, anteriormente jacobino, no tuvo reparos en apoyar a la monarquía en el último periodo de su vida.

Ahí queda el aguardiente cazallero en la copita colmada, que se agranda con orfandad en primer término atravesado y se descompone y se quiebra. Es algo intacto, sin apurar en su naturaleza, propicia a la transmutación noble de Pablo Ruiz, el de la capa monzónica y el quite constante, (siempre con su ambiciosa mano de jabegote liberto coleando cometas igual que novillos, en el cielo de horóscopo)²⁵.

²³ *Ibid.* p. 66.

²⁴ *Ibid.* p. 118.

²⁵ *Ibid.* p. 89.

En este caso, la referencia es al cuadro pintado por Picasso en 1912, *Bodegón español (sol y sombra)* en el que aparece una botella de brandy Ojén.

«¡Cómo podría imaginar usted, y sentir mucho menos, la pasión sin Verónica de amor, sin salud y sin guía celeste, sin Cirineo en la amargura, sin paz de lástima siquiera, ni toscos brazos de buena voluntad!»²⁶. Por último, en esta cita, la referencia es al episodio bíblico de la pasión de Cristo, cuyos sufrimientos durante la subida al Gólgota fueron aliviados por Verónica, que enjugó su rostro sudoroso y ensangrentado con un paño de lino, y por Simón de Cirene, obligado por los soldados romanos a cargar con la cruz.

Cuestionar los cimientos sobre los que se asienta la sociedad burguesa –en la que viven y se desenvuelven los escritores de vanguardia en general, (y Ramón en particular, nacido y criado en el seno de una familia española bastante acomodada)– es otro elemento característico de la prosa vanguardista que rastreamos en la novela *Chao*, recurriendo a menudo a la ironía.

De la Concha, de hecho, escribe:

Acogidos a la bandera de la liberación, rechazan y se rebelan -una rebelión confinada al arte y absorbida fácilmente, por el sistema al que se opone- contra los valores y las formas de vida de la sociedad burguesa-capitalista. [...] En sus relatos, continuamente zahieren y ridiculizan, por contrarias a la vida, las virtudes sobre las que se asienta la sociedad burguesa. [...] En sus creaciones novelescas, exaltan la vida deportiva, el dinamismo maquinista, como fuerzas liberalizadoras y revitalizadoras y condenan -educados en el individualismo y en los valores del humanismo burgués- el automatismo y la masificación, como fuerzas negadoras de la vida y del hombre²⁷.

En este sentido, es dura la crítica del escritor a los Estados Unidos de América, cuyas contradicciones y aspectos negativos de las nuevas

²⁶ *Ibid.* p. 211.

²⁷ V. Fuentes, *La narrativa española de vanguardia...*, cit., p. 214.

tecnologías le gusta resaltar. Otro aspecto, este último, característico de la literatura de vanguardia, hacia su fase final, a diferencia de la primera, caracterizada sobre todo por el entusiasmo ante todos los nuevos logros.

[...] lo fabuloso de los Estados Unidos es su potencia para la duplicidad ilimitada y en ella es lo dinámico (¿dinámico?) su virtud. [...] Con diferenciación bien clara, pero en contacto íntimo, vemos, entre Oregon y Virginia, rozarse, mas no excluirse, lloronas blanduras y frigdeces de daga, estacazo limpio y sucia filantropía, intoxicación sistemática y higiene perfecta, desenfreno bestial y desmayada guirnalda de virtud, racionalización y despilfarro, alcohol mixtificado, carnicería humana, canibalismo periodístico, lamento de asfalto y pradera e incienso de literatura rosiblanca, toda tiernos azúcares y éticos rosiclares y negros jipíos adulterados; desgano, lasitud, serenidad y humor a la orden (keep smiling!), por una parte y voracidad, inflexibilidad, intransigencia y arrebató por otra. La coz, el jarabe y el cosquilleo farmacológico de fresca espuma sonriente. (Agítese). [...] En la vieja Rusia del Papaíto, cuando había mala cosecha, progrom seguro. Las malas cosechas se purgan en la América del Norte con buena justicia: se mutila o se achicharra a un pobre moreno, codiciado y viril, o se lleva un comunista italiano a la silla eléctrica. Pero no desesperéis y orad tranquilos, que si pasa el tiempo y la mies no cunde, progrom seguro²⁸.

Poco después, será el mismo Chao quien se expresará sobre dicho asunto. El bandido pronuncia un interesante discurso ante los seringueiros en la selva amazónica. Claro está que es una crítica a cualquier forma de tiranía y explotación.

Invita a los hombres a no dejarse seducir por los bienes de lujo, un señuelo engañoso, una falsa promesa, un instrumento que permite al tirano manejarlos, controlarlos, aprovecharse de ellos, para después dejarlos una vez más en su miseria, conformándose con lo poco que está dispuesto a cederle:

²⁸ R. de la Serna y Espina, *Chao...*, cit., p. 172.

¡No os dejéis seducir por salarios altos, que siempre serán mezquinos y son la prima de una expoliación artera! [...]. Esas asfaltadas calles en plena mata brava, esos bangalós con duchas y piscinas, esos sanatorios blancos, esas conducciones de agua esterilizada, os dan una falsa idea del estándar de vida en la metrópoli explotadora. Allí hay hombres que huelgan, oprimidos, entre la más insolente opulencia de los privilegiados; allí hay una miseria que hacen más dura el conocimiento y el clima y la hacen más dolorosa. Ellos no tienen callecitas asfaltadas entre jardines para sus coches de lujo, porque no hay coches de lujo para los desheredados; ni tienen ventilados bangalós, ni piscinas transparentes, ni duchas niqueladas, ni sillones de club para sus huesos tundidos. Sólo tienen, y es ya la dicha, pan escaso. [...] ¡No os dejéis seducir por la asepsia mecánica surgida en el milagro limpio y terrible de vuestra selva! Otros hermanos de servidumbre han arrebatado a los sojuzgadores el secreto de la organización, de la eficacia y del poder y en el calvario trabajan para vosotros. ¡No alimentéis al dragón con vuestro esfuerzo!²⁹.

El novelista ironiza además sobre el papel de la mujer en la sociedad de los años 30, cuyo único objetivo es encontrar un buen partido y entregarse por completo al cuidado de los hijos y del hogar; no le hace falta, estudiar, formarse e independizarse, no lo necesita.

[...] No, no son inteligentes... ¡cómo podían serlo! ¿Qué falta les hace? Pero tienen ingenio vivaz, que, por ventura, no prodigan. Son deliciosamente serias, y en la meta de su juventud lograda, son criaturas que no encuentran qué aprender ya en el mundo. Viven del recuerdo breve, porque apenas saben sufrir y nada puede aguijar en ellas el avance de una huida. ¿Huida? Todo lo más una fuga sin agravantes, que termina en boda si no es ingrata la suerte. Esto hay todavía. Nuestra educación lo estimula. ¡No se ve el remedio! Y hasta tiene su encanto, cuando se toman las debidas precauciones. Aprender... ¿para qué? Se evita, con generosidad, el fuego -y el riesgo- de lo mejor, porque retiene gratamente el mimo de lo bueno conocido y su calor amable. El hondo aprendizaje se verifica sólo por aquellos que ganan

²⁹ *Ibid.* p. 190.

renunciando, tal vez porque a nada tienen que renunciar. En este clima, en este lugar y en este momento, son como tienen que ser, Amparo y Manolita, con sus gorros legionarios y sus bragas infantiles³⁰.

En fin, se ensaña con los logros de la sociedad contemporánea, como el automóvil, útil medio de transporte que pero se ha convertido en un símbolo de estatus social, capaz, por tanto, de determinar diferencias:

Decir que los coches que esperan en el parque del Club son medios de transporte, sería tanto como decir que Bonaparte se dedicó unos años a ser emperador de los franceses para sostener a su familia. Sostuvo, efectivamente, el curso a los suyos, pagando en especie (tributo de sangre). Y quien duda que estos carros (tracción de sangre, transfusión de sangre en los motores) son artificios muy útiles. Pero son también, y sobre todo, exponentes de belleza noble -como las flores del parque mismo- a lo que precisamente contribuye, con su fuerza, su eficacia de utilidad³¹.

Buckley y Crispin, en uno de los pocos estudios dedicados a la prosa española de vanguardia, afirman la importancia del cine en aquellos años. En efecto, el cine fue capaz de transformar la forma de ver la realidad y esto, por supuesto, también se dejó sentir en la literatura.

Concretamente, en la novela *Chao*, los numerosos personajes que presenta el escritor no son funcionales al desarrollo de la trama. A menudo no desempeñan ningún papel, son, por tanto, como en el cine, figurantes. No están involucrados con la que parece ser la misión principal: inculpar a Chao y devolver la diadema a su legítima propietaria. Además, son innumerables los detalles que sirven para describir los paisajes con el fin de sumergirnos en ellos y convertir a los personajes en meras presencias fantasmales, irrelevantes ante las

³⁰ *Ibid.* p. 139.

³¹ *Ibid.* p. 198.

contemplaciones paisajísticas. Claro está que son precisamente esas minuciosas descripciones, para las que Ramón recurre a menudo a audaces metáforas, las que hacen que el lector pierda el hilo de la trama, desviando su atención.

Por otra parte, el protagonismo que adquiere el paisaje se debe también a la influencia del cine. De hecho, Antonio Espina escribe en su artículo *Reflexiones sobre cinematografía*, publicado en la *Revista de Occidente* en enero de 1927: «El protagonismo, del mar o del bosque, son logro exclusivo de la pantalla. [...] El cine [...] deviene instrumento expresivo de la más gratuita y vulgar anécdota»³².

Por ejemplo, en el primer capítulo, el enfrentamiento entre Chao y Juanito Bohorques ocupa unas diez páginas, en las que el autor, con abundancia de detalles, describe tanto la actitud, los movimientos de ambos, como el entorno. A este propósito es ilustrativo el siguiente fragmento:

Enhiesto el vencido, doblado el vencedor sobre la montura, cabalgan los dos, sin prisa, por el campo de Almonte. Como es domingo por la tarde, están desiertas las anchas dehesas ganaderas y ellos siguen el camino desolado yermo, rara vez hollado por los pastores. Nadie les ve. Media hora de trote acelerado bastó para que la distancia tragara por el sur los puntos imperceptibles que se movían en el último horizonte de marisma. [...] Enhiesto el vencido. [...] El corcel bonito de la estampa señorial, había dado todo su rendimiento, y desbridado, va gacho y cansino entre los palmitos y los ixtiles. [...]. Doblado el vencedor, transido, flotante la negrura del pelo hermoso en el aire seco, descubierta la frente de ceniza³³.

Buckley y Crispin, además, identifican otra tendencia típica de la prosa vanguardista y es la de hablar de sí misma: «Después del neorrealismo ha vuelto a aparecer una novela de tendencia intelectual

³² A. Espina, *Reflexiones sobre cinematografía*, en «Revista de Occidente», enero 1927, p. 17.

³³ R. de la Serna y Espina, *Chao...*, cit. p. 47.

que demuestra fascinación por el problema artístico y el autoanálisis de la obra dentro de la obra, tema muy de moda en los años veinte»³⁴.

Es exactamente lo que hace Ramón de la Serna y Espina, en acuerdo tácito con el lector, cuando sigue fingiendo creer que se trate de una novela policíaca e inserta reflexiones meta-novelescas sobre sus dinámicas internas:

Es la pareja -suele ser una pareja- que sirve de gancho en el enredo de las novelas “policiacas” y motiva esa falsa pista ineludible para que pique el intrigado pez bobo de la curiosidad. Cuando los policías de uniforme, que andan desorientados siempre -así lo exige la técnica de murder party- aprehenden a la mujer, acorralan al supuesto asesino y enderezan ya, exactos, la boca de las pistolas justicieras al fementido corazón de child killer, surge el detective de paisano -si no tiene a bien reservarse- y lo aclara todo con estupenda tranquilidad. No es “por ahí”, naturalmente. El autor (nos referimos al autor del otro crimen, al que se gana su yate de recreo a punta de estilográfica), deja que trascienda, rastreando hasta las narices lúbricas de sus millones de habituales, un olor agrio: pingüe unto de infantes pungidos, mujeres destripadas como caballos de picador... No necesita imprescindiblemente recorrer la cortina del melodrama carnicero: sería excesivo y honrado y con el olor basta y sobra. No es simulación y finta, es disimulo canalla. La emoción, el llanto, el miedo y el misterio, no tienen aquí más alta virtud que la cebolla, el cambiazo, el coco y el cuarto oscuro. Los “malos” no son malos... o lo son menos de lo que parecen. Se les hace inspirar desconfianza para engañar con su interposición³⁵.

Por último, no hay que pasar por alto el hecho de que las teorías de Freud se popularizan en esta época. Ramón, traductor, entre otros, de *Tipos psicológicos* de Jung, está muy fascinado por los temas de los sueños, la hipnosis y el subconsciente.

³⁴ R. Buckley, J. Crispin, *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 14-15.

³⁵ R. de la Serna y Espina, *Chao...*, cit., p. 109.

Inserta, de hecho, el episodio del sueño de Quintero precisamente para tener la oportunidad de abordar este tema.

Al principio, el lector, al igual que el propio Quintero, no es consciente de que se trata de un sueño, por lo que se le transmite la misma sensación de desconcierto que experimenta el sujeto cuando despierta y se esfuerza por distinguir el sueño de la realidad. Su pesadilla carece de conexiones lógicas y este pasaje se presta, más que otros, a la experimentación de la técnica del flujo de conciencia. El autor escribe:

No acaba de dormir, ni acaba de despertar y de sacudirse el polvo de la soñolencia. El recuerdo en la nube. El recuerdo en la nube aterrada pilotea con su brochazo perplejo, se cierne, indeciso. Como un azor proyectado se cala entre tinieblas sutiles y se abate -rayo al fin- sobre una figura yerta. Su propio cuerpo yacente sufre la conmoción de una caída.

Reminiscencia que se reitera, obstinada, de aquel viaje por Europa. [...] Veinte días en Londres. "La guerra", marido y mujer: dos que no se entienden. Vecinos de cuarto. [...]. "La paz", marido y mujer: dos que se entienden. Enhiestos, educados, amables. Son los criados de la pensión que se ocupan de la limpieza³⁶.

Ramón es muy escéptico respecto a la hipnosis y las perplejidades que atribuye a Quintero son evidentemente suyas. No olvidemos que el autor, durante su estancia en Alemania, recurrió a un conocido médico –según algunos familiares el mismo Sigmund Freud– que mostró interés en hipnotizarle y Ramón, aconsejado por su madre, se negó, mostrando todas sus reservas al respecto.

Ya sabía Quintero entonces que el sueño hipnótico es una burda ficción de inocentes y truhanes, un simulacro de milicianos eruditos, con venerables calvas de Academia los más y con postizas y doctorales gafas de concha los menos y atrincherados todos en ingentes montañas de bibliografía metapsíquica. Pero lo que nos han hecho creer alguna vez deja siempre una huella de

³⁶ *Ibid.* p. 107.

fosforescencia supersticiosa en nosotros, que se adueñará de nuestra voluntad precisamente cuando más inermes e inválidos nos encontremos³⁷.

No existen, hasta hoy, estudios críticos sobre esta novela de Ramón De la Serna y Espina; las breves reseñas que aparecieron al principio, aunque positivas, dejaron espacio al silencio.

Sólo el periodista López Prudencio, en un artículo publicado en el periódico «ABC» en 1933, analiza más detenidamente la novela evidenciando tanto los puntos fuertes como los débiles; el periodista escribe:

Deja a la imaginación del lector ancho campo para rellenar los vacíos, espoleada por el acicate sugeridor de las hondas huellas impresas, con rico y abundante contenido. Tiene, además, este procedimiento otra ventaja para el escritor observador, filósofo y comentarista de la vida. Reducida la narración a breves, sugerentes y esquemáticas cifras indicadoras de su rumbo y desarrollo, se analiza y estudia hondamente la psicología de la vida individual y social que se describe, sorteando victoriosamente el peligro de la enfadosa e inane prolijidad. [...]. Una prosa cuajada de paradojas sorprendentes, de metáforas bellamente atrevidas por la novedad de las conexiones que descubren, va siempre llenando de luz los escenarios por donde transita la acción, penetrando aguda y profundamente en las reconditeces de su contenido espiritual, con hábil y certera disección analizadora. [...]. El análisis observador trasciende con frecuencia a un criticismo implacable, que en ocasiones roza límites un poco sorprendentes, entre los que encontramos la exaltada indignación que le inspira la palabra *alcoba*, "símbolo y resumen de la carroña de un siglo", y el furioso rencor que siente por el "quinqué petrolero", "repulsivo artefacto que nadie sabe para qué sirve ni se ha existido". El lector, antes estos y otros incendios de exaltación rencorosa o entusiasta, queda un poco

³⁷ *Ibid.* p. 112.

perplejo y atónito, por la dificultad de encontrar la coherencia de la insignificancia de la causa con la magnitud del efecto³⁸.

Se trata de una novela nada fácil de leer; las atrevidas metáforas y el intento del escritor de familiarizarse con el flujo de conciencia hacen que la primera lectura resulte algo difícil, y esta fue probablemente una de las razones que más dificultaron su popularidad. No obstante, es la novela con la que el autor entra de lleno en el canon vanguardista de la época.

De hecho, la miscelánea de elementos que hemos individuado nos permite afirmar que la novela es el fruto maduro de su tiempo y que no merece el olvido en la que ha sido sumergida durante tanto tiempo.

³⁸ P. López Prudencio, «Chao» de Ramón De la Serna y Espina, in «ABC», 28 de mayo de 1933, p. 16.

IL TESTO AMBIVALENTE NEL SISTEMA LETTERARIO PER
L'INFANZIA DI AREA IBERICA.
IL CASO DI ROMPECABEZAS (CUENTO)
DI BENITO PÉREZ GALDÓS

IVANA CALCEGLIA

1. Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia

Un aspetto spesso evidenziato dalla Critica nello studio della letteratura per l'infanzia è la presenza, al suo interno, di *forme* e strutture ascrivibili a più sistemi letterari e, dunque, di testi caratterizzati da un certo grado di mobilità, con conseguenti riposizionamenti all'interno del polisistema. Tale caratteristica viene spesso ricondotta alla traiettoria evolutiva tracciata dal sistema letterario in esame e, in concreto, alla sua filiazione diretta dalla tradizione folclorico-popolare. In particolare, nel caso del racconto letterario per l'infanzia – vero e proprio iper-genere del sistema –, la genesi viene frequentemente collegata alle «forme semplici»¹ e, dunque, ad una scrittura definibile bifrante², ossia segnata dalla compresenza di elementi «naturalisti» e «artistici», a seconda del grado di aderenza della narrazione alla realtà di riferimento³.

Come conseguenza di tale natura composita, sono molti gli studiosi⁴ che ritengono che un testo per bambini si caratterizzi per una

¹ Si rimanda qui allo studio realizzato da André Jolles sulla *forma* racconto nel 1930, intitolato *Einfache Formen*. In questa sede, il saggio è stato consultato nella traduzione spagnola del 1972 realizzata da Rosemarie Kempf Titze per la Editorial Universitaria.

² M. Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005, p. XI.

³ A. Jolles, *Las formas simples...*, cit., p. 209.

⁴ Per un approfondimento, si consiglia la lettura dei seguenti studi: T. Colomer, *Una nueva Crítica para el nuevo siglo*, in «CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil», 2002, año 15, n. 145, pp. 7-17; T. Colomer, *El desenlace de los cuentos como ejemplo de las*

tendenza alla «stratificazione» del discorso narrativo e, dunque, per una spiccata capacità di produrre più significazioni, alimentando un certo grado di *ambiguità* interpretativa. Zohar Shavit, in particolare, ci parla di una tendenza alla *sofisticazione* soprattutto nella fase ideativa del testo, e di un uso frequente e contestuale di una struttura e di un codice doppi⁵. Anche Perry Nodelman ne evidenzia la natura eterogenea, estendendo tale tratto alla sfera tematica e argomentativa dei testi che vi appartengono⁶.

In Spagna, Teresa Colomer condivide la visione appena descritta e, focalizzando l'attenzione sulla produzione di area iberica, ne analizza le risonanze a livello strutturale ed espressivo. Per la studiosa catalana, la posizione intersistemica spesso occupata da un testo letterario per l'infanzia e, dunque, la sua capacità «migratoria» da un sistema letterario all'altro, è legata, sostanzialmente, alla presenza di più tipologie di sequenze testuali, e di una struttura sintattica gradatamente complessa, in grado di riflettere la varietà argomentativa che normalmente caratterizza il discorso narrativo per l'infanzia. Tale

funciones de la literatura infantil y juvenil, in «Revista de Educación», Número extraordinario, 2005, pp. 203-216; T. Colomer, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, 2007; T. Duran, *Leer antes de leer*, Salamanca, Anaya, 2002; D. González López-Casero, *Edición infantil: la selección como condición importante para formar lectores*, in P. Cerrillo Torremocha e C. Cañamares Torrijos (a cura di), *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007; G. Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003; G. Lluch, *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Buenos Aires, Normas, 2004; Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1986; Z. Shavit, *La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños*, in M. Iglesias Santos (a cura di), *Teoría de los Polisistemas. Estudio introductorio, compilación y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 147-181; Z. Shavit, *Un texto ambivalente. Lewis Carroll, Alice nel Paese delle Meraviglie, 1865*, in F. Moretti et al. (a cura di), *Il romanzo. Volume quinto. Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 239-253 [Traduzione dall'inglese di Valentina Vasini]; P. Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.

⁵ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., p. 67.

⁶ P. Nodelman, *The Hidden Adult...*, cit., pp. 207-208.

complessità e ricchezza, a livello espressivo, si riflette nella presenza di costruzioni temporali e, dunque, verbali spesso frammentate, segnate da continui salti spazio-temporali e, di conseguenza, dall'uso frequente di analessi e prolessi, oltre che di costruzioni ellittiche, dialogiche e polifoniche⁷. Ciò, se da un lato stimola la necessità del giovane lettore di testi sempre più complessi, dall'altro dimostra la connessione esistente tra il livello espressivo e quello comunicativo in un testo per l'infanzia: più, infatti, appare articolata la funzione comunicativa del messaggio veicolato, maggiore sarà il livello di complessità dei costrutti linguistici impiegati. Emblematico è, ad esempio, l'aumento delle costruzioni ellittiche in testi ideati per la seconda infanzia e la prima adolescenza: la mancanza, infatti, di un segmento di testo, per quanto minimo e semplice, determina la necessità di recuperare le informazioni mancanti da un contesto ben preciso, spingendo il giovane lettore a rivedere quanto è stato già letto, e ad immaginare quanto ancora manca da scoprire nella narrazione. Ciò non fa che evidenziare quanto la letteratura per l'infanzia sia, per il suo ricevente ideale, uno spazio di scoperta e di crescita, anche e soprattutto a livello linguistico-comunicativo. Allo stesso tempo, dimostra come sia da ritenere ormai superata la visione sostenuta da una parte (seppure ristretta) della Critica secondo la quale l'ambivalenza del testo letterario per l'infanzia sia dovuta semplicemente alla presenza di tematiche dicotomiche e, dunque, ad una rappresentazione tendenzialmente manichea dell'esistenza.

In realtà, e in modo circoscritto all'area iberica, fatta eccezione per la prima fase della produzione per l'infanzia collocabile nella seconda metà del XIX secolo, l'ambivalenza e la tendenza dicotomica che caratterizzano tale scrittura su più livelli non sono quasi mai finalizzate alla creazione di storie edificanti, ma piuttosto ad una rappresentazione fedele della realtà, in cui la riconoscibilità e la riconducibilità al contesto vissuto dal giovane lettore sembrano essere i suoi aspetti fondanti. Obiettivo ultimo è, infatti, dare vita a narrazioni che possano accompagnare e favorire la crescita del lettore,

⁷ T. Colomer, *Introducción a la literatura...*, cit., pp. 162-163.

senza mai perdere di vista la letterarietà del testo. Proprio in relazione a tale principio di «letterarietà», soprattutto nel passaggio tra il XIX e il XX secolo, fino al primo franchismo, risulta piuttosto frequente in Spagna la tendenza alla riscrittura e all'adattamento infantile della letteratura per adulti, alimentando un certo grado di bidirezionalità ricettiva dei testi.

Una letteratura, dunque, non nata pensando esclusivamente al lettore infantile ma rielaborata e riformulata in funzione delle sue necessità cognitive e linguistico-letterarie, attraverso una serie di modifiche soprattutto strutturali ed espressive. È questo, ad esempio, il caso degli adattamenti e delle riscritture di testi editi pensando ad un lettore ideale adulto ma che, per la presenza di tematiche o di personaggi e realtà riconducibili al mondo del bambino, vengono rimodulati così da generare nuove significazioni e interpretazioni.

A tale folto gruppo si aggiunge una seconda categoria testuale ugualmente indirizzabile a lettori di età varie, pur conservando la forma iniziale, e senza la necessità di variazioni o di riduzioni. Si tratta, in sostanza, di testi definibili «ambivalenti», ossia caratterizzati da una semiotica stratificata, frutto di un uso combinato di più codici e più strutture interne, in un continuum che da una significazione denotativa conduce ad una connotativa. Si tratta, in questo caso, di testi estremamente interessanti da un punto di vista linguistico e comunicativo poiché, senza la necessità di una revisione e, dunque, di modifiche nel linguaggio o di riduzioni quantitative delle informazioni contenute, riescono ad alimentare contemporaneamente l'orizzonte di attesa di lettori dall'età e dagli interessi vari, affidando la scelta della funzione comunicativa da attribuire al messaggio contenuto nel testo direttamente al lettore, in fase ricettiva e interpretativa dello stesso. In questo modo, il testo – un'opera evidentemente *aperta*⁸ – appare

⁸ Si rimanda al saggio *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), di Umberto Eco. L'edizione consultata in questa sede è: U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, La nave di Teseo, 2023 [Nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore, a cura di Riccardo Fedriga].

estremamente versatile, e caratterizzato da una pluridirezionalità ricettiva in grado di collocarlo all'interno di più sistemi letterari, in posizioni centrali o periferiche a seconda di una serie di fattori di natura, principalmente, culturale, sociologica, pedagogica ed editoriale.

Nel caso del sistema letterario per l'infanzia è possibile parlare, pertanto, di un sistema *diffuso* e *dinamico*, i cui confini tendono spesso a sovrapporsi a quelli del sistema letterario per adulti in virtù della presenza di testi evidentemente polisemici o, in ogni caso, oggetto di una doppia o plurima significazione da parte del lettore, a seconda della sua età anagrafica e delle conoscenze linguistico-letterarie possedute. In particolare, Cervera Borrás, in uno studio del 1989, descrive la letteratura per l'infanzia come un sistema tendenzialmente tripartito in relazione alla tipologia dei testi che lo compongono e, in certa misura, alle varie tappe della sua filogenesi. Lo studioso distingue, infatti, tre modelli principali di creazione di un testo letterario per l'infanzia che chiama *ganado* (o *recuperado*), *creado* e *instrumentalizado*⁹. Fatta eccezione per la terza e ultima tipologia che rimanda ai *libros educativo-instructivos* teorizzati da Teresa Colomer¹⁰, nei primi due casi si tratta di testi dotati di un certo grado di «letterarietà», spesso in bilico tra sistemi letterari differenti e, dunque, tendenzialmente collocabili in posizioni marginali all'interno del polisistema. In concreto, al primo gruppo appartengono tutti i testi scritti in prima battuta pensando ad un ricettore ideale adulto e che, solo in un secondo momento, e in seguito ad un processo di rimaneggiamento, sono estesi anche ad un ricettore infantile. Si tratta, pertanto, di testi che tendono a subire, in determinati momenti della storia culturale del luogo in cui sono prodotti, un processo di manipolazione formale e strutturale più o meno intenso. Tale processo a volte può implicare riduzioni anche significative della materia narrata e, in casi peggiori, uno stravolgimento della diegesi al fine di

⁹ J. Cervera Borrás, *Aproximación a la literatura infantil*, in «Educadores. Revista Renovación Pedagógica», 102, pp. 223 e sgg.

¹⁰ T. Colomer, *Introducción a la literatura...*, cit., p. 146.

riformulare l'intera narrazione, e fare in modo che la sua lettura possa dare il via ad una significazione unica, depauperando il testo della sua iniziale natura poli-significativa. A questa possibilità se ne affianca una seconda che, al contrario, non prevede alcuna riformulazione del testo, né a livello formale né tematico ma che, in virtù della sua essenza polisemica, può essere indirizzato a ricettori molto diversi per età, conoscenze ed interessi, implicando una certa libertà ermeneutica. È questo il caso, ad esempio, dei testi ambivalenti e, nello specifico, dei testi il cui processo di scrittura prevede una fase di *sostituzione*, e, dunque, l'uso di un dualismo tanto espressivo quanto strutturale. Zohar Shavit parla, infatti, di *double coding* e di *double structure*, sottolineando proprio la compresenza, all'interno di un testo ambivalente, di una stratificazione linguistica e formale che impedisce di stabilire il ricettore ideale principale¹¹. Generalmente, si tratta di testi rivolti ad un lettore infantile e che, in virtù della valenza simbolico-allegorica del contenuto, possono essere estesi anche ad un lettore di età adulta. Si tratta, pertanto, di testi che dal sistema letterario per l'infanzia, e dunque da posizioni marginali nel polisistema, migrano verso posizioni più centrali, occupando un posto di rilievo all'interno non solo del sistema letterario per adulti ma, soprattutto, del canone di riferimento. Il discriminante che permetterebbe di collocare il testo inizialmente in un sistema per poi riposizionarlo all'interno di un secondo universo semiotico è il paratesto e, dunque, paradossalmente, una serie di elementi che hanno poco a che vedere con lo spazio strettamente narrativo come, ad esempio, la collocazione editoriale, il titolo o le illustrazioni che possono accompagnare la parte verbale del testo.

Ci sono casi, però, in cui nonostante il paratesto spinga a collocare il testo all'interno di un determinato sistema, da un'analisi del narrato risulta, piuttosto, ideato pensando al ricettore ideale di un sistema letterario differente. Si tratta, ad esempio, di testi che in modo quasi forzoso sono inseriti inizialmente nel sistema letterario per l'infanzia,

¹¹ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., pp. 67 e sgg.

perché apparsi in supplementi letterari per bambini, o perché accompagnati da illustrazioni, o per la presenza di personaggi dall'età infantile. Si tratta, in questi casi, di testi che, secondo Zohar Shavit, «fingono di essere per bambini», pur avendo come lettore principale un adulto¹². Un esempio di tale categoria è proprio *Rompecabezas (Cuento)*, racconto di Benito Pérez Galdós analizzato in questa sede.

Pertanto, alla luce di quanto detto fino ad ora, il punto di partenza di questa prima fase del lavoro, a livello metodologico, non può che essere il tratto di «dinamicità» spesso associato al concetto di sistema letterario, ed elaborato da alcuni dei principali rappresentanti della Scuola semiotica russa (tra cui Lotman e Tynjanov), e poi ripreso dalla Scuola di Tel-Aviv e, in concreto, da Itmar Even-Zohar. Particolarmente interessante in questa sede è la teorizzazione proposta da Lotman nel saggio *La semiosfera*¹³. Nello studio, l'autore definisce l'universo semiotico come «un insieme di testi e di linguaggi separati l'uno dall'altro», solo apparentemente rappresentabile come un edificio formato da singoli mattoni e il cui spazio interno, la semiosfera, costituisce un sistema unico, al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi. Solo al suo interno, infatti, è possibile l'atto segnico¹⁴ e, dunque, una significazione. Il concetto di semiosfera, pertanto, essendo caratterizzato da un tratto di omogeneità e di individualità, non può che implicare delimitazioni semiotiche che lo studioso chiama «confini», e la cui funzione principale è proprio quella di stabilire la presenza di uno spazio intermedio tra più semiosi, una sorta di punto di separazione – o di contatto, se vogliamo – tra testi «estranei» da un punto di vista semiotico, o persino tra «non-testi», ossia testi apparentemente privi di significazione per l'impiego di codici o di strutture estranei al destinatario ideale. Affinché tali testi «estranei» o «non-testi» possano

¹² Cfr. Z. Shavit, *La posición ambivalente de los textos...*, cit., e *Un testo ambivalente...*, cit.

¹³ L'edizione consultata in questa sede è: J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985 [Traduzione italiana dal russo e a cura di Simonetta Salvestroni].

¹⁴ *Ibid.* p. 57.

entrare a far parte della semiosfera, «è necessario tradurli in una delle lingue del suo spazio interno o semiotizzare i fatti non semiotici»¹⁵. In altre parole, è necessario che i testi si esprimano utilizzando lo stesso codice, o che siano in grado di produrre una significazione familiare al destinatario ideale. A ciò, lo studioso aggiunge altre due categorie testuali che chiama «univalenti» e «ambivalenti», e che descrive come estremamente flessibili e imprevedibili per la capacità (o la tendenza) a produrre più significazioni contemporaneamente, a seconda del destinatario:

its flexibility and the heightened degree of non-predictability in its behaviour. It is for this reason that the internal capacity of the object for creating information (the inexhaustibility of hidden possibilities) is far greater than its description would indicate¹⁶.

Alla luce di tale categorizzazione, Lotman distingue almeno tre tipologie di ambivalenza testuale: la prima include tutti quei testi che, pur attraversando secoli e vari contesti culturali, nel corso delle varie tappe hanno svolto una funzione comunicativa unica, determinando una sola significazione. La seconda tipologia include, invece, testi che, nel tempo, hanno occupato posizioni diverse nel polisistema, muovendosi a volte da contesti periferici verso altri decisamente più centrali in relazione alla significazione e alla funzione comunicativa prodotte di volta in volta. Buona parte della letteratura per l'infanzia, ad esempio, farebbe parte di questo secondo gruppo, visto il numero elevato di testi ideati pensando ad un lettore adulto e che, solo in un secondo momento, sono stati estesi anche a lettori anagraficamente più giovani. Infine, la terza tipologia teorizzata include tutti quei testi in grado di generare molteplici significazioni all'interno dello stesso sistema letterario.

¹⁵ J. M. Lotman, *La semiosfera...*, cit., p. 58.

¹⁶ J. M. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan, 1977, p. 201.

Alle tre menzionate, Zohar Shavit affianca una quarta e ultima categoria in cui inserisce tutti quei testi che, pur producendo una sola significazione, possono occupare varie posizioni all'interno del polisistema. In questo caso, il movimento compiuto dal testo dipende da fattori di natura cognitiva e, concretamente, dal patto che si stabilisce tra mittente e ricevente, tra autore e lettore. In tale tipologia testuale, sono generalmente possibili tutte le modalità di inferenza, a seconda del bagaglio culturale e del livello di conoscenza linguistica posseduti dal lettore. Nel caso di un lettore adulto, le inferenze in fase di ermeneutica del testo saranno di sicuro maggiori e differenti rispetto a quelle messe in atto da un lettore infantile, oltre che influenzate dalle eventuali connotazioni determinate dal contesto. Mentre, nel caso del lettore infantile si limiteranno, con maggiore frequenza, al livello denotativo e, dunque, al significato immediato e generico del testo, depauperando la narrazione del piano figurato e, dunque, impedendo una significazione più complessa del messaggio contenuto. Tali testi appartengono, allo stesso tempo, a più sistemi differenti e, di conseguenza, possono essere letti e interpretati in modo differente da parte dei rispettivi lettori, in relazione alle caratteristiche specifiche, agli interessi e agli orizzonti di attesa. Alcuni esempi significativi di questa quarta categoria sono: *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), la serie dedicata al personaggio di Winnie-the-Pooh (1924) e *Il piccolo principe* (*Le Petit Prince*, 1943). In tutti e tre i casi, si tratta di testi il cui sistema letterario di destinazione appare indefinito già in fase di ideazione e di scrittura¹⁷.

2. Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia di area iberica

In area iberica, sono numerosi gli esempi di testi che si inseriscono in almeno due delle quattro categorie prima menzionate e che, in

¹⁷ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., p. 66.

seguito ad un processo di manipolazione più o meno intenso, possono essere definiti «ambivalenti». Nella maggior parte dei casi, si tratta di testi nati pensando ad un pubblico adulto e che, solo dopo una fase di adattamento per riduzione quantitativa o per transmodalizzazione¹⁸, sono estesi anche al lettore di età infantile. Un segnale importante è rappresentato proprio dalla nascita, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, di case editrici specializzate nella riscrittura infantile dei grandi classici della letteratura spagnola, oltre che di testi provenienti dalla tradizione letteraria e paraletteraria mitteleuropea¹⁹. Tale lavoro di (ri-)creazione testuale ha avuto, in altre parole, l'obiettivo di *diffondere* il sistema letterario per l'infanzia, dando vita a testi in grado di migrare verso nuovi sistemi letterari e, allo stesso tempo, di ricollocarsi in posizioni più o meno centrali all'interno del polisistema e del canone di riferimento. Nel passaggio tra i due secoli, il caso forse più interessante di tale processo di (ri-)creazione testuale è rappresentato proprio dalla produzione per l'infanzia di Benito Pérez Galdós. Presente già nella narrativa dell'autore come tematica, o nella scelta di alcuni dei personaggi che popolano il suo universo narrativo, è solo a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento che l'infanzia assume l'importante ruolo di destinatario ideale di parte della scrittura galdosiana. Appartengono a questa fase, ad esempio, alcuni dei racconti *fantásticos* che, per caratteristiche strutturali e argomentative, sono collocabili in una posizione liminare tra il sistema letterario per adulti e quello infantile. A ciò si aggiunga il lavoro di riscrittura e di adattamento esplicitamente per l'infanzia

¹⁸ G. Génette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 285 e sgg. [Traduzione spagnola di Celia Fernández Prieto].

¹⁹ L'esempio più significativo del lavoro di adattamento e di riscrittura per l'infanzia dei grandi classici della tradizione letteraria nazionale di questi anni è quello realizzato dalla casa editrice Araluce. Per un approfondimento, si veda: J. García Padrino, *La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)*, in AA. VV., *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, Carnières-Morlanwelz (Belgique)-Lansman, Ed. Christine Pérès, 2011, pp. 33-42.

della prima serie degli *Episodios Nacionales* realizzato dallo stesso autore tra il 1907 e il 1912²⁰.

L'interesse autoriale per una scrittura ambivalente, poliedrica e quindi in grado di contenere elementi tematici ed espressivi così diversi tra loro da risultare, in un certo senso, contraddittori è confermato dallo stesso autore in alcune riflessioni inserite nel prologo al volume *Cuentos* di Isidoro Fernández Flórez (*Fernanflor*), in cui propone una sua personale teoria a partire dal genere racconto:

Con igual fortuna cultivó *Fernanflor* la novela chica y el cuento, que es la máxima condensación de un asunto en forma sugestiva, ingenua, infantil, con la inocente marrullería de los *niños terribles*, que filosofan sin saberlo y expresan las grandes verdades, cándidamente atrevidos a la manera de los locos, que son realmente personas mayores retrollevadas al criterio elemental y embrionario de la infancia²¹.

Nella breve nota, l'autore sottolinea la natura «ingenua, infantil» del genere racconto che, proprio in virtù della «inocente marrullería de los niños terribles», è in grado di narrare grandi verità, e di farlo candidamente come farebbe un folle. Inoltre, Galdós sottolinea la capacità di alcuni autori di racconti come, ad esempio, la stessa Fernán Caballero, di affiancare alla «imaginación mitológica», «las aspiraciones del maestro» e, dunque, di aggiungere al tratto puerile le passioni umane, conferendo una maggiore e decisiva maturità alla

²⁰ Cfr. I. Calceglia, *Los Episodios Nacionales para niños de Benito Pérez Galdós. La reescritura "infantil" de Trafalgar*, in A. Polizzi, Y. Arencibia (a cura di), «Cuadernos AISPI» - Monográfico: *Homenaje a Galdós en el centenario de su muerte*, 2021, vol. 17, pp. 13-32; M^a J. Fraga Fernández-Cuevas, *Los Episodios Nacionales de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)*, in «Revista OCNOS», 2009, 5, pp. 37-53; J. García Padrino, *Del Ramayana a Trafalgar: los clásicos al alcance de los niños*, in P. C. Cerrillo Torremocha, J. García Padrino (a cura di), *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-159; M^a V. Sotomayor Sáez, *Reescrituras del relato histórico galdosiano*. Trafalgar, in «Quaderns de filologia. Estudis literaris», 2013, 18, pp. 77-98.

²¹ W. H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*, México, De Andrea, 1962, pp. 66 e sgg.

scrittura²². In altre parole, Galdós teorizza la complessità argomentativa di un genere *chico* e, soprattutto, la capacità di alcuni testi di muoversi liberamente tra sfere letterarie varie per mezzo di una scrittura che si avvale di meccanismi e di strategie narrative e comunicative differenti, costantemente in funzione del lettore e, in concreto, delle sue capacità interpretative. Sempre in un prologo, questa volta a *Torquemada en la hoguera* del 1889²³, l'autore ribadisce la compresenza nel *cuento* del tratto infantile, e della necessaria abilità richiesta ad un autore di racconti di fondere tale candore con «ensayos narrativos y descriptivos», oltre alla capacità di rielaborare la realtà al fine di ridimensionare (o nascondere) i limiti narrativi della stessa.

Dunque, si potrebbe affermare che l'«ambivalenza» di un testo, nel caso di Galdós, sia dovuta, essenzialmente, alla compresenza di elementi strutturali e argomentativi molto diversi tra di loro. Ciò implicherebbe, di contro, che la rappresentazione fedele della realtà che aveva alimentato (e retro-alimentato) la produzione dell'autore fino a quel momento, non poteva che imbrigliare il testo in un unico sistema letterario, rendendolo *statico* e, dunque, con una posizione fissa e inamovibile all'interno del polisistema. Se così fosse, alla luce delle riflessioni elaborate dallo stesso Galdós, la possibilità che un testo possa risultare *diffuso* e *dinamico* dipenderebbe, principalmente, dalla presenza di un certo grado di eterogeneità nella narrazione e, dunque, di aspetti narrativi e formali oppositivi, dicotomici come, ad esempio, verosimiglianza e finzione, realtà e fantasia. Ossia di aspetti che, normalmente, la Critica attribuisce alla scrittura letteraria per l'infanzia, per definizione in bilico tra logica e nonsense²⁴.

Rompecabezas (*Cuento*) presenta molti degli aspetti appena menzionati, spingendo a ritenere che si tratti di un esempio

²² W. H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós...*, cit., p. 40.

²³ B. Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera*, Madrid, Obras de Pérez Galdós - Estab. Tip. De la Viuda e Hijos de Tello, 1898, p. 5 [Segunda edición].

²⁴ Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature...*, cit., p. 81.

significativo di testo (forzosamente) «ambivalente», frutto di un processo di (ri-)creazione testuale.

3. Il caso di *Rompecabezas* (Cuento) di Benito Pérez Galdós

Il racconto appare per la prima volta nel supplemento de *El Liberal*, il 3 gennaio 1897. Il testo si trova nella prima pagina del numero, dopo una illustrazione per l'infanzia e un articolo firmato da Concepción Arenal dal titolo «Los niños». Nelle pagine successive, seguono racconti, poesie, dialoghi e saggi *per* e *sull'*infanzia di altri autori contemporanei a Galdós come Juan Valera, José Echegaray e la stessa Emilia Pardo Bazán, per citarne solo alcuni. Dunque, nel supplemento sono presenti contenuti molti diversi tra di loro che permettono di declinare il concetto di infanzia da varie prospettive. Questo, se da un lato evidenzia l'interesse sempre crescente della società spagnola di fine Ottocento per il bambino e il suo mondo, dall'altro lascia immaginare che il supplemento sia stato redatto pensando a lettori di diverse età e, dunque, ricollegandoci a quanto detto fino ad ora, ad una potenziale bidirezionalità ricettiva dei testi che lo compongono. Inoltre, data l'originalità e la specificità del tema affrontato, il supplemento può essere considerato come il primo esempio di rivista specializzata in letteratura per l'infanzia, segnando l'inizio di una interessante stagione che culminerà negli anni Venti e Trenta del secolo successivo²⁵.

La trama del racconto è piuttosto semplice e nota al pubblico di allora come di oggi, dal momento che narra la storia della Sacra Famiglia e del suo incessante peregrinare attraverso le terre d'Egitto, alla ricerca di un posto dove vivere. Alla familiarità del tema affrontato, Galdós affianca un elemento innovativo rappresentato dal carattere

²⁵ R. F. Llorens García, *Un suplemento de El Liberal en los inicios de la literatura infantil española*, in «Anales de Literatura Española», 26, 2014, p. 258.

fantastico (o inverosimile)²⁶ della crescita improvvisa e inspiegabile di Gesù Bambino che, da neonato in fasce tra le braccia della madre, improvvisamente cresce, si trasforma in un giovane adulto.

Per la tematica affrontata e il periodo dell'anno in cui compare il supplemento, il testo può essere considerato un «racconto natalizio» per l'infanzia, e si inserisce nella terza e ultima fase della produzione narrativa breve dell'autore, secondo la periodizzazione proposta da Yolanda Arencibia in uno studio del 2015²⁷. Un aspetto spesso ribadito dalla studiosa nel saggio, in relazione a tale fase della produzione di Galdós, è che si tratta ormai di un autore «maduro y consagrado que domina la escritura amplia y la breve, y que cada vez está más en las primeras líneas de la preocupación social»²⁸. In altre parole, si tratta di una fase della produzione narrativa dell'autore più che mai incentrata su questioni sociali e, in un certo senso, generata dall'osservazione attenta della società spagnola al fine di restituire al lettore una rappresentazione fedele del contesto di riferimento.

Attraverso l'analisi che seguirà, cercheremo di capire, pertanto, se anche nel caso del racconto in esame – come per il resto del supplemento in cui si inserisce – si tratti di un testo effettivamente «ambivalente», ossia di un testo capace di generare più significazioni implicando, di conseguenza, un certo grado di pluridirezionalità ricettiva e, dunque, la possibilità che possa essere letto e fruito da destinatari di diverse età, interessi, conoscenze e competenze linguistico-letterarie. L'analisi riguarderà soprattutto la fase di ideazione del testo e, dunque, la parte iniziale del processo creativo di scrittura. Il tutto, naturalmente in funzione della sua fase ricettiva.

²⁶ Si vedano: A. Smith, *Los relatos fantásticos de Galdós*, in *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Vol. 2, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, pp. 223-233; A. Smith, *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 11-36.

²⁷ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós. Los cuentos*, in *Galdós. Los fundamentos de una época: Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Casa-Museo Pérez Galdós - Cabildo de Gran Canaria, 2015, pp. 110-118.

²⁸ *Ibid.* p. 113.

Per ipotizzare le scelte e le strategie narrative e linguistiche messe in atto dall'autore durante la stesura del testo e, dunque, le sue intenzioni comunicative, verranno presi in esame la macrostruttura, il tipo di informazioni contenute, il grado di aderenza dei temi affrontati alle tendenze generali seguite dalla produzione letteraria per l'infanzia nazionale e internazionale del tempo, i personaggi scelti, la loro caratterizzazione e la microstruttura, compresa l'organizzazione del testo in varie tipologie di sequenze. In questo modo, sarà possibile osservare le mutazioni apportate dallo stesso autore al suo personale idioletto estetico, in funzione di una scrittura dalla potenziale bidirezionalità ricettiva.

In realtà, nel caso del testo in esame vedremo che la stratificazione – o *sofisticazione* – più che a questioni espressive, è legata alla sovrapposizione di più livelli argomentativi e, in concreto, alla sua capacità di dare il via ad una lettura denotativa e, al contempo, connotativa della storia. Nel caso di una lettura denotativa, tendenzialmente il testo genera una significazione unica e univoca mentre, nel caso di una lettura connotativa, la significazione risulta generalmente plurima. La discriminante in tale passaggio è rappresentata dalle conoscenze pregresse e dalle capacità interpretative possedute dal lettore in fase ricettiva. A ciò si aggiunga il fatto che la differente interpretazione del testo determina anche una differente funzione comunicativa del messaggio in esso contenuto, spaziando da un tipo «referenziale» ad uno «emotivo», a seconda dell'età del lettore ideale.

Un primo passo da compiere è, dunque, stabilire se il testo in esame presenti o meno una macrostruttura ricollegabile a quella tipica della produzione folclorico-popolare e, per estensione, della letteratura per l'infanzia di area iberica. Questo permetterà di ipotizzare un primo ricettore ideale. A livello teorico, i punti di riferimento saranno gli studi dedicati alla produzione folclorico-popolare²⁹, al racconto di magia³⁰ e, naturalmente, all'analisi strutturale del testo infantile.

²⁹ Per un approfondimento, si consiglia la lettura dei seguenti studi: J. M. Adam, *Le*

Rompecabezas (Cuento) presenta una struttura interna ricollegabile allo schema quinario elaborato da Gemma Lluch a partire dalla tripartizione proposta da Vladimir Propp nel saggio *Morfologia della fiaba* (1928), e che a sua volta prevede la presenza di 7 personaggi a cui possono essere associate 31 funzioni. Il testo, infatti, presenta una situazione iniziale, la rappresentazione delle cause scatenanti un conflitto, il conflitto stesso, la sua risoluzione e la presentazione di un nuovo equilibrio finale. Pertanto, e a conferma della struttura menzionata, vedremo che è possibile riformulare la narrazione in esame alla luce di tale morfologia. In buona sostanza, si tratta di un nucleo di tre personaggi principali (con funzione di *eroe*) che, a causa di un pericolo esterno (*ostacolo*) – in concreto, una legge che ne decreta la clandestinità – introdotto da chi governa i territori descritti (*antagonista*), vede l'armonia iniziale venir meno, dando il via ad un viaggio (*allontanamento dell'eroe*) necessario per ritrovare la serenità iniziale (*oggetto perduto*), e poter ristabilire un nuovo equilibrio. Nel corso dei vari spostamenti, i tre protagonisti incontrano una serie di personaggi secondari la cui funzione è fondamentalmente di supporto o di aiuto (*aiutanti*) affinché i tre possano recuperare l'armonia perduta, e ristabilire un ordine nelle proprie esistenze. Inoltre, nel passaggio dalla seconda alla terza e ultima parte in cui è suddiviso il

texte narratif, Paris, Nathan, 1985; J. M. Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, A. Colin, 1992; J. M. Adam, *L'analyse de récits*, Paris, Seuil, 1996; J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010; A. Olrik, *La costruzione del racconto: le leggi epiche*, in «Uomo e cultura. Rivista di studi antropologici», 1973, 6, 11-12, pp. 198-232 [Traduzione italiana e edizione di J. Vibaek]; A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos maravillosos españoles*, Barcelona, Crítica, 1982; A. Rodríguez Almodóvar, *Cuentos maravillosos. Cuentos populares andaluces y cuentos maravillosos españoles*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986; A. Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1989.

³⁰ Si veda: V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000 [Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo]; T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2011 [Traduzione dal francese di E. Klersy Imberciadori].

racconto, viene introdotto un *elemento magico*, una moneta d'oro, dalla duplice funzione: da un lato aggiunge un piano fantastico alla narrazione, e dall'altro determina la risoluzione definitiva del conflitto iniziale.

Già a partire dalla struttura appena descritta, è possibile stabilire due piani interpretativi della storia e, dunque, altrettante tipologie testuali a cui il racconto può essere ascritto in relazione al lettore ideale: una prima e più lineare significazione denotativa porta a ritenere che si tratti, ad esempio, di un testo fantastico pensato per un lettore ingenuo (infantile); una seconda significazione più complessa e di natura connotativa, spinge invece a ritenere il testo una allegoria indirizzata ad un lettore competente (adulto)³¹. E, in concreto, una totale allegoria, dal momento che è caratterizzato da una totale sostituzione allegorica, da una totale riformulazione figurata. La differenza sostanziale, in questo caso, è data dalle competenze enciclopediche e intertestuali possedute dal lettore adulto, più che da quelle linguistiche. Non si tratta, infatti, di un testo complesso, o meglio, «stratificato» sul piano espressivo, bensì su quello argomentativo, fortemente ancorato al contesto e al codice storico-culturale di scrittura del testo³². Ciò è evidente già a partire dall'ambientazione scelta dall'autore per la storia. Il testo presenta una collocazione spazio-temporale alquanto indefinita: la storia è,

³¹ Si rimanda, qui, al concetto di «lettore ufficiale/non ufficiale» formulato da Zohar Shavit, e di «lettore ingenuo/competente» elaborato, invece, da Antonio Mendoza Fillola in riferimento alla letteratura per l'infanzia. Per un approfondimento, si vedano i seguenti studi: Z. Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1986; A. Mendoza Fillola, *El lector ingenuo y el lector competente: pautas para la reflexión sobre la competencia lectora*, in «Puertas a la lectura», Universidad de Extremadura – Vicerrectorado de Acción Cultural, Seminario Interfacultativo de Lectura, 9/10, mayo, 2000, pp. 120-127.

³² Una lettura interessante in questo senso è quella proposta da Lisa Nalbone nel saggio *El niño biopolítico en el cuento "Rompecabezas": Trauma y ansiedad política*, in V. Galván González (a cura di), *Coda a un centenario. Galdós, miradas y perspectivas*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós - Cabildo de Gran Canaria, 2023, pp. 422-432.

infatti, ambientata nelle «llanes de Egipto» e, concretamente, nelle terre di una fantasiosa Djebel Ezzrit in un anno imprecisato e che l'autore indica come «el año *Tal* de la Era Cristiana, correspondiente al *Cuál*, o si se quiere, al tres mil y pico de la cronología egipcia»³³. Dunque, lontana di circa duemila anni lungo la linea del tempo, secondo la cronologia cristiana, e di circa tremila secondo quella egiziana. Il riferimento ad entrambe le culture contribuisce, probabilmente, ad attribuire una certa attendibilità storica ai fatti narrati, anche se l'uso del corsivo nella correlazione «*tal... cuál*» ne sottolinea l'indeterminatezza e, in un certo senso, la stessa distanza assunta dall'autore nei confronti della validità storica delle informazioni contenute all'interno del *papirus* in cui è stata rinvenuta la narrazione. Tale dato, se analizzato alla luce delle due ermeneutiche considerate – competente e ingenua –, potrebbe implicare un tratto di oggettività nella descrizione dei fatti riportati e un distacco autoriale dalle eventuali risonanze critiche nel caso di una lettura adulta; e una indefinitezza propria delle fiabe e, dunque, una imprecisione spazio-temporale dettata dalle stesse conoscenze ridotte del lettore-bambino nel caso di una ermeneutica infantile. Inoltre, del manoscritto rinvenuto, l'autore non fornisce alcun riferimento in concreto a un eventuale codice o autore, ma una semplice e generica osservazione sulla scrittura – «un *papirus* redactado en lindísimos monigotes»³⁴ – probabilmente finalizzata ad alimentare non solo l'immaginazione dei lettori più giovani, ma anche quel tratto di esoticità e, dunque, di distanza dalle informazioni contenute nel testo nel caso di una lettura adulta. L'espressione «lindísimos monigotes», appare piuttosto come un semplice elemento decorativo di interesse soprattutto per il lettore infantile. La presenza di un riferimento ad un elemento iconico e, dunque non verbale, potrebbe, infatti, svolgere una funzione metatestuale e rimandare, concretamente, alla stessa illustrazione che

³³ B. Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 293 [Introduzione e edizione a cura di A. Smith].

³⁴ *Ibidem*.

accompagna il racconto nella prima pagina del supplemento. Una conferma è data dal fatto che, in sostituzione di una descrizione iniziale dello spazio in cui è ambientata la storia (tipica della scrittura infantile), l'autore introduce una ulteriore riflessione sul testo e, dunque, sullo spazio narrativo:

Es la tal historia o sucedido de notoria insignificancia, si el lector no sabe pasar de las exterioridades del texto gráfico; pero restregándose en éste los ojos por espacio de un par de siglos, no es difícil descubrir el meollo que contiene³⁵.

In questo caso, Galdós si interroga sulla natura stessa dello scritto e, implicitamente, sul suo grado di «letterarietà» dal momento che, per l'autore, esso potrebbe essere tanto una narrazione (*historia*) quanto un fatto di cronaca (*sucedido*), ad ogni modo di «scarso interesse», implicando una riflessione sulla stessa etimologia del termine *cuento* contenuto nel titolo, e sul suo uso in Spagna al momento della scrittura del testo. Il termine, infatti, viene utilizzato in riferimento ad un testo narrativo breve solo a partire dal XIX secolo. In precedenza, il suo uso rimandava sì a pubblicazioni di corto respiro, ma non necessariamente di natura letteraria, bensì di carattere principalmente popolare, fantastico e inverosimile³⁶. È probabile, dunque, che l'autore lo inserisca nel titolo, tra parentesi, proprio per sottolineare la natura fantastica della storia, più che il suo tratto di letterarietà. A ciò si aggiunga la consapevolezza espressa dallo stesso autore sul fatto che il testo possa effettivamente assumere una *forma* diversa a seconda della fase ricettiva e, dunque, dell'interpretazione del messaggio contenuto nel testo da parte del lettore, in relazione alla sua età.

³⁵ *Ibidem*. Il sottolineato è mio.

³⁶ A. E. Smith, *Introducción*, in Benito Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos...*, cit., pp. 22-23; M. Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, [Estudio preliminar de F. J. Díez de Revenga], Murcia, Universidad de Murcia, 1998, pp. 101-109.

La stratificazione a livello argomentativo si riflette, in realtà, anche a livello espressivo e, in particolare, nell'organizzazione sintattica del testo. È, infatti, evidente, un aumento della complessità nella struttura frasale, formata da proposizioni semplici e composte nella parte iniziale, e complesse dalla parte centrale a quella finale del testo. A ciò si aggiunga la presenza sempre maggiore di coppie sostantivo-aggettivo, di coppie sostantive, di doppia aggettivazione e di enumerazioni³⁷ che, se da un lato contribuiscono a fornire informazioni senza particolari elaborazioni linguistiche, dall'altro permettono di ridurre o di eliminare del tutto descrizioni particolarmente estese e dettagliate, proprie del romanzo realista, rielaborando un tratto espressivo legato al contesto di produzione, più che uno stilema autoriale. L'introduzione di sequenze descrittive eccessivamente particolareggiate, infatti, avrebbero allungato di molto il testo, ampliando lo spazio della narrazione e riducendo non solo la tensione narrativa ma anche l'immediatezza tipici del genere racconto. Tale tendenza sarebbe confermata anche da quanto affermato dalla stessa Emilia Pardo Bazán a proposito della scrittura narrativa breve di Galdós, in una lettera inviata all'autore il 1º febbraio 1889, in seguito alla pubblicazione di *Torquemada en la hoguera*: «La novela es de órdago, pero está visiblemente encogida y mermada [...]. ¿Por qué no se extendió un poco más? [...]. Aquello es delicioso, pero pide más campo. [...] Parece que le entran a uno ganas de decir: un poquito

³⁷ Alcuni esempi tratti dal testo: «gente pobre», «buenas almas», «gigantescos muros», «colosales monumentos», «pobres viandantes», «varón grave», «abatidos ánimos», «pláticas amenas» (p. 294); «precioso niño», «gravedad sonriente», «endiabladas leyendas», «preciadas joyas» (p. 295); «la vida y la muerte, el dolor [...] y el gozo» (p. 295); «inquieto y juguetón» (p. 296), «tierneccillo y muy poquita cosa» (p. 297); nel caso delle enumerazioni: «figurillas de dioses muy brutos, y de hombres como pájaros, esfinges que no decían *papá* y *mamá*, momias baratas que se armaban y desarmaban; en fin... no se puede contar» (p. 296); «En la preciosa colección había de todo mucho, según la feliz expresión del nene; guerreros arrogantísimos, que por las trazas representaban célebres caudillos, Gengis Kan, Cambises, Napoleón, Anibal; santos y eremitas barbudos, pastores con pellizos y otros tipos de indudables realidad» (pp. 297-298).

más, señor de Galdós»³⁸. Ad ogni modo, la presenza di sequenze descrittive continua ad essere costante anche all'interno del racconto in esame. Ciò che appare interessante, a questo proposito, sono le strategie a livello espressivo messe in atto dall'autore per sopprimerle allo spazio narrativo a disposizione, decisamente ridotto rispetto a quello di un romanzo. In particolare, appare costante la coppia sostantivo-aggettivo e una caratterizzazione estremamente contenuta dei personaggi. Di ognuno di essi, infatti, l'autore/il narratore stabilisce il tratto caratteriale e fisico caratteristico, lasciando poco margine di immaginazione al lettore. Inoltre, nella descrizione della Sacra Famiglia e, soprattutto, nella caratterizzazione dei suoi componenti, l'autore predilige un'immagine nota, una rappresentazione conosciuta attraverso, magari, i manuali scolastici. In altre parole, recupera informazioni dall'immaginario collettivo e, dunque, da una conoscenza comune, diffusa e probabilmente ben nota al lettore infantile. Cerca di non trasgredire mai la rappresentazione in modo da non depistare il giovane ricettore, rendendola più familiare e riconoscibile. Tale tendenza ad una riduzione quantitativa e qualitativa delle sequenze descrittive potrebbe essere legata al desiderio autoriale di guidare la lettura del destinatario meno esperto, fornendo solo le informazioni essenziali. Una conferma viene, in realtà, anche dalle strategie narrative ed espressive applicate nella descrizione iniziale dell'ambientazione. La storia, infatti, si svolge in Egitto e, dunque, in una geografia distante e poco nota al lettore. Ciononostante, sono frequenti i parallelismi con il territorio peninsulare spagnolo e, dunque, con uno spazio geografico riconoscibile e riconducibile dal giovane lettore alla realtà conosciuta³⁹.

Altro fattore che spinge a ritenere che *Rompecabezas* sia un esempio di testo «forzosamente» ambivalente è il fatto che, al suo interno, sia possibile distinguere una serie di caratteristiche comuni tanto alla

³⁸ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 115.

³⁹ Si tratta di due principi fondamentali della LIJ di area iberica nel passaggio dal XIX al XX secolo, fino agli anni della Segunda República. Cfr. I. Calceglia, *La narrativa infantile d'Avanguardia in Spagna (1915-1936). Generi, strutture e personaggi*, Pisa, ETS, SENDAS. Studi e testi del Novecento iberico e iberoamericano, 2022.

produzione narrativa breve – e, concretamente, a quella infantile dell'autore – quanto a quella romanzesca per adulti apparsa negli stessi anni, e che Arencibia definisce come elementi cardine della scrittura autoriale, dei veri e propri *fundamentos* dello stile galdosiano. L'analisi di questi aspetti ci aiuterà a dimostrare ulteriormente la posizione liminare occupata dal testo e, dunque, il suo carattere intersistemico.

Il primo aspetto evidenziato da Arencibia è quello della «coincidenza»⁴⁰ tra lo spazio immaginato e la realtà descritta all'interno del testo. Come sottolinea la studiosa, la tendenza perseguita da Galdós nella scrittura per adulti è quella di stabilire una connessione costante tra lo spazio e il tempo della narrazione e quelli del narrato. Anche nel caso del racconto in esame, tale corrispondenza si mantiene. L'espedito che usa l'autore per ovviare a tale assenza di coincidenza spazio-temporale, dal momento che la narrazione ripercorre l'episodio biblico, è quello di aver ritrovato un manoscritto in cui è stata inserita la storia. In buona sostanza, Galdós rielabora la narrazione, spiegandola e aggiungendo informazioni in modo che possa risultare più chiara e accessibile, soprattutto agli occhi di un lettore infantile. Tale espedito narrativo non fa che porre in evidenza aspetti diversi del messaggio contenuto nel testo, in relazione alle conoscenze pregresse possedute dal lettore, e dalla quantità di informazioni sul contesto condivise da questi e l'autore. Nel caso di un lettore infantile, infatti, l'attenzione autoriale è rivolta alla valenza didattico-pedagogica del testo e, dunque, alla funzione appellativa dello stesso, il cui messaggio appare costantemente rivolto al giovane lettore al fine di alimentare la funzione educativa della narrazione. Un segnale evidente è dato dal dialogo costante che si stabilisce tra il narratore e il lettore e, concretamente, dai commenti inseriti da Galdós negli incisi posti tra parentesi, e in cui la realtà appare a totale servizio dell'elemento fantastico⁴¹.

⁴⁰ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 113.

⁴¹ Alcuni esempi tratti dal testo: «seamos eruditos» (p. 293); «No podréis apreciarla y comprenderla [...]», «(y esto no quiere decir que lo oyéramos)» (p. 294).

Molto diversa è, invece, la funzione del testo ipotizzando la ricezione da parte di un lettore ideale adulto. In questo caso, infatti, il racconto appare dotato di un valore evidentemente simbolico-allegorico in cui è l'elemento fantastico ad essere a totale servizio della realtà, alimentando, di fatto, anche un principio di intertestualità che rimanda ad opere precedenti della tradizione letteraria nazionale, la cui narrazione prende spunto proprio dal ritrovamento di un manoscritto. Un esempio su tutti, il *Quijote* di Miguel de Cervantes. Nel caso di *Rompecabezas*, l'espedito fantastico del ritrovamento e l'ambientazione spazio-temporale decisamente esotica o, comunque, molto distante dallo spazio e dal tempo del narrato permette all'autore di affrontare, seppur velatamente, questioni legate al contesto storico, politico e sociale della Spagna degli ultimi anni del XIX secolo e, in particolare, relative all'imminente *desastre* del 1898⁴².

A tale aspetto si ricollega un secondo *fundamento* teorizzato da Arencibia, ossia quello della «critica sociale»⁴³ contenuta nei testi prodotti negli ultimi decenni del XIX secolo. In questo caso, e come già approfondito nel paragrafo precedente in relazione alla connessione tra il tempo della narrazione e quello del narrato, le riflessioni sulla società spagnola coeva sono inserite dall'autore nel piano figurato della narrazione e, dunque, a livello connotativo. La loro ricezione, interpretazione e significazione richiede, pertanto, un certo livello di conoscenza del contesto storico-sociale di produzione del testo, oltre che di ricezione, nel caso di lettori contemporanei all'autore. Tale livello di semiosi è evidentemente accessibile solo per un lettore adulto. Altro elemento evidenziato da Arencibia è la «presenza del Meraviglioso e del Fantastico»⁴⁴. Come già anticipato, si tratta di un *fundamento* presente sia nella lettura infantile che in quella adulta. La differenza sostanziale è legata alla loro preponderanza all'interno della narrazione. Nel caso di un lettore adulto, sarà

⁴² Si veda L. Nalbone, *El niño biopolítico...*, cit.

⁴³ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 113.

⁴⁴ *Ibid.* p. 114.

l'elemento meraviglioso e fantastico ad essere a totale servizio della realtà. Nel caso del lettore infantile, avverrà pressappoco il contrario: sarà infatti la realtà a servizio della fantasia, ripercorrendo la tendenza generale e coeva della scrittura infantile, cioè quella di unire elementi della realtà con elementi immaginifici, adattandosi al contesto di produzione e di ricezione.

Anche se già menzionato qualche riga più su, altro stilema descritto da Arencibia è la presenza di «intertestualità»⁴⁵ all'interno del testo e, dunque, della capacità del racconto di dialogare con opere già edite, come nel caso prima detto del *Quijote*. Dialogo, dunque, con la produzione letteraria precedente, ma anche come tecnica narrativa e, concretamente, di presentazione e caratterizzazione dei personaggi presenti nella storia. Particolarmente interessanti in questo senso sono le continue riflessioni metaletterarie (e metalinguistiche) disseminate dall'autore all'interno del testo⁴⁶. In generale, i dialoghi presenti si caratterizzano per l'uso di poche battute ma decisive, il più delle volte dirette e dalla costruzione frasale semplice e lineare. Ciò, se da un lato facilita la comprensione del testo da parte del lettore infantile, dall'altro rende il ritmo della narrazione decisamente più incalzante, alimentando la densità informativa e la tensione narrativa proprie del racconto. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad un esempio di strategia narrativa dotata di più funzioni testuali, in bilico tra il sistema letterario per adulto e quello infantile. Infatti, la presenza di dialoghi frequenti e brevi permette da un lato l'uso prevalente di frasi semplici e, dunque, di strutture grammaticali accessibili anche per un lettore dalle competenze linguistiche ridotte; dall'altro contribuisce, sul piano espressivo e stilistico, a rendere la semplicità e l'universalità dei temi trattati e, soprattutto, la loro capacità evocativa.

⁴⁵ Y. Arencibia, *Fundamentos de Galdós...*, cit., p. 114.

⁴⁶ Alcuni esempi tratti dal testo: «Imposible reproducir aquí la intensidad poética con que la escritura muñequil describe o más bien pinta la hermosura de la madre»; «No dice el papius que el tal fuese compatriota de los fugitivos; pero por el habla (y esto no quiere decir que lo oyéramos), se conocía que era [...]» (p. 294).

4. Conclusioni

Appare evidente, dunque, la capacità del testo di dialogare con lettori molto diversi alimentando, di volta in volta, un orizzonte d'attesa vario, frutto di differenti esigenze narrative e linguistiche. Il racconto si presenta, infatti, come un insieme perfettamente stratificato di più livelli argomentativi ed espressivi, in grado di (ri-)collocarsi agilmente all'interno del polisistema, in relazione (e in funzione) delle capacità interpretative del lettore. Un testo, dunque, estremamente camaleontico, capace di adattare la propria struttura e le proprie finalità comunicative alle competenze linguistiche e culturali del ricettore. L'ambivalenza testuale diviene, pertanto, sinonimo di flessibilità, di elasticità formale e argomentativa, in grado di dimostrare i limiti – o, forse, le potenzialità – delle categorizzazioni normalmente applicate in fase di descrizione e di analisi testuale. *Rompecabezas (Cuento)* dimostra, ad esempio, la labilità semantica di aggettivi come «letterario», «paraletterario» e «non letterario» nello studio di un testo. Presentato al pubblico come un racconto natalizio per l'infanzia e, dunque, potenzialmente privo di letterarietà (o in bilico tra il paraletterario e il non letterario), attraverso una serie di significazioni nascoste – o attentamente velate dall'autore tramite la scelta di un lessico evidentemente polisemico –, il racconto si ricolloca nell'ambito del letterario, dimostrando di possedere non solo una valenza estetica ma anche e soprattutto valore storico-sociale, entrambi necessari affinché un testo possa essere inserito in posizioni centrali anche all'interno del canone di riferimento.

LA MATERNIDAD COMO RENUNCIA: IDENTIDAD, DISCURSO Y CONFLICTO SOCIAL EN EL REPORTAJE TESTIMONIAL

VALERIA CAVAZZINO

1. Introducción

Este estudio presenta el análisis de las dimensiones comunicativas de textos periodísticos con una marcada orientación argumentativa, enmarcado en un enfoque pragmático. El corpus se compone de un reportaje que ejemplifica la hibridez del género al situarse en el límite entre las macro-áreas del periodismo informativo e interpretativo. El reportaje, publicado por Natalia Junquera en «El País» bajo el título «La maternidad como renuncia. “De repente tenemos que correr si queremos ser madres”»¹, aborda un aspecto singular del sistema familiar español, sus momentos de crisis y evolución, a través del tema de la maternidad como renuncia y sus implicaciones sociales. El análisis se centra en el testimonio de Carmen Ros y sus amigas, y forma parte de una serie de seis capítulos publicada en 2021 dedicada a «cómo recuperar el pacto intergeneracional», dentro del Especial titulado *¿Cómo es ser joven en 2021?*².

En particular, se propone una lectura pragmático-lingüística del reportaje, examinando cómo se construye un discurso sobre la maternidad como renuncia en el contexto social contemporáneo.

El reportaje explora la maternidad como una experiencia marcada por la renuncia y la presión social en la España contemporánea. A través de testimonios directos y personales, Natalia Junquera revela

¹ N. Junquera, *La maternidad como renuncia. “De repente tenemos que correr si queremos ser madres”*, en «El País», 3 de julio de 2021, <https://elpais.com/especiales/2021/una-generacion-en-busca-de-futuro/familia/>.

² *¿Cómo es ser joven en 2021?*, «El País», 13 de junio de 2021, <https://elpais.com/espana/2021-06-13/especial-como-es-ser-joven-en-2021.html>

cómo las mujeres jóvenes enfrentan dilemas entre el desarrollo profesional, la estabilidad económica y el deseo de formar una familia.

«Aquí», afirma Rocío, «la maternidad se plantea como una carga. Hace falta un cambio en la percepción de la sociedad. Probablemente, si existiera de verdad un sistema que fomente la natalidad no te plantearías ser madre como una catástrofe, como una renuncia a todo y la gente tendría hijos a los veintimuchos». Mar asiente³.

El análisis observa las perspectivas pragmáticas y comunicativas, destacando cómo el lenguaje y la estructura discursiva construyen y transmiten el conflicto derivado de implicaciones sociales y culturales. Asimismo, el texto articula una crítica social sobre las condiciones que dificultan la conciliación entre vida profesional y familiar en la actualidad utilizando un enfoque testimonial.

Para encuadrar el análisis desde una perspectiva teórica adecuada, y siguiendo las propuestas de Díaz Noci⁴, Martínez Albertos⁵ y Gomis⁶, se considera el artículo como una modalidad del género reportaje de actualidad con enfoque testimonial. Este subgénero se caracteriza por la incorporación de voces individuales que, a través de relatos personales, contribuyen a la construcción de una argumentación social. En este tipo de reportaje, la experiencia subjetiva se convierte en vehículo para abordar problemáticas colectivas, permitiendo una lectura interpretativa de fenómenos sociales contemporáneos desde la vivencia directa de los protagonistas.

³ N. Junquera, *La maternidad como renuncia...*, cit.

⁴ J. Díaz Noci, *Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos: precedentes históricos formales del reportaje y la entrevista*, en «Estudios sobre el Mensaje Periodístico», n.º 6, 2000, pp. 135-152.

⁵ J. L. Martínez Albertos, *Curso general de redacción periodística*, Barcelona, Mitre, 1984.

⁶ L. Gomis, *Teoría de los géneros periodísticos*, Barcelona, UOC, 2008; L. Gomis, *Teoría del periodismo: cómo se forma el presente*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1997.

Debemos tener en cuenta otra cuestión: además de los datos, existen otros elementos, y en los géneros interpretativos son igualmente importantes. Los datos son la base, pero las declaraciones, testimonios, los desarrollos de los datos ayudan a construir la comprensión global de los hechos⁷.

Este tipo de discurso periodístico no solo informa, sino que configura una representación de la realidad mediada por la subjetividad de los protagonistas y por la intencionalidad comunicativa del medio. En este sentido, el análisis se desarrolla a partir de un enfoque modular⁸, que permite integrar niveles sintácticos, pragmáticos y discursivos, observando las relaciones interoracionales y su función dentro del sistema comunicativo. Asimismo, se incorpora la perspectiva de Amossy⁹ sobre la *presentación de sí* en el discurso, entendida como el modo en que los sujetos construyen su identidad en el espacio público mediante estrategias lingüísticas y retóricas que proyectan una imagen coherente de sí mismos. Esta dimensión resulta clave para comprender cómo las protagonistas del reportaje se posicionan discursivamente como mujeres que enfrentan tensiones estructurales entre autonomía profesional y deseo de maternidad, articulando una identidad colectiva que interpela al lector desde la experiencia vivida.

2. Subjetividad y testimonio. Estrategia de configuración discursiva de la maternidad en el discurso mediático.

Los nuevos modelos de familia se configuran de manera diversa según el contexto de enunciación y el marco mediático en el que se desarrolla el discurso. Los medios de comunicación, en su función de mediadores sociales, no solo informan, sino que también intervienen

⁷ J. Díaz Noci, *Las raíces de los géneros periodísticos...*, cit., p. 57.

⁸ Cfr. C. Fuentes Rodríguez, *La argumentación en la lengua*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.

⁹ R. Amossy, *La presentación de sí en el discurso*, Madrid, Ediciones del Orto, 2009.

activamente en la estructuración de la realidad, seleccionando y jerarquizando los puntos de vista desde los cuales se presentan los hechos. Esta intervención no siempre es explícita: muchas veces opera a través de mecanismos discursivos sutiles que influyen en la percepción colectiva.

En el caso del reportaje analizado, se observa que la construcción discursiva de la maternidad y la familia se apoya fundamentalmente en dos dimensiones que permiten un alto grado de interferencia subjetiva: el nivel sintáctico y el nivel retórico. Por un lado, la organización sintáctica del texto, a través de la alternancia de voces, la inserción de citas directas y la disposición de los testimonios, contribuye a crear una polifonía que refuerza la dimensión testimonial y colectiva del discurso. Por otro lado, el uso de recursos retóricos como la metáfora, la ironía o la reiteración de términos clave («retrasar», «renuncia») intensifica la carga emocional y persuasiva del mensaje.

Cabe destacar que el discurso periodístico, especialmente en el género del reportaje testimonial –como señala Martínez Albertos– no se limita a exponer hechos, sino que busca convencer, generar empatía y provocar reflexión. Por ello, resulta esencial analizar las dinámicas de construcción discursiva desde una perspectiva modular, como afirma Fuentes Rodríguez, que permita integrar los niveles sintáctico, pragmático y retórico en una lectura transversal del texto. El reportaje, de hecho, se caracteriza por su dimensión argumentativa: no se limita a exponer hechos, sino que busca persuadir, generar empatía y provocar reflexión en el lector. Por este motivo, resulta fundamental analizar las dinámicas de construcción discursiva en múltiples direcciones, integrando los niveles sintáctico, pragmático y retórico, para comprender cómo se negocian los significados y se construyen las realidades sociales en torno a la maternidad y los nuevos modelos familiares. Así, el reportaje no solo refleja una situación, sino que contribuye activamente a la conformación de imaginarios colectivos y a la problemática de los discursos dominantes sobre la familia y el género y, sobre todo, polemiza en contra de los estereotipos relacionados con las mujeres, profesionales, madres, personas.

Los sujetos acentúan la carga argumentativa por poseer protagonismo absoluto respecto al tema que representan: la penalización de la maternidad.

Desde una perspectiva modular, esta sección aborda los niveles discursivo y pragmático del reportaje, analizando cómo se construye el mensaje, qué estrategias se emplean para su transmisión y qué efectos genera en los lectores. El enfoque testimonial del género permite que las voces individuales funcionen como catalizadores de una argumentación social más amplia, tal y como recuerda Díaz Noci, para quien

la tendencia actual es que casi todos los asuntos de una cierta trascendencia se den a conocer utilizando el género del reportaje, más que el de la mera noticia, y así, se incluyen puntos diversos, reacciones, testimonios e interpretaciones. Rara vez se aportan únicamente los datos puramente objetivos en torno a un suceso¹⁰.

De hecho, se evidencia el recurso a estrategias discursivas precisas que refuerzan las modalidades de transmisión del mensaje global (*la maternidad como renuncia*) mediante el uso de recursos directos. Primero se destaca el valor de la narración testimonial: el reportaje se apoya en relatos personales, lo que genera empatía y credibilidad. En este marco, el reportaje no solo refleja una situación individual, sino que contribuye activamente a la conformación de imaginarios colectivos.

Las tres opinan que queda mucho por hacer. Hablan de más guarderías públicas, mejores permisos, conciliación, bajas de autónomos, pero también de cambiar las mentes. «Aquí», afirma Rocío, «la maternidad se plantea como una carga. Hace falta un cambio en la percepción de la sociedad [...]»¹¹.

Las protagonistas del texto adquieren protagonismo absoluto en la argumentación, no solo por ser portadoras de experiencia, sino por representar una voz crítica frente a la penalización estructural de la

¹⁰ J. Díaz Noci, *Las raíces de los géneros periodísticos...*, cit., p. 61.

¹¹ N. Junquera, *La maternidad como renuncia...*, cit.

maternidad. Así, el reportaje se convierte en un espacio de resistencia discursiva, donde se visibiliza la tensión entre deseo y posibilidad, y se articula una comunidad femenina que comparte miedos, frustraciones y estrategias de supervivencia frente a un sistema que la obliga a elegir entre proyectos vitales incompatibles.

El lenguaje coloquial y emocional se apoya en expresiones como «verle las orejas al lobo» o «se nos ha pasado el arroz» que explicitan la conexión con el lector y transmiten la carga emocional del tema. Además, se apuntala al contraste generacional a la hora de comparar la situación actual con la de generaciones anteriores, subrayando el retroceso en derechos y expectativas:

Las tres amigas hablan con una mezcla de envidia y admiración de la generación unos diez años mayor, o incluso de los que terminaban la carrera cuando ellas la empezaban. «Salían», afirma, Carmen, «y ya tenían trabajo estable para hacer su propia vida. Nosotras vimos pasar ese pastel por delante y lo vimos marcharse porque no conocemos otra cosa que la crisis». Creen que ahora hay mucha más competencia porque un título universitario no garantiza un puesto de trabajo, hay que seguir formándose, «y todo eso retrasa...». El verbo más utilizado en la conversación es ese, retrasar. La palabra que surge con más frecuencia: renuncia¹².

La estructura sigue una narración de carácter informativo repleta de citas (puntualmente entrecomilladas), elementos de datos y descripciones de las situaciones comunicativas directas (expresiones, actuaciones modales y referencias con la entrevistadas) e indirectas (reconstrucción de los sucesos). No faltan, datos de apoyo para la definición del contexto: sin embargo, la inclusión de estadísticas sobre natalidad y la media de edad del primer embarazo sitúa el caso individual en una problemática social más amplia.

Por ende, la intención comunicativa se articula en torno a la visibilización de los conflictos entre maternidad y desarrollo

¹² *Ibidem*.

profesional, la denuncia de la insuficiencia de políticas públicas para la conciliación, la normalización de conversaciones tradicionalmente silenciadas (como la fertilidad y la renuncia), y la provocación de una reflexión crítica sobre el modelo social vigente y la necesidad de transformación. Esta orientación responde a la función argumentativa propia del género reportaje, que, –según Martínez Albertos y Gomis–, no se limita a la exposición objetiva de hechos, sino que busca persuadir, generar empatía y movilizar al receptor hacia una toma de conciencia social. La intención comunicativa se manifiesta en la voluntad explícita de visibilizar el conflicto entre maternidad y desarrollo profesional, denunciar la insuficiencia de políticas públicas que faciliten la conciliación, normalizar conversaciones tradicionalmente silenciadas –como la fertilidad, el miedo al envejecimiento reproductivo o la renuncia a la maternidad– y provocar una reflexión crítica sobre el modelo social vigente.

La construcción de identidad y comunidad discursiva se articula mediante la representación de las protagonistas como mujeres formadas, autónomas y conscientes de sus derechos, pero atrapadas en un sistema que las obliga a elegir entre proyectos vitales incompatibles:

Carmen se considera afortunada: «Carlos y yo nos conocemos desde pequeños. Empezamos a salir a los 17 y siempre hemos tenido los mismos planes: casarnos, formar una familia... [Él asiente y admite que le hubiera gustado empezar antes, para que los niños no les cojan “muy mayores”], pero a otras amigas les ha pasado que conocen a alguien que no quiere tener hijos y tienen que elegir entre la persona o la vida que quieren [...]»¹³.

A través de la alternancia de voces, el uso de testimonios directos y la polifonía narrativa, el reportaje configura una comunidad discursiva femenina que comparte miedos, frustraciones y estrategias de supervivencia. Esta comunidad no solo se representa en el texto, sino que se proyecta hacia el lector, invitándolo a reconocerse en una

¹³ *Ibidem*.

problemática colectiva y a cuestionar los discursos dominantes sobre la maternidad, el género y la familia.

Desde una perspectiva discursiva, esta construcción identitaria se vincula con lo que Amosy denomina *presentación de sí*, es decir, el modo en que los sujetos se posicionan en el discurso para construir una imagen coherente de sí mismos ante los demás. En este caso, las protagonistas se presentan como mujeres que han cumplido con las exigencias del modelo de éxito profesional, pero que afrontan una penalización estructural al intentar ejercer su derecho a la maternidad. Esta presentación de ellas mismas no es individual, sino colectiva, y se convierte en un acto de resistencia discursiva frente a los estereotipos que asocian la maternidad con la renuncia, la dependencia o la pérdida de valor profesional.

Sin embargo, la relación entre intención comunicativa e identidad discursiva se refuerza mediante recursos sintácticos y retóricos que intensifican la carga emocional del texto. El uso de expresiones coloquiales ya mencionadas como «verle las orejas al lobo» o «se nos ha pasado el arroz», junto con la reiteración de términos clave como «retrasar» y «renuncia», contribuye a consolidar un discurso que interpela al lector desde la experiencia vivida. En este sentido, el reportaje no solo informa, sino que construye sentido, genera comunidad y promueve una crítica social que cuestiona los modelos normativos de familia y género.

Una vez más, la construcción de identidad y comunidad se manifiesta a través de la representación de las protagonistas como mujeres formadas e independientes, pero condicionadas por un sistema que las obliga a elegir entre proyectos vitales incompatibles:

Mar relata que mintió en alguna entrevista. «Me preguntaron si tenía pareja y planes de tener hijos. Mentí porque me pareció que lo inteligente era anular en sus cabezas esa posibilidad. Y ahora tengo claro que no me voy a cambiar de trabajo porque me daría apuro entrar en un sitio nuevo y decir a los tres meses: 'Estoy embarazada'. Estoy en mi derecho, pero...»¹⁴.

¹⁴ *Ibidem*.

El reportaje, mediante la alternancia de voces y la polifonía testimonial, de acuerdo con Díaz Noci, configura una comunidad discursiva femenina que comparte miedos, frustraciones y estrategias de supervivencia. Esta comunidad no solo se representa en el texto, sino que se proyecta hacia el lector, invitándolo a reconocerse en una problemática colectiva y a cuestionar los discursos dominantes sobre la maternidad y el género.

Desde una perspectiva modular, presentada por Fuentes Rodríguez, ambas dimensiones –la intención comunicativa y la construcción de identidad/comunidad– se entrelazan en el plano sintáctico, pragmático y retórico del discurso. Así, el reportaje no solo refleja una situación social, sino que contribuye activamente a la conformación de imaginarios colectivos y a la problematización de los estereotipos que pesan sobre las mujeres en su doble condición de profesionales y madres.

3. Discursos de resistencia. Agentividad y retórica en el reportaje testimonial

En relación con lo descrito hasta ahora, el reportaje articula una dimensión pragmática compleja en la que el lenguaje no solo describe una situación, sino que actúa sobre la realidad social, construyendo significados, posicionamientos y vínculos con el lector. Desde la teoría de los actos de habla de Austin¹⁵ y Searle¹⁶, se entiende que decir algo es hacer algo: en este caso, las protagonistas no solo narran, sino que denuncian, aconsejan, se lamentan y se posicionan frente a un sistema que las obliga a elegir entre maternidad y desarrollo profesional.

Sin embargo, más allá de la tipología de actos, lo que se destaca es la agentividad discursiva de las mujeres entrevistadas. Como señala

¹⁵ Cfr. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

¹⁶ Cfr. J. R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Escandell Vidal¹⁷, la pragmática permite observar cómo los hablantes se posicionan en el discurso y negocian su identidad. En este reportaje, las protagonistas no son objetos de observación, sino sujetos activos que interpretan su experiencia, la problematizan y la proyectan en el espacio público. Esta agentividad se evidencia en afirmaciones como: «Nos habría limitado mucho profesionalmente» y «Aquí la maternidad se plantea como una carga. Hace falta un cambio en la percepción de la sociedad»¹⁸. Estas declaraciones no solo expresan una vivencia, sino que construyen una crítica estructural y apelan a la transformación social. En términos de Fuentes Rodríguez, el enfoque modular permite observar cómo esta crítica se articula en los niveles sintáctico (organización de voces), pragmático (intención comunicativa) y retórico (estrategias de persuasión).

Desde el plano retórico, el reportaje emplea recursos que intensifican su dimensión testimonial y persuasiva. Según Silvia Gutiérrez Vidrio¹⁹, la retórica en el discurso testimonial no solo busca conmover, sino también legitimar la experiencia como fuente de conocimiento. En este sentido, el uso de expresiones coloquiales como «se nos ha pasado el arroz» o «verle las orejas al lobo» no solo aporta autenticidad, sino que conecta emocionalmente con el lector, generando empatía y reconocimiento. Estas fórmulas idiomáticas funcionan como marcadores de proximidad cultural, que refuerzan la credibilidad del testimonio y su capacidad de interpelación.

Además, el reportaje recurre a la reiteración léxica de términos como «retrasar» y «renuncia», que actúan como núcleos semánticos del discurso. Esta repetición, como señala Gutiérrez Vidrio, construye una lógica argumentativa por acumulación, donde la insistencia en ciertos conceptos refuerza la percepción de urgencia y de injusticia estructural. La retórica aquí no es ornamental, sino funcional: sirve

¹⁷ V. Escandell Vidal, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 2016.

¹⁸ N. Junquera, *La maternidad como renuncia...*, cit.

¹⁹ S. Gutiérrez Vidrio, *Retórica del testimonio: estrategias discursivas en la construcción de la verdad*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2012.

para organizar el discurso, legitimar la voz de las protagonistas y movilizar al receptor.

Por último, el texto se apoya en presuposiciones compartidas – como que la maternidad debería ser una opción accesible, o que la conciliación es una deuda pendiente del Estado– que, según Gutiérrez Ordóñez, operan como condiciones de posibilidad del discurso. Estas presuposiciones no se enuncian explícitamente, pero estructuran la interpretación del texto y refuerzan su eficacia comunicativa.

En conjunto, el reportaje informa sobre una problemática social y activa una pragmática del testimonio y una retórica de la legitimación, donde las protagonistas se constituyen como agentes discursivas que denuncian, proponen y resisten. El lector, a su vez, es interpelado no como espectador pasivo, sino como parte de una comunidad que debe reflexionar sobre los modelos sociales que penalizan la maternidad y perpetúan desigualdades de género.

Cabe señalar que, si bien este análisis ha privilegiado la dimensión comunicativa y pragmática del discurso periodístico en el reportaje testimonial, quedaría por profundizar en los aspectos retóricos que atraviesan la construcción del mensaje y la eficacia persuasiva del texto. Autores como Christian Plantin²⁰ han subrayado la importancia de la argumentación retórica en la producción de sentido y en la movilización de emociones, especialmente en discursos que buscan incidir en la opinión pública y transformar imaginarios sociales. Por su parte, Silvia Gutiérrez Vidrio²¹ ha demostrado cómo la retórica del testimonio implica estrategias discursivas específicas –como la intensificación, la reiteración léxica, la apelación directa o la construcción de *ethos*– que legitiman la voz de los sujetos y refuerzan la dimensión de verdad y credibilidad del relato.

²⁰ Cfr. C. Plantin, *Las buenas razones de las emociones*, Moreno, Universidad Nacional de Moreno, 2014.

²¹ Cfr. S. Gutiérrez Vidrio, *Retórica del testimonio...*, cit. y S. Gutiérrez Vidrio, *Los aportes de Christian Plantin al estudio de las emociones y su relevancia para el análisis de los medios*, en «Rétor», vol. 13, n.º 2, 2023, pp. 79-100.

Sin embargo, un abordaje exhaustivo de estos recursos retóricos – incluyendo el análisis de figuras, estrategias de intensificación, construcción de ethos y pathos, y la dimensión argumentativa en sentido clásico– merecería una sección específica que excede el marco de este estudio, centrado en la dimensión comunicativa y pragmática del reportaje de testimonio. La riqueza y complejidad de los mecanismos retóricos en este tipo de discurso justifican un análisis independiente, que podría complementar y enriquecer la comprensión de cómo el testimonio periodístico –además de informar y denunciar– conmueve y moviliza a la sociedad.

4. En conclusión

El reportaje construye un discurso en el que la maternidad se presenta no como una elección individual, sino como una renuncia estructural impuesta por condiciones sociales, laborales y culturales que limitan la autonomía de las mujeres. Esta renuncia se articula mediante testimonios que no solo informan, sino que denuncian una realidad compartida, generando un efecto de empatía colectiva y visibilización de un problema sistémico.

El uso del lenguaje en el reportaje cumple funciones múltiples: informativa, afectiva y argumentativa. A través de recursos como la narración testimonial, la selección léxica cargada de afectividad y la estructura dialógica, el texto interpela al lector, lo involucra emocionalmente y lo invita a reflexionar sobre las implicaciones sociales de la maternidad en el contexto contemporáneo.

La pregunta final –«¿Creéis que vuestras hijas lo tendrán más fácil?»²²– no solo proyecta el conflicto hacia el futuro, sino que reconfigura el cierre del texto como apertura discursiva, dejando al lector en una posición activa frente al problema. Este gesto discursivo refuerza la dimensión interpretativa del reportaje, que no se limita a describir hechos, sino que propone una lectura crítica de la realidad.

²² N. Junquera, *La maternidad como renuncia...*, cit.

Finalmente, el reportaje se inscribe en el género interpretativo-testimonial, donde la experiencia individual se convierte en evidencia argumentativa de una problemática colectiva. Su valor comunicativo reside en la capacidad de articular lo personal con lo estructural, lo íntimo con lo político, y lo narrativo con lo social.

LA MADRE AUSENTE EN LA NARRATIVA DE CARMEN LAFORET

LUCA CERULLO

1. El vacío maternal

Encuadrado como uno de los pilares temáticos de la literatura femenina, el amor materno y la correspondiente red relacional madre-hija e hija-madre, representa un tópico que ha ido enlazando significativos vínculos con otros elementos reconocibles en el mundo literario femenino¹. En este tipo de literatura, afloran temas como la búsqueda de una identidad, –desmarcada u homologada al modelo masculino dominante–, la conquista de un espacio, tanto físico como espiritual, y la construcción de un lenguaje propio que se alimenta de ese primigenio contacto con el mundo materno. Esta herencia se consolida a través de una relación de tipo jerárquico que se reconoce en el modelo del espejo en el cual el sujeto construye una imagen propia a partir de la figura materna, tanto en su presencia e inmanencia como en su ausencia, parcial o permanente. En algunos casos, esta relación sufre alteraciones: la pérdida temporal o definitiva

¹ El tema de la relación madre-hija cuenta con una larga y articulada tradición crítica, lo que nos impide dar aquí un cuadro completo de todas las aportaciones. Me limito a señalar algunos estudios fundamentales: M. Westkott, *Mothers and Daughters in the World of the Father*, en «Frontiers: A Journal of Women's Studies», vol. 3, II, 1978, pp. 16-21; L. Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona, La Sal, 1985; M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; L. Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y Horas, 1994; A. Redondo Goicochea, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009. Sobre la relación madre-hija y el estado de huérfana en la novela de Laforet, cito el texto de G. M. Cabedo, *La madre ausente en la novela femenina española: pérdida y liberación*, Indianapolis, Palibrio, 2013. Se trata de un estudio sobre tres autoras de posguerra, Martín Gaité, Ana María Matute y la misma Laforet, basado en la orfandad de la protagonista como constante temática.

del modelo materno puede resultar aplastante para la construcción identitaria. En la literatura, no es infrecuente hallar casos de interrupciones de la relación maternofilial, expresadas, en algunos casos, en la representación de la orfandad, un tópico de la literatura mundial que ha generado numerosas elaboraciones ficcionales. Presente o ausente, la figura de la madre domina la escena literaria y ofrece un modelo que, según los casos, es objeto de imitación, negación o recuerdo nostálgico, de acuerdo con el esquema que ha teorizado Sandra Petrignani y que se sintetiza en tres tipos de figuras ficcionales: la madre-hada, icono de veneración y arquetípica proyección, la madre-bruja, objeto de una negación profunda y, en ocasiones, de odio y rencor, y, por último, la madre-muerta, imagen de un recuerdo nostálgico e idealizado por su recóndita trascendencia en el presente².

En este texto analizaré la repercusión y la recurrencia de la figura de la madre ausente y de su fallida sustitución en algunos textos de Carmen Laforet (1921-2004), autora de reconocida afiliación temática a un tipo de novela construida en torno a una dicotomía entre madre perdida y madre sustituta. Asimismo, en forma de premisa, me gustaría destacar cómo, tanto en Laforet como en la mayoría de las escritoras de su generación, la orfandad representada se conciba también como un producto de los tiempos (la guerra civil, el primer franquismo) y vaya acompañada de una razón estrictamente biográfica: en el caso de la autora de *Nada*, la pérdida, a la edad de los trece años, de su madre Teodora³.

Como acabamos de ver, una neta separación entre biografía y literatura supondría para Carmen Laforet un error de perspectiva cuando no una aporía, sobre todo en relación con algunas constantes temáticas o metáforas obsesivas atribuibles a concretos episodios biográficos. En las tres biografías que, hasta al momento, se conocen

² S. Petrignani, *Lessico femminile*, Bari, Laterza, 2009.

³ Hasta el momento, la biografía más detallada de la autora es la de A. Caballé, I. Rolón Barada, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA, 2019.

de la autora, se subraya a menudo el momento en que ella asiste a la muerte de su madre, Teodora Díaz Molina, fallecida precozmente cuando la autora era adolescente, como uno de los motores reales de sus primeras vibraciones artísticas. Como se verá en este texto, el tema tiene un reflejo ficcional en la casi totalidad de los escritos de Laforet. Tal como nos invita a hacer Agustín Cerezales, hijo de la autora, la literatura de Carmen Laforet también puede ser leída como una galería de madrastras que no logran el objetivo de sustituir a la madre biológica⁴. Efectivamente, la maternidad en sus múltiples representaciones, tanto desde el punto de vista de la hija como de la madre, es muy frecuente en su narrativa y, como señala Caragh Wells, podría interpretarse como «the author's ongoing desire to find relief from a major, early life trauma, the death of her mother Teodora when she was thirteen years old»⁵. De hecho, la pérdida de la madre y la casi inmediata llegada a la casa paterna de Blasina, nueva esposa del padre, marca un antes y un después en la vida de la autora, un trauma que quizá Laforet nunca resuelva completamente. Y aunque es bastante claro que «las novelas de Carmen Laforet no son diarios de la autora, por lo que no debemos entender los sucesos narrativos como los hechos que a ella le acaecieron»⁶, un acercamiento basado en los paralelos entre la obra y la vida de la autora se muestra, en ocasiones, necesario, no tanto para hallar semblanzas o datos autobiográficos sino para completar la información necesaria y perfilar una poética, en virtud de un proceso de condicionamiento inevitable pero, al mismo tiempo, no exhaustivo, de la biografía en su traslación ficcional.

Como se señalaba poco antes, un reflejo literario del trauma es bastante evidente en casi toda la obra de Laforet, lo que invita a una lectura basada en cierto equilibrio entre vida y literatura, de acuerdo también con numerosos estudios que, hasta el día, configuran el

⁴ A. Cerezales, *Carmen Laforet vista por sí misma*, Barcelona, Planeta, 2021.

⁵ C. Wells, *The novels of Carmen Laforet. An aesthetics of relief*, Oxford, Legenda, 2021, p. 1.

⁶ F. J. Quevedo, *Una perspectiva melodramática en La isla y los demonios, de Carmen Laforet*, en «Anuario de Estudios Atlánticos», Gran Canaria, 2014, p. 707.

repertorio bibliográfico sobre la autora. Siempre Wells asevera, con razón, que la narrativa de Laforet se traduce en una búsqueda perenne por parte de las protagonistas de madres sustitutas, modelos admisibles de figuras auxiliares que ejerzan de madres, de acuerdo con la consideración de Alicia Redondo Goicochea cuando detecta una tendencia general a «introducir en sus obras muchas madres terribles y castradoras»⁷. Efectivamente, y como ya Victoria Calmes había intuido en su análisis de *Nada*, el modelo materno representa un vacío insuperable para la construcción de la subjetividad:

En la novela *Nada* la búsqueda de identidad y de emancipación de Andrea ha estado originada en principio por la falta de la madre, que es un tema central en el desarrollo del personaje principal. Debido a la ausencia de lo maternal y a su condición de huérfana, Andrea ha buscado modelos que seguir y con los que encontrar una identificación positiva. Sin embargo, la búsqueda de modelos y la añoranza del “paraíso” de lo maternal se ha visto dificultada con la situación de “infierno” que encuentra en Barcelona⁸.

Cabe precisar que la orfandad, concretizada en la ausencia de la figura materna, es un elemento común a mucha narrativa de la segunda parte del siglo XX, hasta convertirse en un tópico que, en un momento dado, es objeto de una formulación negativa que supone su transformación en cliché. En general, la abundancia de personajes que han perdido a sus progenitores se asocia, como es lógico, a circunstancias históricas que propician dicha pérdida, como la guerra civil y sus consecuencias. En este sentido, es importante señalar que la idea de madre-generadora de vida, en esta época de despoblamiento y escasez, revive una época de idealización. La mujer-madre, dos conceptos para nada inescindibles, encarna el modelo perfecto para el nuevo régimen, que necesita encasillar a la mujer en su dimensión

⁷ A. Redondo Goicochea, *Mujeres y narrativa...*, cit., p. 31.

⁸ V. Calmes, *La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en Nada de Carmen Laforet*, en «Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada», 15-17, 2004-2006, p. 188.

reproductora; por un lado, para excluirla por completo de la vida pública y relegarla, como efectivamente será, al ámbito privado y doméstico, por otro, para incentivar el crecimiento demográfico de una España vaciada por el conflicto. La maternidad, por tanto, se convierte en tema literario a través del proceso novelesco de declinar la realidad circunstante y trasladarla al territorio de la ficción. En términos de «lógica del relato», es decir, del funcionamiento de la narración, la abundancia de personajes huérfanos tiene su importancia. De hecho, un personaje desprovisto de modelos a seguir, cargado de un peso en el que, según los casos, se reconoce o reniega, abre su horizonte de acción y de pensamiento hacia lares inexplorados. La falta de madre o de padre, o de ambas figuras, deja al joven personaje en una condición de total desamparo, solo parcialmente mitigado por alguna presencia fantasmal de madres o padres suplentes (padrastrós, madrastras, tutores) que intentan llevar un relevo desmesurado y acaban en un rotundo fracaso. El personaje emprende una lucha interior con miras a construir, por su propia cuenta, un modelo aceptable de actitud y de valores. La falta de modelos incide de manera profunda en su vida: su evolución, truncada por la pérdida conoce momentos distintos de crecimiento, desde luego más orientados a la heteronormatividad que a un modelo estándar de formación. De ahí que la literatura de posguerra, en especial la femenina, presente a un ingente número de huérfanas y huérfanos que, involuntariamente, emprenden una rebelión contra el modelo vigente y normativo. Efectivamente, es sorprendente el número de madres muertas, ausente, enfermas, lejanas, tanto que podríamos adueñarnos de la reflexión que, más en general, Marianne Hirsch aplica a toda la literatura femenina; que las madres suelen ser seres ausentes, silenciados o desvalorizados⁹.

La orfandad supone una llamada de una ayuda exterior; un miembro de la familia o bien un amigo intenta ejercer de tutor/a de la muchacha durante el tramo final de su primera juventud. Esta

⁹ M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot...*, cit.

operación, que bien refleja una situación tangible de años difíciles como lo fueron los de la posguerra, no funciona realmente como reconciliación con el lazo perdido, sino que acentúa el concepto de pérdida, aislamiento y excentricidad. El personaje, a menudo, se rebela ante la tentativa reconciliadora de la madre sustituta. El proceso de emancipación es, en más de una ocasión, una operación individual que no necesita la mano de una acompañante, sino que anhela una soledad perfecta para cumplirse. Si, como asevera María del Carmen Riddell, la orfandad supone la falta del eslabón perdido para el paso definitivo a la edad adulta, es verdad que este camino hacia la madurez ha de cumplirse a través de momentos de epifanía individuales, ya que la falta del modelo principal, en una etapa de tal trascendencia en la vida humana, no parece admitir la presencia de suplentes¹⁰.

Un hallazgo importante de este proceso truncado se encuentra en la biografía que Anna Caballé e Israel Rolón Barada publican en 2010 y reditan y amplían en 2019. Los autores señalan cómo «Los tres hijos de Teodora vivían angustiadamente la nueva presencia en la casa (de Blasina, la madrastra) porque eran muchos los signos que advertían de la inesperada y fulminante decadencia familiar»¹¹. E intuyen que:

En cierto modo, se produjo una interrupción no solo real sino simbólica del vínculo materno, porque a los trece años, justo al comienzo de la adolescencia, del despertar sexual, de las primeras ensoñaciones eróticas, la muerte de la madre significa la imposibilidad de romper simbólicamente con ella, proceso necesario a toda emancipación. Significa que en lugar de los lógicos enfrentamientos que deben conducir a la autoafirmación, la figura materna queda inhibida, bloqueada en el interior del yo,

¹⁰ M. d. C. Riddell, *La escritura española en la posguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Chicago, Ohio State University, 1988.

¹¹ A. Caballé, I. Rolón Barada, *Carmen Laforet...*, cit.

generando una carga negativa, un lastre y una experiencia del amor confusa¹².

La pérdida de Teodora supone un inmediato relevo, radical y violento, tomado por la que fue la amante secreta de Eduardo (el padre de Carmen) durante la enfermedad de su esposa. Esta mujer es un personaje oscuro en la historia familiar de los Laforet; sobre ella cae el lastre de la responsabilidad de la aniquilación de la memoria materna (hace todo lo posible para borrar cualquier traza de la presencia de Teodora tras su muerte) y también una decadencia económica de la familia, por razones que nunca han llegado a aclararse.

Sin caer en la obviedad de cualquier forma de generalización, se puede decir que este acontecimiento adquiere cierto carácter fundacional si analizamos, aunque someramente, los itinerarios temáticos de la novelística laforetiana. Todas sus novelas se construyen a partir o alrededor de procesos de sustitución debido a una pérdida inesperada y traumática. En este sentido, es fundamental recurrir a las reflexiones de Luisa Muraro cuando señala que el proceso de sustitución de la madre conduce hacia el territorio escurridizo de las posibles consecuencias psicológicas de un proceso mal logrado de mediación entre sujeto (o *criatura*, término empleado por la filósofa) y la persona que ejerce de sustituto¹³. Esta mediación, lejos de ser siempre conciliadora, aunque social y naturalmente posible, puede resultar psicológicamente aplastadora. El sujeto vive un luto no superable y la sustitución fallida no hace sino acentuar el sentido general de pérdida y abandono. Debido a este proceso de no reconocimiento y de rechazo de la figura sustituta, el sujeto puede manifestar trastornos que, según la teoría freudiana de la fijación, corresponden con un retorno de lo reprimido. Como se decía, en Carmen Laforet, la manifestación de este proceso fallido es visible en diversas ocasiones: no solo las protagonistas, solitarias heroínas de su

¹² *Ibid.* p. 69.

¹³ L. Muraro, *El orden simbólico de la madre...*, cit.

narrativa, viven trastornos más o menos velados, sino que es evidente que este malestar se extiende a otros personajes, encarnando estos, según los casos, las patologías que Freud identifica como inmediatos reflejos de la mediación fracasada: la histeria, la fijación y otras neurosis. Efectivamente, en el mundo narrativo de la autora no solo menudean huérfanas y huérfanos, sino que aflora un conjunto significativo de trastornos mentales que remiten a una pérdida no superada. Un vacío que, en la mayoría de los casos, bien puede identificarse en un «un vacío maternal».

Más allá de esta consideración, es llamativo que el estado de orfandad, además de sus carencias, ofrezca algunas ventajas. El personaje dispone de mayor libertad y, por otro lado, no suele rebelarse ante la figura materna, siendo esta, al contrario, objeto de una posible exaltación nostálgica propia de las personas o de los momentos ausentes. Una posible esquematización es ofrecida por Rosa Galdona Pérez, que destaca tres consecuencias directas: en primer lugar, el personaje, al ser desprovisto de modelos maternos, redime al personaje de la madre de cualquier culpa histórico-social, factor de evidente importancia tras la guerra civil¹⁴. Esta redención permite extraer a la madre del contexto, más allá de la función que el sistema patriarcal le asigna. En segundo lugar, la orfandad permite y puede tolerar algún despiste o desviación que, en otras personas, no se perdonaría. La falta de un modelo directo y autoritario crea un espacio propicio para la subversión, la rebeldía. Y, por último, el personaje huérfano adquiere importancia porque otorga cierto realismo al relato, construyendo tipos perfectamente encasillables y reconocibles en la posguerra española; un personaje incierto es paradigma de una sociedad incierta.

¹⁴ A. Redondo Goicochea, *Mujeres y narrativa...*, cit.

2. El viaje al abismo

Es precisamente una pérdida, un luto anterior al tiempo del relato, el móvil de *Nada*, novela con la que Laforet debuta como novelista en 1945. Un tipo de acercamiento parecido al que vamos a proponer ya ha sido asumido, por primera vez, por Barry Jordan, un surco que luego elegirán también Mark Del Mastro y, entre otros, Irene Mizrahi¹⁵. La reflexión más atenta y precisa sobre el tema lleva la firma de Caragh Wells, quien, como hemos mencionado, examina toda la novela a partir de la búsqueda, por parte de Andrea, de una reconciliación con el mundo tras la muerte de su madre y la superación, aunque parcial, del trauma¹⁶.

Ya a partir de los primeros pasos que la joven protagonista Andrea mueve en la majestuosa estación de Francia «gota entre la corriente» se sugiere un estado de soledad que irá acompañando a la muchacha durante todo el relato. La soledad es, de hecho, una dimensión que forja a la joven y que, según los casos, la excluye, protege y la connota. Como muchas protagonistas adolescentes de la novela de posguerra, Andrea necesita esa soledad y en ella encuentra su propia dimensión. Hasta el breve diálogo con su tía Angustias no conocemos el motivo de su viaje a Barcelona. Un viaje que es posible gracias, también, a su estado de huérfana y a la pequeña ayuda económica que la chica recibe del estado: «Eso no es mérito tuyo, sino de tu orfandad»¹⁷. A partir de esta revelación, que la tía Angustias interpreta como una desventaja irresoluble para el futuro de Andrea, el texto se configura como una tentativa, constante y fallida, de sustitución de la figura

¹⁵ B. Jordan, *Laforet's Nada as a female bildung*, en «Symposium A Quarterly Journal in Modern Literatures», 46 (2), 1992, pp. 105-118; M. Del Mastro, *Cheating Fate: Female Adolescent Development and the Social Web in Laforet's Nada*, en «Hispanic Journal», 18.1, 1997, pp. 55-66; I. Mizrahi, *El trauma del franquismo y su testimonio crítico en Nada*, Newark, Delaware, 2009 (Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs).

¹⁶ C. Wells, *The novels of Carmen Laforet...*, cit.

¹⁷ C. Laforet, *Nada*, Edición a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Destino, 1999, p. 25.

materna por parte de personajes que no están a la altura de dicha difícil tarea: «No te negaré, Andrea, que he pasado la noche preocupada por ti, pensando... Es muy difícil la tarea que se me ha venido a las manos. La tarea de cuidar de ti, de moldearte en la obediencia... ¿Lo conseguiré? Creo que sí. De ti depende facilitármelo»¹⁸.

En un primer momento, es la misma Angustias quien decide emprender esta misión, de acuerdo con una concepción cristiana que la mujer ha asumido como *modus vivendi*. Pero, en un momento dado, la mujer abandona su misión salvadora, deponiendo las armas:

Todos estos días he pensado en ti... Hubo un tiempo (cuando llegaste) en que me pareció que mi obligación era hacerte de madre. Quedarme a tu lado, protegerte. Tú me has fallado, me has decepcionado. Creí encontrar una huerfanita ansiosa de cariño y he visto un demonio de rebeldía, un ser que se ponía rígido si yo lo acariciaba. Tú has sido mi última ilusión y mi último desengaño, hija. Solo me resta rezar por ti, que ¡bien lo necesitas!, ¡bien lo necesitas!¹⁹.

Tras el intento fallido de Angustias, rencorosa hasta lo inverosímil por razones que nunca se aclaran y determinada a dejar la misión salvadora de Andrea, otros miembros de la familia tratan de compensar el vacío, y finalmente, la madre de Ena, la única, quizá, que logra establecer con la muchacha una relación no subrogada a la relación maternofilial. Román atrae a la muchacha hacia un mundo diabólico, donde la visión educadora está subvertida por la trasgresión y cierta inclinación al mal. Sin embargo, Andrea siente, en un principio, una profunda fascinación por la faceta artística de su tío, un elemento que también connotará a otras protagonistas de otras novelas, y que representa una búsqueda de modelos para un proceso de subjetivación necesario para todo adolescente. Con Gloria y Juan,

¹⁸ *Ibid.* p. 26.

¹⁹ *Ibid.* p. 95.

en cambio, Andrea asiste a los entresijos de una relación fallida y probablemente incorpora cierta idea negativa del matrimonio. Juan es un personaje inepto y Gloria afligida por su condición de ajenidad frente al sistema familiar que la acoge, pero que no deja de rechazar y juzgar negativamente sus acciones. El cuadro familiar se completa por la abuela, simbólicamente retratada en un estado de locura que le impide ejercer algún tipo de influencia sobre la joven. Frente a la falta casi total de modelos y a los varios fracasos educadores, la muchacha orienta su mirada hacia lo exterior, donde otro mundo, el de la universidad, parece abrirle paso hacia otra dimensión. Con sus colegas de universidad, Andrea no pierde su condición de aislamiento y soledad, pero, al contrario de lo que ocurre con la familia, ella siente por primera vez un estallido de vida nueva, una vibración de futuro que empieza a agitarla. En este ambiente, el segundo espacio de la novela, coexisten varios elementos: amistad, cierto compromiso ideológico (que connota, por ejemplo, un grupo de estudiantes y representa, quizá, el único momento de la novela en el que se alude a la política) y la seducción amorosa. El caos generado dentro de Andrea es evidente. Ella, mera espectadora de lo que ocurre, explora esta galería de personajes e historias sin adentrarse totalmente en ninguna de ellas. Entre estas nuevas amistades, destaca Ena, con quien Andrea entabla cierta cercanía y que será, como se descubre al final, vehículo para la salida de la muchacha de Barcelona hacia otro destino.

Finalmente, el proceso se cumple con Margarita, la madre de Ena. Con esta mujer, Andrea vive por primera vez una relación no jerárquica. El encuentro, que ocupa una buena parte del capítulo, cierra el periplo de la protagonista y deja entrever el futuro de la muchacha, adquiriendo, desde el comienzo, un marco confesional. Margarita representa, sin lugar a duda, el «envoltorio protector» que ella ha ido buscando durante todo el año barcelonés²⁰. Solo a través de ella, el proceso de desmarque de un sistema familiar que no ha sabido

²⁰ J. Kristeva, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, p. 15.

acogerla, se cumple. De hecho, el camino de evolución personal de Andrea, truncado por la pérdida precoz de su madre, se ve constantemente amenazado por tentativas de intrusión por parte de seres ajenos, pero cualquier tentativa acaba en fracaso con evidentes consecuencias en el ya complicado proceso de maduración de la muchacha. Invirtiendo el punto de vista del relato, el encuentro con Andrea es también para Margarita una ocasión. Su «ingreso» al mundo de la maternidad no ha sido pacífico, pues el personaje parece más bien haber renunciado a una parte de sí misma para sacrificarse y dar a luz:

No, Andrea, yo no deseaba entonces ningún hijo de mi marido. Y, sin embargo, vino. Cada tormento físico que sentía me parecía una nueva brutalidad de la vida añadida a las muchas que había tenido que soportar. Cuando me dijeron que era una niña, a mi desgana se unió una extraña congoja. No la quería ver. [...] Yo sentía remordimientos por haberla hecho nacer de mí, por haberla condenado a llevar mi herencia²¹.

El territorio del dolor y del sacrificio es compartido con Andrea, que se reconoce inmediatamente en esta mujer adulta que acaba de irrumpir en su vida e identifica, en ella, un espejo ustorio en el que reflejar su imagen aún no moldeada. Andrea también asocia el dolor a la misma vida y viceversa.

Nos quedamos calladas. No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi cuerpo preparado –como cargado de semillas– para esta labor de continuación de vida.

[...] Cuando la madre de Ena terminó de hablar, mis pensamientos armonizaban enteramente con los suyos²².

²¹ C. Laforet, *Nada...*, cit., p. 222.

²² *Ibid.* p. 223.

En esto, nos parece importante señalar cómo dicha asociación, lejos de ser casual, remite estrictamente a una posible elaboración del trauma. La novela se configura como un continuo fracaso en la búsqueda de modelos que puedan resolver el trauma de la orfandad. Es demostración de esto no solo la falta de vitalidad, ya que el personaje se autodescribe continuamente como espectadora de la vida, sino que, de acuerdo con Wells, la muchacha manifiesta numerosos síntomas propios del estrés postraumático, como la autoinculpación, la resistencia en socavar recuerdos dolorosos y una forma de misticismo y de abstracción que, de hecho, la abstraen del presente²³. La madre de Andrea, Amalia, es un personaje ausente del relato. Solo hay una referencia a una foto que custodia la abuela y a una «larga trenza de pelo negro» que, en forma de sinécdoque, representa a la mujer. Esta ausencia es de leer como una falta de elaboración del luto, una imposibilidad de la que derivan, evidentemente, todas las lagunas emocionales, sociales y de concienciación que Andrea padece. Solo el encuentro con Margarita y la huida final a otra ciudad pueden representar una manera, aunque parcial, de superar la falta de la figura materna, aunque el final de la novela queda abierto, sin posibilidad de saber si el viaje determina realmente una evolución personal.

3. Demonios y otros demonios

La segunda obra de Laforet insiste y posiblemente consolida un escenario parecido, basado en la orfandad como motor de la acción. La joven Marta Camino, ya huérfana de padre y bajo el control de su hermano José, asiste al lento debilitamiento de su madre, Teresa, enferma terminal y postrada en cama. El escenario de fondo es Gran Canaria en la guerra civil, marco espacio-temporal de significativo valor porque, por un lado, de acuerdo también con la narrativa de la época, otorga cierto realismo al relato, por otro, sugiere paralelos

²³ C. Wells, *The novels of Carmen Laforet...*, cit.

biográficos que, como hemos visto, superan la línea anecdótica y se convierten en herramientas hermenéuticas de elevado interés. Tal como ocurría en la primera novela, el camino de evolución de la muchacha hacia la edad adulta se complica debido a la falta de modelos. José, el hermano de la protagonista, no es capaz de emprender la tarea de educador y otro personaje, Pino, mujer de José y cuñada de la chica, es un ser mezquino y trastornado, que alimenta un odio profundo por la familia Camino. El cuadro es evidentemente similar al de *Nada*: al faltar el modelo materno, varios personajes intentan establecer con Marta relaciones de tipo jerárquico y orientadas hacia procesos educativos, pero se trata de extemporáneos y malogrados tanteos. Sin embargo, se aprecian nimias pero significativas diferencias que sugieren, si adoptamos una línea de análisis que no prescinde de la biografía de la autora, cierta mayor profundidad en perfilar la relación madre-hija. Si en *Nada* esta parecía ausente, quizá por una falta de elaboración por la pérdida (que sí puede corresponder con lo que ocurre a la autora), *La isla y los demonios* presenta varios detenimientos sobre el tema que, posiblemente, sugieren una mayor elaboración. En primer lugar, se puede aseverar que Marta Camino tiene una viva relación con la madre, aunque esta está representada permanentemente postrada en cama. Pese a estar confinada en un cuarto de la casa e imposibilitada a moverse, Teresa sigue ejerciendo cierta trascendencia sobre la muchacha.

Pero Teresa no podía decir eso. No podía detenerla (de su marcha a la península). Marta no era de nadie, no se sentía atada a nadie, y eso le daba fuerza. Teresa la había abandonado hacía años, más que si estuviera muerta. Si Teresa le hubiera impedido marchar, también de ella hubiese huido, sin piedad, sin volver la cabeza. Después de esta infantil oración cerró los ojos, y entonces vio de verdad a Teresa²⁴.

²⁴ C. Laforet, *La isla y los demonios*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 261.

Lejos de representar un modelo, Teresa es más bien un símbolo de poder y control y Marta Camino tantea la posibilidad de desmarcarse definitivamente de este vínculo. El personaje de Teresa, que mucho ha influido también en la vida de José (aunque no es su madre natural), tiene en la novela una ocasión de rescate. A través del recuerdo de Marta y de José, su figura vuelve a la lozanía del pasado, de una época en que sí la casa se regía por las reglas que la mujer imponía. El espejo materno se configura a través de estos capítulos. Por primera vez en la narrativa de Laforet, la relación madre-hija se explicita:

A Marta le parecía una reina. La vio levantar la copa de vino para beber, y la niña supo que, al alzar los ojos, también la había visto. Fue un segundo maravilloso. Su madre no hizo ningún gesto para no delatarla, pero le envió una tierna y risueña mirada como un beso. Ella se había quedado llena de la primera emoción violenta y dulce que recordaba. Sabía que su madre era amiga suya, cómplice suya, contra su padre y contra todos... No, su madre no le habría impedido nunca que realizase sus deseos. La habría ayudado como nadie²⁵.

La recuperación analéptica del pasado permite una reconciliación bastante apaciguadora con la figura materna. La joven Marta perfila su autoimagen a través del recuerdo conciliador con Teresa y, gracias al impulso positivo generado, logra conquistar un espacio de autonomía que le permite franquearse del sistema familiar claustrofóbico que la tenía atada. Puede considerarse, este proceso, como un paso adelante en un proceso de evolución y reconciliación con el pasado. Lo que en *Nada* afloraba como «retorno de lo reprimido», en *La isla y los demonios* aparece como efecto de una negociación del sujeto con el mismo trauma de la pérdida.

Entre 1945 y 1955, coincidiendo con una significativa exploración del género breve, Carmen Laforet escribe un cuento que, de alguna forma, cierra un ideal «ciclo maternal». En no más de cinco páginas se

²⁵ *Ibid.* p. 241.

describe la recuperación de la figura materna, donde el personaje protagonista no es la hija, sino la madre. De corte declaradamente autobiográfico, *Al colegio* describe el primer día de colegio de una niña que se dirige, cogida de la mano, hacia su futuro:

Vamos cogidas de la mano en la mañana. Hace fresco, el aire está sucio de niebla. Las calles están húmedas. Es muy temprano. Yo me he quitado el guante para sentir la mano de la niña en mi mano, y me es infinitamente tierno este contacto, tan agradable, tan amical, que la estrecho un poquito emocionada. Su propietaria vuelve hacia mí la cabeza, y con el rabillo de los ojos me sonríe. Sabe perfectamente la importancia de este apretón, sabe que yo estoy con ella y que somos más amigas hoy que otro día cualquiera²⁶.

Como ha escrito Rosa Galdona Pérez, el relato cuenta de una «mujer que se descubre, que se reconoce a sí misma a través de su relación con la niña, expresada en términos de una inusitada y espontánea complicidad femenina que dan la impresión al lector de que madre e hija llegan a fundirse y confundirse en una única e inédita experiencia de lo femenino»²⁷. El relato representa la superación del modelo de madre hada, ausente y muerta a través de un cambio de perspectiva: la madre logra acceder a otro nivel de la relación con su madre cuando ella, a su vez, asume la perspectiva materna, en un juego de espejos que propicia la recuperación del amor de y hacia la madre que ha teorizado Luce Irigaray²⁸.

Sola, desde la puerta, la veo marchar, sin volver la cabeza ni por un momento. Se me ocurren cosas para ella, un montón de cosas que tengo que decirle, ahora que ya es mayor, que ya va al colegio, ahora que ya no la tengo en casa, a mi disposición a todas horas...

²⁶ C. Laforet, *Al colegio*, en *Cartas a Don Juan*, Menoscuarto, Palencia, 2007, p. 89.

²⁷ R. I. Galdona Pérez, *Discurso femenino en la novela de posguerra*. Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga. San Cristóbal de La Laguna, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 2001, p. 334.

²⁸ L. Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre...*, cit.

Se me ocurre pensar que cada día lo que aprenda en esta casa blanca, lo que la vaya separando de mí –trabajo, amigos, ilusiones nuevas–, la irá acercando de tal modo a mi alma, que al fin no sabré dónde termina mi espíritu ni dónde empieza el suyo...²⁹.

Solo a través de la experiencia materna, el personaje sin nombre interrumpe un proceso de privación e inaugura una nueva experiencia basada en la complicidad, en la mutua transmisión de emociones. Buscando un necesario paralelismo con la vida de la autora, sabemos que Carmen Laforet vive plenamente la experiencia de la maternidad, hasta, a veces, sacrificar su propia vida y su trabajo de escritora para ofrecer una vida lo más cómoda posible a sus cinco hijos. No es infrecuente hallar fotos de momentos de participación familiar en que Laforet parece encontrar el secreto de la felicidad. Quizá, el hilo con la madre perdida y torpemente remplazada se reanuda gracias a la nueva vida que bulle en su casa.

4. Conclusión

En la época de posguerra «no es sorprendente el número de huérfanas en la literatura escrita por mujeres»³⁰ y Carmen Laforet se inserta perfectamente en esta tendencia temática, presentando un abanico de personajes en los que es más que evidente la falta de una figura tan decisiva.

El dato biográfico colabora en la reconstrucción: la vida de Carmen Laforet está marcada por un momento revelador de la crueldad de lo real frente a un mundo idealizado que la autora vivió en su primera juventud: la muerte de su madre y el casi inmediato relevo tomado por Blasina, su madrastra. Esta mujer, que «a pesar de todas mis resistencias a creer en los cuentos de hadas, me confirmó su

²⁹ C. Laforet, *Siete novelas cortas*, Palencia, Menoscuarto, 2010, p. 9.

³⁰ F. López, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995, p. 87.

veracidad, comportándose como la madrastra de los cuentos»³¹, trata de borrar completamente el recuerdo de la madre, generando una repentina doble orfandad para Carmen y sus hermanos. La llegada de esta mujer en la casa y en la vida de la autora tiene una repercusión relevante tanto en su vida (se marchará pronto a la península para liberarse de un mundo que aborrecía) como en su literatura, ya que una de sus constantes temáticas es, precisamente, la representación novelesca de la orfandad. Exceptuando pocas obras (algunas novelas cortas que viran sobre otros temas), la orfandad domina temáticamente sus escritos, connotando una escritura perfilada en torno a los conceptos de luto, pérdida, abandono, soledad y formación autodidacta. Recurriendo a la idea de que la biografía representa un dato necesario, pero no suficiente para la interpretación textual, admitimos el peso que el acontecimiento traumático, ocurrido en la vida de la autora, ha dado hincapié a toda una poética. La orfandad y el estado de soledad que esta supone no solo se manifiesta en las numerosas jóvenes adolescentes que actúan de protagonistas, sino que se extiende a casi todos los personajes, abismados en esta misma soledad, diríamos cósmica y existencial, que tarde o temprano desahogan esta aflicción en patologías como trastornos mentales, histeria, fijaciones y psicosis. Sin embargo, como hemos visto, el proceso de pérdida supone etapas que, quizá, pueden llevar a una superación paulatina del trauma. El análisis de los textos seleccionados en este estudio ha intentado proponer una exploración de dicho trayecto psicológico. Desde una negación total, una ausencia profunda de la figura materna presente en *Nada*, la narrativa laforetiana pasa por un momento de primera reflexión sobre la maternidad, a través de la relación Marta-Teresa en *La isla y los demonios*, hasta llegar a una parcial pero significativa reconciliación gracias a la inversión de los roles madre e hija y del relativo punto de vista del relato, en *Al colegio*.

³¹ C. Laforet, *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1956, p. 11.

AGUAFUERTE TANGUERA

SIMONA FORINO

1. El templo sin tiempo

«Al neutral pena de muerte»¹

Corría el 11 de diciembre y la ciudad de Buenos Aires empapelada de afiches callejeros amaneció en un caos verdadero; en un canto publicitario, los carteles promocionaban la salida del tango futuro del Siglo XXI. Recuerdo aquel Nuestro Tiempo atravesando una Guardia Vieja y otra Nueva, la Época Dorada, una Vanguardia y una Decadencia desafortunada. Me desperté pensando en el *mauvais genre* y en la corporal conexión cuando superó la prostibularia visión, en la verticalización de la jerarquía cultural, cuando se prohibió con lunfardo hablar en la radiodifusión medial, en la pareja que se entrelazó con la *póiesis* y su doble misión, en la orquesta de «estilo» que operó con música que también es lúdica. El baile social logró su distancia psicológica entre los otros productos artísticos y se nombró a sí mismo, desde lugares diferentes, saliendo de la política finalmente hacia la transparencia de una identidad que los jóvenes no entienden. Porque su libertad importa más que el arte de gobernar, su crónica de vivir es más real que la idealizada marginalidad, su espíritu patriótico del 25 de Mayo toca más fuerte que la Década Infame sin suerte. Me gusta pensar que la palabra es metáfora y que no está en su literalidad encerrada, que la simbología de sus letras puede ser dolor y compromiso, cantos y cuentos, letrillas descriptivas en la *Pompeya que no olvida*. Me basta desear la perfección de un verso, en un debate social complejo, me sirve convertir la canción sobre una «desaparecida» en *Milonga de los arroyos* para sentirme viva. Me contento con su abrazo terapéutico, declarado

¹ R. Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1992, p. 198.

patrimonio de la UNESCO que cultiva la lucha contra el conservadurismo y la mediocridad de la cultura. Me encanta el *Gotán* de Gelman, el culto a la personalidad y los héroes populares, todos recursos formales portadores de una significación extra-lingüística de valores, capaz de transmitir experiencia y sabiduría y mucho más de lo que su lírica diría; porque el verdadero mensaje no es el idioma común sino el lenguaje uniforme que lega a una comunidad latinoamericana enorme.

Así se levanta el telón: el 1880 da comienzo a la historia de la «europeización» *versus* la «britanización», dos esferas de influencia, la primera pseudo-moderna y la atrasada oligarquía secundaria; la «Puerta de la tierra» es la gran impulsora de la ola migratoria, «tana» y «gallega», defendida y rechazada por una élite preocupada por su identidad amenazada. Sarmiento, el intelectual de la «raza de mente atrofiada» percibe esa «barbarie» extranjera, aunque su proyecto de nacionalización será una mera decepción y Martínez Estrada, padre fundador de la heterogeneidad que de la inmigración había dado lugar. El *leitmotiv* del inmigrante civilizado volverá en los Sesenta con el pasado alberdiano, para descubrir lazos y raíces de la diversidad constitutiva del «hotel Argentina». Sin embargo, identidad es también género con el conflicto entre hombres y mujeres como consecuencia natural de un patriarcado universal y ahistórico, que en el tango representa su desarrollo asincrónico. Si «al mundo le faltaba un tornillo», en el Buenos Aires querido quedaban registrados los tangos de la inestabilidad social, el síntoma de la decadencia moral, «el pensamiento triste que se baila» como quintaesencia del argentino medio mezclado a las figuras del africano esclavo y al humor del inmigrante liberado. Su origen híbrido y negroide sigue las acrobacias emuladoras del compadrito, mientras su «vocabulario gremial», brotado entre la tierra y el asfalto, es pedazo de la memoria colectiva de todo el Cono Sur y su inventiva. Tras un gotán de 4 *Versos Rantifusos*, que al bohemio da laburo, trasuda la amenaza del anárquico lunfardo, chamuyero de vesre y malvado en su diccionario, por cantar una

realidad que cambia en término cultural. Peor que el ambiente del trabajo, es el cuerpo de la mujer que se gana la vida bailando, en un cabaret con cambas y propina, así se cansa la milonguerita, huyendo de su esclavitud y del parásito a sus cuestras aún, que ahora agarra la guitarra y se inventa «coplas de amuro» por esa percanta ingrata que lo dejó en su tugurio. Así nace la traición, así el pueblo repite los malos versos, para mejor comprender las condiciones y sus contextos; así lo «no popular» se origina como resultado de un «margen moral» que establece la sociedad. Del dolor gardeliano al mito piazzolliano y, aunque Ástor fue incongruente en lo político, como el amigo y mentor el *Gordo Troilo*, su estilo ático cambió el mundo en un segundo: del Peronismo nacional a lo masivo del Fondo Monetario Internacional, de la Vanguardia mundial al tango electrónico y su transgresión cultural asociando «polaridades ideológicas» sin compromiso político hasta el final de este período.

Fue el 2001 de *Corralito* y de cacerolazo y ¡que se vayan todos! protestaron; era otro diciembre de tensión por la maldita globalización, por los cambios estructurales en una fase de inhumanidades: del golpe de Estado militar al Estado de ley excepcional, desde la violencia disfuncional hasta el chillido de las *Locas* del tango local; de los mitos a sus efectos de dos tipos, el realista con Guillermo del Ciano bandoneonista y, el otro con simbolismo del destino, en la voz del Lorca *granaíno*; del saberlo todo del Vaticano a no saber nada de Bergoglio Papa, cuando fue Arzobispo en la CABA.

Para no correr el peligro de desvanecer en el vaciamiento político, el *escrache* nace para denunciar la impunidad de los genocidas en la última dictadura militar, porque una movilización popular descongela cerebros, los saca a la calle o los tira a la mar como la *Sumud Flotilla Global*, un desafío de la conciencia mundial contra toda indiferencia moral.

2. Bagayo vivo

No bombardeen Buenos Aires
 no nos podemos defender
 los pibes de mi barrio
 se escondieron en los caños
 espían al cielo
 usan cascos, curten mambos.
 Escuchando a Clash
 escuchando a Clash (¡Sandinista!)²

Tango cuando los primeros pasos que en 1870 fueron contados, en *Caras y Caretas* una viejita negra de los bailes al son de tambores recuerda: «los mozos nos imitaban en el habla y los compadritos con cortes y quebradas». Mientras el corte cortaba la marcha y la quebrada el quiebre del cuerpo implicaba, los candombes sueltos serían tangos cruzando cuerpos y, con las piernas, se metieron los dedos para largos sucesos. Contradanza y habanera siguieron fusionándose hasta la tierra europea, con el ritmo de la milonga común, pero más lento aún, más sentimental y más triste que la *Noche austral*, con fonética africana y lenguaje secreto, estudiado por el maestro Gobello, hasta nuestros días y al «oscarizado» Conde con su Diccionario de lunfardía. Una sociedad en donde todo es mero producto a comercializar, la Legislatura porteña declara el lunfardo patrimonio cultural, así en su Día se podrá brindar al único fenómeno vital de la autónoma capital.

Tango y sainete, del madrileño al criollo, del coliche al lunfardo, del acto satírico al melodramático que a los personajes de los ambientes populares se adaptaron, para expresar la realidad habitacional en el *Conventillo de la Paloma* epocal. El sainete español ya conocido, tiene en el teatro su propio vehículo, con tonadillas y entremeses, fue el fandango uno de los bailes predilectos de antaño, mientras gramófono y fonógrafo serán los novedosos dispositivos de

² C. García, “No bombardeen Buenos Aires”, *Yendo de la cama al living*, 1982.

reproducción del sonido. *El último Chulo*, pieza burlesca y popular, nos ofrece una visión optimista de la sociedad, y si la de Mayo fue la Avenida, su otra versión se encuentra en la Gran Vía, con el ya mencionado *chulo* que al compadrito porteño correspondía. A los que el interés público monopolizaron, Firpo y *Pirincho* los llamaron, gracias a las modalidades interpretativas de sus orquestas típicas.

Tango y novela, así los autores concretaron su propuesta estética. Fue pura reacción al proceso burgués y su represión, fue voz contra la modernización y el quilombo que germinó: coterráneos con europeos, cocoliche y códigos de convivencia incluso en la zona periférica; allá estará el campesino desencantado por su desplazamiento inesperado, sus valores se perdieron en busca de un laburo venidero, la inocencia de La Plata se convirtió en contracultura encarnada en el compadrito y su figura; cafetín, prostíbulo y conventillo son los temas que el tango proyectó en su canción, con esas letras de una añoranza inmensa.

Tango, jazz y rock nacional, como curiosa coincidencia musical que, a pesar de la fomentada manipulación cultural, comparten una ciudad, un idioma y un tópico universal. Tomemos el tango y el jazz con la misma cultura popular, de la orilla del Mississippi comenzó un híbrido audaz, de instrumentos blancos y ritmos negros librados de siete décadas atrás. Los dos nacieron en el arrabal y su variación de estilo con simultaneidad; el papel de la mujer, objeto de dolor y de amor se acompaña al largo y confuso periodo de gestación; La Boca, con contradanza y habanera y Storyville, con minuet y polka de New Orleans. La coincidencia fue también fatal, cuando Buddy Bolden, director de jazz, crepó como Pascual Contursi en un asilo mental; Armstrong y Gardel, dos genios, como demuestran sus placas del cementerio: «Mensajero de Dios en la tierra» fue el primero y del innovador del Abasto: «Dios se apagó tu voz», cacarearon los del barrio. La conexión entre el tango y el rock es otra canción; aunque luche para no entrar en la comercial, el rock como el tango es modeladora de la educación sentimental: Charly, Manal y Spinetta, siempre tuvieron del tango influencia, con ciertos modos de versificar y poetizar son voces y además modos de pensar.

Tango, fútbol y política, un vínculo indisoluble de todos los fenómenos sociales. Maradona y Las Malvinas, esa mano que golpeó la pelota como lucha marxista-popular contra cada régimen dictatorial-militar; la extremidad del D10S para el ser argentino fue un rescate contra el inglés derrotado de remate, pero el puño levantado lo es también para el pueblo napolitano, que marca la ventaja de 1-0 en un mundo más allá de ser canchero.

Tango, comunicación y natural transmisión, para una insólita emoción; de la Babel lingüística al catedrático hispanista, que al compás literario es el Quijote «orientalizado», un hidalgo en dos mundos que con piruetas poéticas cabalga desde Parthénope a Venecia y de España a Hispanoamérica. Tango, literatura y El Bautista en su cordura, ahí abrazando Siglos de Oro y toda cultura, del Apolonio a Valle-Inclán y Jiménez, de Machado a Vallejo y Asturias, de Neruda a Zambrano hasta el Paz mexicano. La traducción, un desafío y sus *Odas Rudimentales* lo sitúan entre los más populares: *Oda al vino*, al libro, al mar, a la vida, a la noche y a la rosa hasta la «mamadre» de todas, *Oda a la mujer*, al lado de todas las luchadoras, concreta y terrenal como tango ancestral.

Tango, América Latina al grito de una revuelta en la poesía; eran los años Setenta cuando un consciente Don Juan Bautista le dedicó al Viejo Mundo una *Antología*, donde belleza de prosa y sensibilidad de versos se casaron en un único tiempo³; es el 2025 después de Cristo, pero antes se cuenta de un profeta bíblico que al Señor, su primo, le preparó el camino, a sus discentes adoptivos les dirigió hacia mundos desconocidos, al descubrimiento de versos y privilegios, al esculpimiento de la narrativa extranjera y al aprendizaje que el poder de la imaginación, en el idioma que sea, es necesario como la respiración. Porque su Literatura «explosiva» es la prueba que nos salvó la vida, estallando nuestro corazón para hacer otro mundo mejor; porque si no somos nuestro laburo, lo podemos amar nomás,

³ G. B. De Cesare (a cura di), *Poesie di rivolta. Il grido dell'America Latina*, Roma, Accademia, 1972.

para transformar el globo en un nuevo lugar que resultará más bello, más libre y más profundo capaz.

3. Qué bien te queda

Ni a irse ni a quedarse,
a resistir aunque es seguro
que habrá más penas y olvido⁴

Te queda bien la etimología que desde el «lugar donde bailan los negros al son de sus tambores y atabales» llega a ser documental de libertades; o *Tango con Putin*, un eslogan de lucha como botín entre la verdad y la propaganda bélica, para dar voz a las minorías y a sus etnias. El surrealismo del alma si la humanidad nos falta, el enfrentamiento carnal y las parejas de María Amaral.

Nos queda *Protango* y todas las asociaciones culturales que unen, mezclan y aman a ese patrimonio humano que los gobiernos olvidaron de antemano; o *Digitango*, el baile de las noticias en la red, donde el grito global de la mujer, por la igualdad de los derechos negados, se pone delante de nosotros y luego ante la ley de los otros.

Nos queda el *Aullido* ginsbergiano con su «sueño americano», el inmigrante shakespeariano precursor de la *pietas* a su manera, el «nuevo untador» en medio de una pandemia global y dentro la índole de un mundo xenófobo total. Nos queda la transgresión del *Tango Entre Mujeres* o la igualdad andrógina sin la importancia del género y su lógica, el pasaje del arte al activismo con *Fifi Tango Queer y Otros Aires*, el tango electrónico de *Gotan Project*, *Bajofondo*, *Tanghetto*, *Narcotango*, *Ultratango*, *Tango Crash* y *San Telmo Lounge*, incorporados en las milongas, en el pensamiento porteño y su onda. Nos queda *Tango y más*, desde lo más bajo popular a lo burgués familiar, de ese contexto aclasista que lo generó, luego lo amó y con sentimiento igual

⁴ J. Gelman, *Mi Buenos Aires querido*, en *Gotán*, Colección de Poesía, Buenos Aires, Horizonte, p. 23.

y opuesto lo odió, en fin lo aceptó en su heterogeneidad para nada marginal.

Nos queda lo que no se queda atrás, la evolución llega al movimiento, las heridas se representan con arte figurativa y sólo hay tres minutos de vida vivida, contando dos siglos de «com-pathos» más una historia infinita. Nos queda el chamuyo de cada uno que se mezcla con otro oriundo, el caos individual que contiene la diversidad; la «pequeña» experiencia opuesta a la «gran historia» que todo engloba, el compás del subconsciente que abraza y construye la Argentina rotundamente.

Nos queda la historia del precursor de Jesucristo, quien además de preparar el camino, dio letras al *Caminito*, el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo, no es lo mismo que un ignorante, chorro o estafador rotundo; en una irrespetuosa vidriera, el sabio ha mezclado su vida con un cambalache cualquiera y, aunque vivimos revolcados en valores y dublé, entre Biblia y calefón, donde todo es igual y nada es mejor, nunca será lo mismo un burro que un gran Profesor.

Y aquí vengo para embriagar mi corazón, para después poder brindar a los éxitos de la investigación; hoy vamos a entrar en el pasado como hacen los mareados, cada cual tiene su alma herida y en sus ojos con eléctrico ardor está leída; hoy vamos a bajar como garúa desde el cielo, por la acera y en un corazón donde se ha abierto una gotera; hoy vamos a encontrar la raíz soberana y lo que no se busca por las ramas, porque del tango sólo importa su *mitopoiesi* que cuenta el andar y encadena nuestro soñar.

Corría el 10 de diciembre o víspera del Día Nacional del Tango en la Argentina y finalmente «chinchineamos» la vida, que no mide en longitud como la mayoría, sino en amplitud nos bastaría, como les deseamos a Vuestra nonagenaria Señoría Don Juan El Bautista.

ESCRITURAS DESDE LA PRISIÓN:
EL SUEÑO DE LA MUERTE DE QUEVEDO

DONATELLA GAGLIARDI

La historia textual y editorial de los *Sueños* de Quevedo es especialmente compleja y enrevesada, debido a las circunstancias de composición, al dilatado proceso de redacción y, sobre todo, a las múltiples censuras y autocensuras a las que la obra fue sometida. De entrada, voy a recapitular brevemente datos y datas de las ediciones. Tanto la *princeps* como las tres primeras reimpresiones de los *Sueños* se remontan a 1627, viendo la luz todas fuera de Castilla:

1. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Liberós, 1627 (*princeps*, figs. 1-3).
2. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Valencia, Juan Bautista Marzal, 1627.
3. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Zaragoza, Pedro Cabarte, 1627.
4. *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1627¹.

A continuación, aparecieron:

5. *Sueños y discursos o desvelos soñolientos*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1628.
6. *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín², 1631.

¹ Vergés imprimió también otras obras de Quevedo: el *Buscón* (1626) y *Política de Dios* (1626).

² Se trata de Francisca de Medina, viuda de Alonso Martín de Balboa. Cuando su marido falleció en 1613, Francisca se hizo cargo del negocio familiar. A lo largo de sus veinticinco años de actividad (1614-1639), destacó como impresora de los clásicos

La única edición aprobada por el autor fue la madrileña de 1631³, que se publicó con títulos distintos. Utilizo el plural porque no solo los *Sueños y discursos* pasaron a llamarse *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, sino que cuatro de las cinco piezas de la colección fueron rebautizadas de la siguiente manera, además de modificadas sensiblemente⁴:

SUEÑOS Y DISCURSOS 1627	JUGUETES DE LA NIÑEZ 1631
El sueño del Juicio Final	El sueño de las calaveras
El alguacil endemoniado	El alguacil alguacilado
Sueño del infierno	Las zahúrdas de Plutón
El mundo por de dentro	El mundo por de dentro
Sueño de la Muerte	Visita de los chistes

Me voy a ocupar en las páginas siguientes de la pieza final de esta colección satírica, con la que se zanja las visiones de don Francisco, «sietedurmiente de las postrimerías»⁵, unos diecisiete años tras la redacción del primer tratado de la serie (*Sueño del Juicio final*, hacia

españoles: Lope, Cervantes, Quevedo, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, entre otros. «Sólo en una ocasión, en 1614, Francisca de Medina utilizó su propio nombre en el colofón», S. Establés Susán, *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 371.

³ Para un examen de la dedicatoria de los *Juguetes* en relación con las demás piezas del paratexto de esta edición, remito a J. O. Crosby, *Un grito de protesta, de desprecio y de independencia: Quevedo y los "Juguetes de la niñez"*, en V. Roncero, J. E. Duarte (eds.), *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, Pamplona, Eunsu, 2002, vol. II, pp. 19-26.

⁴ En su afán de paganizar el universo de los *Sueños*, Quevedo se preocupó por suprimir o difuminar toda referencia religiosa que pudiera resultar malsonante, llegando al extremo de hacer dialogar a Judas con Júpiter (en vez de con Cristo) en el *Sueño de las calaveras*: «si os vendí, remedí al mundo [...]», F. de Quevedo, *Los sueños*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1999, p. 426.

⁵ F. de Quevedo, *Sueño de la Muerte*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1999, p. 309.

1605)⁶, si cabe dar crédito a la fecha que campea en el cierre de su dedicatoria: «En la prisión y en la Torre, a 6 de abril 1622»⁷. Volveré sobre ella más adelante, relacionándola con un pasaje del celeberrimo episodio protagonizado por el marqués de Villena, pero no sin antes aclarar el contexto histórico, político y personal en que se fraguó el *Sueño de la Muerte*: en palabras de su autor, una verdadera «comedia» que «recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro»⁸.

1. Cartas sobre (y desde) la prisión

Para hacerlo, tomaré como punto de partida el memorial que en la primavera de 1643 Quevedo dirigió al rey Felipe IV, suplicándole que le soltara de la cárcel donde estaba recluso:

Señor: Don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del hábito de Santiago, preso en San Marcos de León tres años ha y tres meses, dice que ya que Vuestra Majestad [...] es ministro de sí mismo, suplica a Vuestra Majestad considere el agravio que se le hace en decir que los papeles que le quitaron no se han visto, no siendo creíble que, prendiéndole por sospecha de ellos, en tres años y tres meses no los hayan visto, y no siendo menor agravio haberle preso y destruido en vida, honra y hacienda por cosa que ni se había visto ni verificado que él fuese, y siendo así que los ministros por quien ha corrido siempre dijeron otra causa, señaladamente de un testigo singular de oídas, sin nombrar sus papeles [...] pone a Vuestra Majestad en consideración que desde que Vuestra Majestad reina *ha estado preso tres veces antes de ésta* (dos por la

⁶ En el diario que Girolamo da Sommaia redactó durante su etapa como estudiante en la Universidad de Salamanca, queda registrada la fecha en que Juan Solórzano Pereira le dejó prestada una copia de este *Sueño*: 22 de abril de 1605, lo que nos brinda un dato incontrovertible: «Quevedo must have written it sometime before April 22, 1605», quizá a principios de año, o bien a finales de 1604. Véase G. Haley, *The earliest dated manuscript of Quevedo's "Sueño del Juicio Final"*, en «Modern Philology», 67, 3, 1970, p. 242.

⁷ F. de Quevedo, *Sueño de la Muerte...*, cit., p. 308.

⁸ *Ibid.* p. 312.

prisión del duque de Osuna y la tercera porque defendió el patronato de Santiago, Apóstol de España, siendo caballero y religioso profeso de su orden), y que en ninguna de estas prisiones se le hizo cargo ni tomó confesión, y fue después de cinco años que duraron dado por libre, habiéndole consumido la hacienda con guardas y acabándole la salud con rigores terribles [...].

Señor, de esto no ha tenido noticia Vuestra Majestad. Hoy la tiene. No pide satisfacción de tantos agravios y ruina, sino que Vuestra Majestad no permita que le acabe el odio y la pasión no ocasionada por él, que en atajarlo hará Vuestra Majestad lo que debe a su Real Persona, y al suplicante gran bien y merced⁹.

¿A qué arrestos se refiere don Francisco? Según él mismo recuerda, los dos primeros fueron consecuencia de la estrecha relación que siempre mantuvo con el III duque de Osuna, que acabaría arrollado por los escándalos italianos (*in primis* la conjuración de Bedmar). Una vez abandonado el cargo de virrey de Nápoles, don Pedro Téllez de Girón llegó a la Corte el 10 de octubre de 1620. Con motivo del afectuoso reencuentro con quien fuera su amigo y servidor, se multiplicaron los rumores, alimentados por la malevolencia del presidente de Castilla y arzobispo de Burgos, don Fernando Acebedo, el cual dio finalmente la orden de detener al escritor.

Como apuntaría Quevedo: «El achaque con que dio el presidente color a mi prisión fue que en mi casa estaba el duque de Osuna a todas horas, y que yo le asistía a los gastos y fiestas con lisonja: dando a entender que mi parecer tenía la culpa de todo lo que le murmuraban»¹⁰.

Desterrado de Madrid en enero de 1621, su primer destino fue Uclés, como caballero de hábito, pero en cuanto obtuvo el señorío de la Torre de Juan Abad¹¹, se le permitió ir a sus tierras. De allí sólo se

⁹ F. de Quevedo, *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, estudio, edición crítica y anotaciones de J. O. Crosby, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 123-124. La cursiva es mía.

¹⁰ F. de Quevedo, *Grandes anales de quince días*, en *Obras I*, A. Fernández-Guerra (ed.), Madrid, Atlas, BAE vol. 23, 1946, p. 201b.

¹¹ Desde el verano de 1621 Quevedo se titulará «señor de la villa».

desplazaría para responder ante la Junta en los procesos al duque de Uceda y al de Osuna. Fue precisamente en la Torre donde comenzó a escribir el *Sueño de la Muerte* concebido, en palabras de Pablo Jauralde, en «la amargura del destierro», aunque «se [enderece] hacia el final con la esperanza de una nueva época»¹².

A pesar de los pesares, esa primavera de 1621 fue una fase de efervescencia creativa para Quevedo, si se atiende a la lista de obras pergeñadas y dedicatorias redactadas por aquel entonces:

- Al 5 de abril de 1621 se remonta la epístola nuncupatoria de *La Política de Dios* a Baltasar de Zúñiga.
- Del 24 de abril de 1621 data la *Carta del Rey don Fernando al virrey de Nápoles*, en la que, además, Quevedo deja constancia de que está escribiendo *Mundo caduco y desvaríos de la edad*¹³.
- El 16 de mayo de 1621, «Preso en la Torre de Juan Abad», firma el prólogo «Al que leyere» de los *Grandes anales de quince días o Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*, concebidos con el intento de «poner delante de los ojos a todos cuánto rey y cuán grande cabe en diez y siete años, y cuánta ruina en doce horas, y cuántas maravillas en quince días»¹⁴.

Antes de hacer referencia a la dedicatoria del *Sueño de la Muerte*, me voy a centrar en una página de esos *Grandes anales*, que, pese al título que llevan, abarcan un periodo de dos años: desde marzo de 1621 (muerte del rey Felipe III) hasta marzo de 1623 (nombramiento de Pedro de Contreras como secretario de Estado). Don Francisco no perdió la ocasión para volver sobre el tema de candente actualidad de la prisión del duque de Osuna y, de paso, sobre su injusto destierro, deslizando así elementos autobiográficos:

[...] y como le vían comer y andar siempre conmigo y solo asistir a mi casa [...] asiendo de los primeros achaques, me prendieron y

¹² P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia (NBEC), 1998, p. 419.

¹³ Lo anuncia en el cierre de la carta. Cfr. fig. 8.

¹⁴ F. de Quevedo, *Grandes anales...*, cit., p. 193.

desterraron. Facilitó esta resolución y levantó esta cantera el presidente Acevedo [...]. Llamóme la junta del Duque con una carta, y vine de la Torre, *donde estuve en mi casa por cárcel*. Tomóseme mi declaración de las cartas que se hallaron mías, y después de haberla hecho, dieron sus cargos a todos y a mí solo no me lo hicieron, dándome por libre¹⁵.

Los señores de la Junta de las causas del duque de Osuna acordaron soltarle el 6 de septiembre de 1621, pero la libertad de Quevedo duraría bien poco: en enero de 1622 le alcanzó una nueva orden de detención y destierro, extendida y firmada –para más inri– por el propio rey, Felipe IV¹⁶. Esta segunda prisión le acarreó, además, problemas de salud, según se desprende del memorial que Esteban Tofiño presentó en nombre del escritor, quien había caído enfermo en la Torre, solicitando permiso para que se curara en Madrid o Villanueva de los Infantes, «donde hay médico y botica». Fernández-Guerra publicó la consulta de la Junta acerca de dicha petición:

[...] Teniéndose consideración a que la villa de la Torre de Juan Abad está cosa de dos o tres leguas de la de Villanueva, y que en ella asiste el gobernador de aquel partido, que lo es don Fernando Páez de Castillejo, y que de mudarse allí el dicho don Francisco, no parece puede haber inconveniente (antes se tiene por mejor que resida en ella, donde el dicho gobernador podrá tener cuenta con él), ha parecido que, sirviéndose Vuestra Majestad dello, se le podría dar licencia para ir a residir allí [...]. Madrid, a 9 de marzo 1622¹⁷.

En la cubierta del parecer se lee «Está bien», de mano del rey. Más detalles sobre el asunto nos los proporciona el testimonio de Paolo

¹⁵ *Ibid.* pp. 202b-203a. La cursiva es mía.

¹⁶ Cuando Aureliano Fernández-Guerra dio a conocer el documento inédito que contenía dicha orden (véase F. de Quevedo, *Obras II*, A. Fernández-Guerra (ed.), Madrid, Atlas, BAE vol. 48, 1951, p. 663b), señaló en nota a pie de página: «Decreto de Felipe IV. Todo él de su puño y letra».

¹⁷ *Ibid.* p. 664a. Modernizo las grafías y resalto la fecha con cursiva.

Antonio di Tarsia, autor de la conocida, precursora biografía de don Francisco (Madrid, 1663)¹⁸:

Tuvo [...] unas tercianas que le ataron al cepo de la cama, y pasó en la cura mayor peligro del que podía traerle el mal, porque por falta de médicos y botica, y por una sangría que le hizo un barbero gañán de aquel lugar, se vio tan mal parado que, escribiendo al Presidente de Castilla el miserable estado en que se hallaba, y ponderando la impossibilidad de medios que allí avía para cobrar la salud le dize en la carta *aver visto a muchos condenados a muerte, pero a ninguno condenado a que se muera*. Desto resultó que los Señores de la Junta, por abril del año de 1622, le dieron licencia para irse a curar a Villanueva de los Infantes [...]. Aquí se rehizo don Francisco en pocos días con el regalo de la tierra, y asistencia de buenos médicos, y luego, por diciembre del mismo año, le mandaron ir libre por donde quisiese, con calidad que no entrasse en la Corte¹⁹.

Me he detenido en este episodio y en las fechas en que se produjo porque el uno y las otras son de una envergadura mayor de lo que podría parecer. La dedicatoria del *Sueño de la Muerte* a doña Mirena Riqueza (anagrama de María Enríquez)²⁰ data del 6 de abril de 1622 en todas las ediciones, antiguas y modernas de la obra satírica²¹, sin

¹⁸ «Decisiva fue la amistad con el sobrino carnal de Quevedo, Pedro Aldrete Carrillo Quevedo y Villegas, gracias a quien pudo visitar la Torre de Juan Abad e interesarse por la vida del escritor, de cuya etapa napolitana ya tenía noticias fidedignas por su común pertenencia, en épocas distintas, a la Accademia degli Oziosi. Aunque la *Vida de Francisco de Quevedo Villegas* (Madrid, 1663) de Tarsia ha sido cuestionada por la poca fiabilidad de algunos episodios, como el de la supuesta participación directa de Quevedo en la conjura de Venecia, y por su tono ejemplarizante, no cabe duda de que se trata de un texto de enorme interés», J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Paolo Antonio di Tarsia*, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/43479-paolo-antonio-di-tarsia>.

¹⁹ P. A. de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, facsímil de la edición príncipe (Madrid, 1663), prólogo de F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Jovis, 1988, pp. 91-92.

²⁰ María Enríquez de Guzmán fue dueña de honor de la reina.

²¹ Véase fig. 2.

embargo, como puso de manifiesto Crosby, en la tradición manuscrita de la misma encontramos una variante significativa.

2. Los manuscritos del *Sueño de la Muerte*

Son cinco los códices que nos han transmitido el texto del *Sueño de la Muerte*. Tres de ellos, todos incompletos, los reseñó Crosby en su monografía de 2005, atribuyéndoles las siglas *P*²², *J*²³ y *Q*²⁴, que voy a mantener por comodidad. A juicio de Crosby, de los tres, *Q* no sólo es el más correcto, sino el único exento de retoques y alteraciones textuales posteriores a la composición original.

En lo que se refiere a los otros dos, ambos fueron dados a conocer por Milagros Rodríguez Cáceres, en sendos artículos publicados en *La Perinola*²⁵. Desgraciadamente, la institución que los custodiara en una primera fase, el Museo Histórico-artístico de la Hospedería Real de Quevedo de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), cerró definitivamente en 2011, y, pese a varios intentos y gestiones, no me ha sido posible consultarlos. Para uno de ellos (ms. *Aldecoa*), que contiene única e integralmente el *Sueño de la Muerte*, me serviré pues de la descripción pormenorizada y transcripción de variantes brindadas por Rodríguez Cáceres²⁶. Del otro (ms. *Hospederías Reales*),

²² Bibliothèque Municipale de Dijon, ms. 809, ff. 82r-93v.

²³ Biblioteca de Menéndez Pelayo, ms. 152. El *Sueño de la Muerte* ocupa los ff. 232r-247v.

²⁴ Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora BNE), ms. 9073. El *Sueño de la Muerte* está transcrito en los ff. 309r-354r.

²⁵ M. Rodríguez Cáceres, *El manuscrito Aldecoa: un testimonio desconocido y completo del "Sueño de la muerte"*, en «La Perinola», 11, 2007, pp. 227-257; M. Rodríguez Cáceres, *Hospederías Reales, otro manuscrito desconocido de los "Sueños de Quevedo"*, en «La Perinola», 12, 2008, pp. 373-387.

²⁶ A su entender, aunque se acerque a *Q* más que a ningún otro testimonio, *Aldecoa* «es fruto de una cadena de contaminaciones [...]. Entronca, en un momento u otro, con diversas fuentes manuscritas e impresas, que debieron de mezclarse en copias que no se conservan [...]». Es la única conclusión a la que podemos llegar al ver cómo las

que «recoge la totalidad de los *Sueños* junto con otras prosas del autor»²⁷, la estudiosa no pudo enumerar las lecturas privativas de modo exhaustivo, por razones de espacio, limitándose a algún botón de muestra, que no despeja dudas en cuanto a los pasajes que nos interesan²⁸.

El primero que voy a analizar se halla al principio del episodio protagonizado por Enrique de Villena. Se recordará que éste último aparece de entrada en forma de gigote encerrado en una redoma, pero poco a poco su cuerpo se va recomponiendo ante la mirada estupefacta de Quevedo. El hombre entero, que finalmente se cuece y endereza en la vasija, le pregunta al visitador:

- ¿Qué año es este?
- De seiscientos y veinte y dos -respondí.
- Este año esperaba yo²⁹.

Pues bien, Q, de acuerdo con J y *Aldecoa*, lee en este pasaje «1621» (fig. 6) lo que explica mucho mejor el comentario del «famoso nigromántico de Europa»: justo ese año había estado esperando para salir de la redoma, por razones que se aclararán al final del diálogo. Sin embargo, al marqués le asalta un sinfín de dudas: al cabo lleva casi dos siglos lejos del mundanal ruido, y por eso sus titubeos parecen

coincidencias y discrepancias con unos u otros testimonios ofrecen continuamente datos contradictorios», M. Rodríguez Cáceres, *El manuscrito Aldecoa...*, cit., p. 229.

²⁷ M. Rodríguez Cáceres, *Hospederías Reales...*, cit., p. 373.

²⁸ Nos orienta su valoración general en lo que atañe al *Sueño de la Muerte*: «La lectura de *Hospederías Reales* se aproxima considerablemente (más aún que la de *Aldecoa*) a la de Q, el manuscrito que Crosby utiliza como texto base de su edición crítica. Coinciden no sólo en variantes relevantes, sino también, separándose a veces de todos los demás testimonios, en errores [...] y en omisiones, algunas de ellas notables», M. Rodríguez Cáceres, *Hospederías Reales...*, cit., p. 383. Sin embargo, al carecer de datos más precisos, me veo obligada a prescindir de este testimonio en el cotejo textual.

²⁹ F. de Quevedo, *Sueño de la Muerte...*, cit., p. 346. Arellano anotó la respuesta de don Francisco, observando cuanto sigue: «Parece que Quevedo puso al principio 1621, probablemente cuando estaba redactando este pasaje, y se cambió a 1622 en la imprenta, ya que en 1622 se fecha la dedicatoria también», *Ibidem*, nota 189.

más que justificados. Interpela pues a su interlocutor, que procede del reino de los vivos, sobre diferentes temas, formulando hasta cinco preguntas: si hay mucho dinero en España y qué crédito tiene; en qué estado está la honra; si hay letrados; si todavía existe Venecia; y finalmente si son muchos los que pretenden el valimiento. A cada respuesta, el desaliento, la indignación, el desconcierto se apoderan más de él y, como directa consecuencia de ello, el entusiasmo por la inminente vuelta al mundo se enfría.

A ser exactos, en los mss. *Q*, *P*, y *Aldecoa*, además de en *Desvelos*³⁰, se añade un interrogante más, acerca de la paz en el mundo, que abre la serie y da pie a un verdadero alegato contra la paz universal. Si no hay guerra con nadie, protesta el marqués, «mandarán los poltrones, medrarán los viçios, baldrán los ignorantes, gobernarán los tiranos, tiranizarán los letrados, letradeará el interes, porque la paz es amiga de picaros. No quiero nada de allá fuera, bien estoi en la redoma»³¹, y solo cuando Quevedo le desengaña, asegurándole que todo se va revolviendo y pronto dará un estallido, Villena reanuda su retahíla de consultas³²: «-¿Ginoveses andan a la sacapela con el dinero? [...] Vuélvome jigote»³³.

Luego, al enterarse de que «hay honra en todos los estados, y la honra se está cayendo de su estado y parece que está ya siete estados debajo de tierra»³⁴, se reafirma: «-No estoy dos dedos de volverme jigote [...] para siempre jamás. No sé qué me sospecho»³⁵. Saber que

³⁰ Para un examen de las variantes del texto de *Desvelos* en lo que atañe al *Sueño de la Muerte*, remito a I. Bertuzzi, *La versión del "Sueño de la muerte" en "Desvelos soñolientos y verdades soñadas"*, en «Bulletin Hispanique», 118, 2, 2016, pp. 473-492.

³¹ Reproduzco el texto del ms. *Q*, según la edición al cuidado de Crosby: F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols., I, 230.

³² Crosby juzga este alegato como una «crítica burlesca a la paz que gozaba España en 1620-1621, y que generalmente se atribuía a la actuación del duque de Lerma, valido de Felipe III», J. Crosby, *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005, p. 85.

³³ F. de Quevedo, *Sueño de la Muerte...*, cit., p. 348.

³⁴ *Ibid.* p. 350.

³⁵ *Ibid.* p. 353.

hay plaga de letrados le hunde: «por ninguna cosa saldré de aquí [...], por no los ver»³⁶ sentencia, pero a continuación rectifica, amenazando: «si he de salir ha de ser solo a dar arbitrio a los reyes del mundo que quien quisiere estar en paz y rico, que pague los letrados a su enemigo, para que lo embelequen y roben y consuman»³⁷.

En cambio, la noticia de que Venecia aún no ha desaparecido de la faz de la tierra no le sorprende en absoluto («es república esa que mientras que no tuviere conciencia durará, porque si restituye lo ajeno no les queda nada»³⁸). Lo que sí colma su paciencia es descubrir que los reinos rebosan de aspirantes a valido, como si fueran «casas de orates».

El balance final del marqués no puede ser más desmoralizador: «según la relación que me haces, no me he de mover de aquí»³⁹, anuncia a Quevedo. Sin embargo, a la hora de despedirse, le ruega satisfaga una última curiosidad: ya tiene decidido volver a gigote («que me hallo mejor»), pero no sin antes saber quién ocupa el trono español en ese momento.

- Murió Filipo III -dije yo.

- Fue santo rey, de virtud incomparable -dijo el nigromántico- según leí yo en las estrellas pronosticado.

- *Reina Filipo IV días ha* -dije jo.

- ¿Eso pasa? -dijo-; ¿qué ya ha dado el tercero cuarto para la hora que yo esperaba?

Y diciendo y haciendo subió por la redoma y la trastornó y salió fuera. Iba diciendo y corriendo:

- Más justicia se ha de hacer ahora por un cuarto que en otros tiempos por doce millones⁴⁰.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.* pp. 357-358.

³⁸ *Ibid.* p. 359.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.* p. 360. La cursiva es mía.

«-Reina Philipo quarto *dos dias* a»: así lee la réplica de Quevedo el ms. *Q*⁴¹, y con éste también los mss. *P* y *Aldecoa* (mientras que *J* y los impresos rezan «días ha»)⁴². Sabemos que Felipe III falleció el 31 de marzo de 1621, y aun conmovido por la noticia recibida en su prisión de la Torre, don Francisco debió de esbozar justo entonces, en la estela de tan cruciales acontecimientos, todo o parte de ese diálogo imaginario con Enrique de Villena. Un diálogo que le permitía, de paso, celebrar la nueva era que se anunciaba bajo la égida de Astrea (la Justicia). Eso nos lleva a la tercera referencia cronológica presente en el *Sueño de la Muerte*, la de la dedicatoria a Mirena Riqueza⁴³.

Ha llegado ya el momento de comentar que en el ms. *Q* dicha pieza liminar está datada en el 6 de abril de 1621, no 1622⁴⁴. Fecha que cuadra a las mil maravillas con las otras dos ya recordadas antes: «¿qué año es éste? 1621» y «Reina Philipo quarto dos dias a». Debió de ser en esa primavera de 1621 cuando Quevedo terminó su quinto tratado en la prisión de la Torre: «no me queda ya qué soñar, y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme»⁴⁵.

Cabe afirmarlo con casi total seguridad no sólo por el argumento que esgrimió Crosby: «Quevedo fue encarcelado en su señorío de la Torre de Juan Abad desde enero de 1621 hasta el 6 de septiembre del mismo año, y otra vez del 4 de enero de 1622 hasta el 9 de marzo de dicho año. Por tanto, la fecha correcta es la de 1621, único año en el que Quevedo estuvo preso en la Torre»⁴⁶, lo cual podría ponerse fácilmente en tela de juicio. Pablo Jauralde, por ejemplo, resolvió la

⁴¹ Saco la cita de F. de Quevedo, *Sueños y discursos...*, cit., vol. I, p. 235. La cursiva es mía.

⁴² Cfr. figs. 3 y 7.

⁴³ Como subrayó Crosby en la correspondiente nota de F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. cit., vol. II, p. 1378, «Por Mirena, rezan “Maria” los mss. *Q* y *J* [...], quedando así bastante defectuoso el anagrama». Cabe añadir que los mss. *Aldecoa* y *Hospederías Reales* leen correctamente «Mirena».

⁴⁴ En este punto el ms. *Aldecoa* discrepa de *Q*, leyendo «1622», al igual que el ms. *P*, mientras que *J* omite la dedicatoria entera.

⁴⁵ F. de Quevedo, *Sueño de la Muerte...*, cit., p. 308.

⁴⁶ J. Crosby, *Prólogo*, en F. de Quevedo, *Sueños y discursos...*, cit., vol. I, p. 96.

aparente incongruencia dando por sentado que nuestro escritor remitió la dedicatoria a María Enríquez el 6 de abril de 1622 desde la Torre «ya curado»⁴⁷.

Lo que me parece indudable es que el episodio del marqués de Villena es fruto del torbellino de emociones que experimentaría su autor a la muerte del rey Felipe III que, si por un lado dejaba un enorme vacío, por el otro daba paso a un heredero tan joven cuanto prometedor. Ciertamente, el futuro se le antojaría cargado de esperanzas a un Quevedo muy tocado por la «borrasca» del duque de Osuna (en palabras de Tarsia)⁴⁸. Debió de ser entonces cuando se le ocurrió insertar en medio del desfile de personajes tópicos, blanco consabido de su sátira de los oficios (médicos, boticarios, cirujanos, barberos, sastres y un largo etcétera), al famoso nigromántico «hecho pastel en bote», pero dispuesto a salir de su redoma con tal de ser testigo presencial de la edad dorada que acaba de comenzar. Tanto entusiasmo difícilmente podría entenderse al cabo de doce meses, menos aun teniendo en cuenta que la orden de detención de Quevedo en enero de 1622 la firmó de su puño y letra el mismísimo Felipe IV, paladín de la Justicia.

Curiosamente menos de una semana media entre el fallecimiento de Felipe III y ese 6 de abril de 1621 apuntado en la epístola nuncupatoria del código Q. A la sazón, Quevedo ya había empezado a redactar la *Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*, pero resumió los temas principales de sus anales inacabados (y dilatados hasta 1623) en el diálogo con Villena, que bien puede considerarse el eje portante de todo el *sueño*. Tanto es así que el título del ms. Q reza «El sueño de la muerte y el marqués de Villena en la redoma»⁴⁹ (fig. 4).

⁴⁷ P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo...*, cit., p. 455.

⁴⁸ P. A. de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo...*, cit., p. 90.

⁴⁹ Los mss. *Aldecoa*, *Hospederías Reales* y *J* coinciden con Q en otorgar protagonismo a este singular personaje. Los primeros dos presentan en la portada de las respectivas copias el título: «Vissita de la muerte y el marqués de Villena en la redoma». El de *J* es «Discurso de la muerte y visita del Marques de Villena en la redoma».

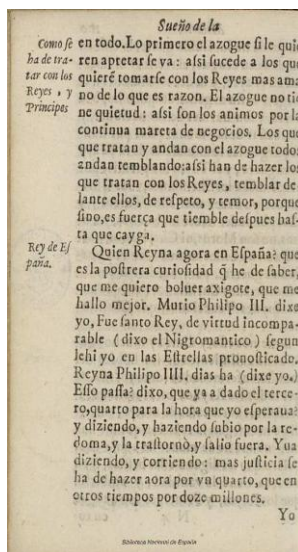
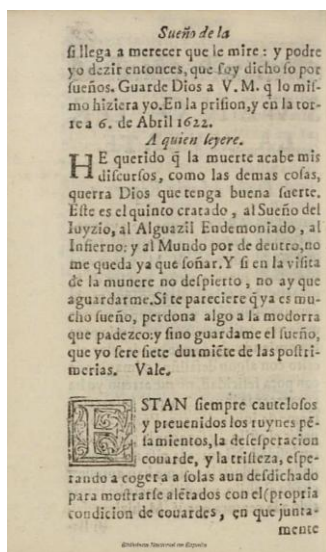
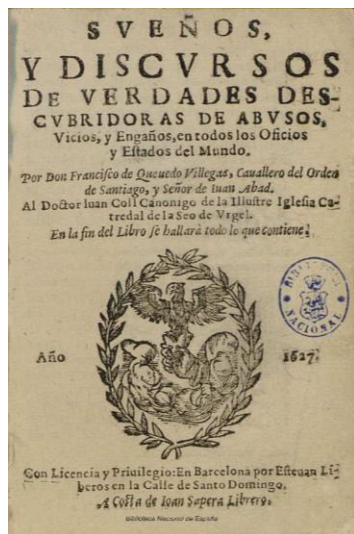
Me pregunto si no cabe vislumbrar en la figura de don Enrique una suerte de *alter ego* literario de Quevedo, quien jugaría aquí con esa reputación de nigromante que se había ganado a pulso en Italia. Pienso en la *guerre de plume* que vio enfrentados a don Francisco y a Valerio Fulvio Savoiano (alias Giacomo Castellani), a quien se debe un puñado de opúsculos, entre los que destaca el *Castigo esemplare de' calunniatori. Avviso di Parnaso* (1618)⁵⁰.

En el episodio del *Sueño de la Muerte* que gira alrededor del marqués de Villena ¿no estaría Quevedo jugando con ese marbete de nigromante que le habían colocado sus enemigos⁵¹? Apasionado estudioso, lector y autor de varios textos («estudié y escribí muchos libros»⁵²), paladín de unos valores que la España del XVII parecía poner en entredicho, encerrado en una prisión de vidrio, pero dispuesto a salir de ella corriendo para celebrar al joven soberano recién ascendido al trono: ¿al cabo don Enrique no tuvo un destino parecido al suyo en más de un aspecto? Solo una investigación atenta y profunda, que dejo para otro momento, podrá confirmar esta intuición, o, por el contrario, desecharla como mera ensoñación.

⁵⁰ Sobre el común modelo boccaliniano de los dos polemistas que se desafiaron a golpe de *ragguagli* remito a D. Gagliardi, *Bosquejos del Duque de Osuna en la literatura parnasiana del XVII (de Boccalini a Castellani)*, en E. Sánchez, C. Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli, Pironti, 2012, pp. 561-576.

⁵¹ Véase, entre otros, A. Martinengo, *Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?*, en F. B. Pedraza Jiménez, E. E. Marcello (eds.), *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 107-124.

⁵² F. de Quevedo, *Sueño de la Muerte...*, cit., p. 347.



Figs.1-3. Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Liberós, 1627. BNE, R/8771. Portada; fol. 79v; fol. 100v.

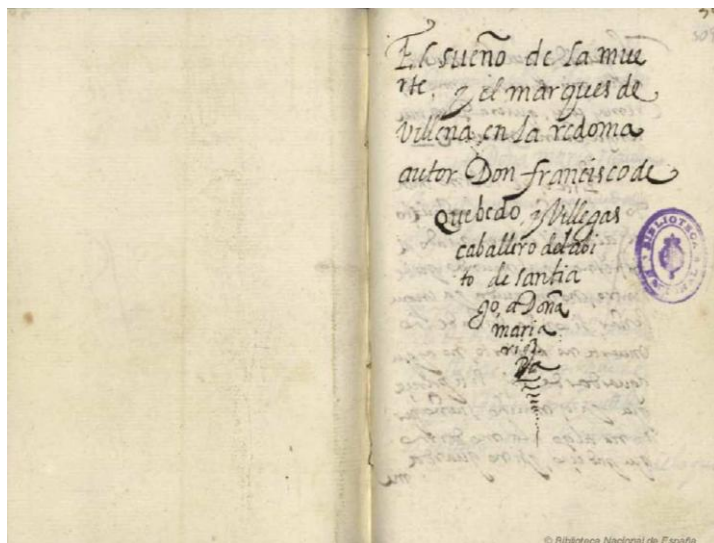


Fig. 4. Francisco de Quevedo, *Sueño de la Muerte*. BNE, ms. 9073. Portada, f. 309r.

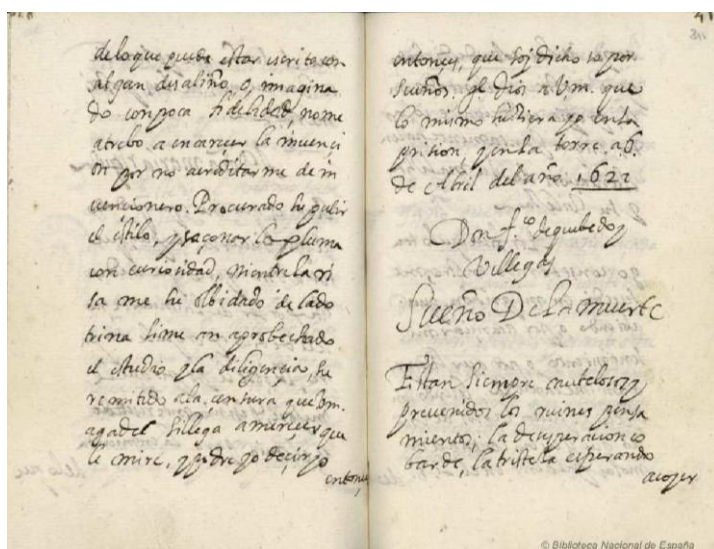


Fig. 5. Francisco de Quevedo, *Sueño de la Muerte*. BNE, ms. 9073, fols. 310v-311r.

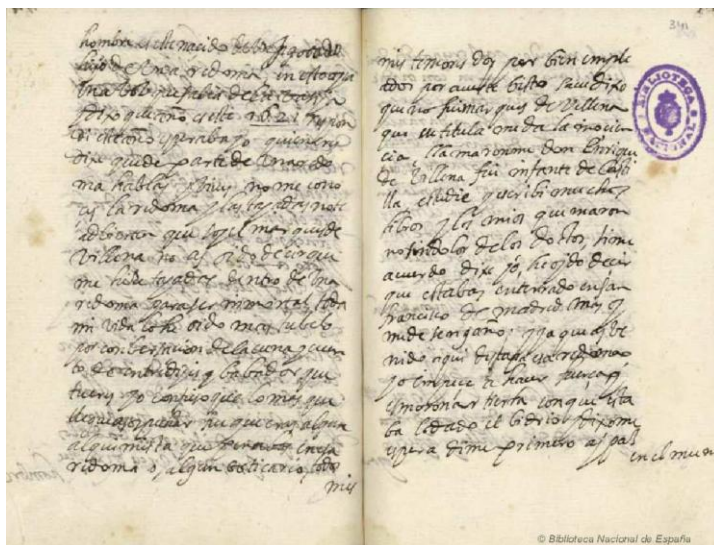


Fig. 6. Francisco de Quevedo, Sueño de la Muerte. BNE, ms. 9073, fols. 340v-341r.

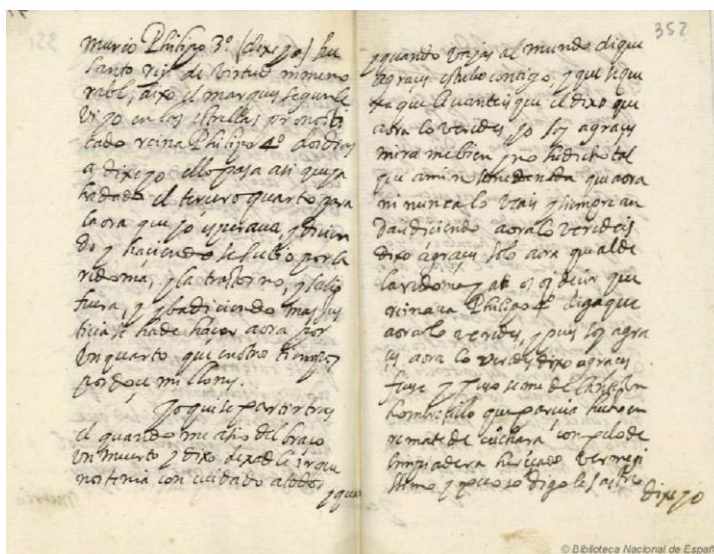


Fig. 7. Francisco de Quevedo, Sueño de la Muerte. BNE, ms. 9073, fols. 351v-352r.

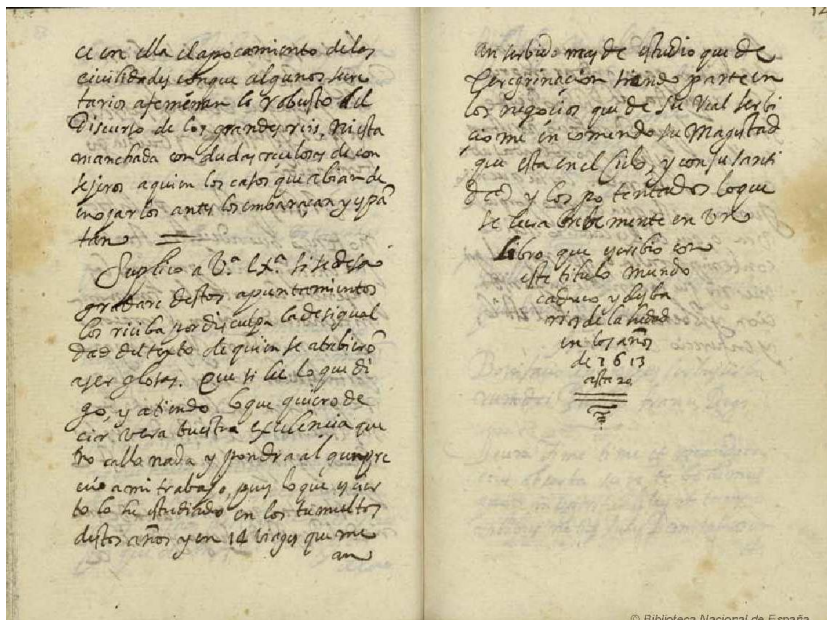


Fig. 8. Francisco de Quevedo, *Carta del rey don Fernando*. BNE, ms. 9073, fols. 53v-54r.

INTENTANDO ZURCIR EL PROPIO PASADO TRAUMÁTICO:
VARIACIONES SOBRE LA AUTOBIOGRÁFICA DE TESTIMONIO
EN LA NOVELA *HERIDA FECUNDA* DE SANDRA LORENZANO

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

Desde hace tiempo que mi campo de investigación está focalizado en el análisis de las diferentes modalidades con las que se realiza la autobiografía de testimonio, dentro el ámbito de la narrativa testimonial de aquellas sociedades que sufrieron el terrorismo de estado durante del siglo XX, en la doble perspectiva, por así decir, «transatlántica»: en la España franquista y en Chile y Argentina, durante sus últimas dictaduras cívico-militares.

A lo largo de mis estudios sobre obras autobiográficas de testimonio, conseguí detectar un abanico de posibilidades con las que se pudo contar -y se continúa contando- en primera persona el trauma de la violencia de estado sobre presos políticos o la experiencia de la vida en clandestinidad junto a sus padres por parte de hijos de militantes, o el exilio forzado en países de acogida para no ser matados. Con respecto a la narrativa testimonial de segunda generación, es decir, de los hijos de militantes desaparecidos, ex-desaparecidos o exiliados durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina, encontramos diferentes matizaciones con que se acoge el legado paternal y se realiza la transmisión de la experiencia de la militancia política, desde el punto de vista de los hijos¹. Como afirma Daniel Feierstein, la reconstrucción del

¹ Cfr., entre otras muchas contribuciones al tema, A. Cobas Carral, *Memoria, identidad y militancia. Figuras de hijos de víctimas de la violencia de Estado en la narrativa argentina actual*, en *Recordar para pensar Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, Santiago de Chile, Boll, Cono Sur, 2010, pp. 90-94; M. Peller, *Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos*, en «Afuera», n. 12, junio 2012, pp. 1-18; M. Peller, *La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la postdictadura argentina*, en R. Pittalunga, J. P. Giordano, L. A. Escobar (coords.),

pasado traumático a través de la escritura remite a una elaboración del duelo personal muy compleja y diferente, según sea la generación de los padres o la de los hijos:

Claro que, en un caso, el de los padres, madres, incluso a veces hermanos, se trata de intentar restituir el sentido presente en la población desaparecida, como modo de conectarse con una experiencia que, muchas veces, los familiares vivieron de costado. Tratar de recuperar dicha historia y conectarse con ese sentido creo que es profundamente reparador, claro que cuando permite reprocesar la propia historia, no cuando la borra y reemplaza por la del familiar desaparecido.

Para los hijos, por el contrario, la cuestión es muy distinta. Las estrategias que analizan son sumamente enriquecedoras para destacar por qué resulta necesario construir un sentido acorde a la propia experiencia (que es la de los 90 o el siglo XXI, no la de los 70), en una vida que transcurre en otro plano histórico y generacional. La capacidad de reflexionar críticamente (o paródicamente o incluso irónicamente) sobre el sentido paterno creo que contiene una potencialidad enorme. [...]

La capacidad crítica con respecto a los sentidos heredados es, por el contrario, el modo más potente de la reconstrucción de sentido, claro que cuando se ve como proceso y no se estanca y paraliza².

Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente, Ciudad de Santa Fe, Maria Muratore, 2016, pp. 115-141; V. Daona, 'Había una vez una casa de los conejos'. *Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba*, en «Aletheia», vol. 3, n. 6, junio 2013a, pp. 1-17; V. Daona, *Mujeres, escritura y terrorismo de estado en Argentina: una serie de relatos testimoniales*, en «Moderna språk», vol. 107, n. 2, 2013b, pp. 56-73; F. Reati, *Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina*, en «Alter / Nativas», n. 5, 2015, pp. 1-45; M. X. Venturini, *Buscando el padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea*, en «The Latin Americanist», vol. 63, n. 1, march 2019, pp. 119-133; M. E. Argañaraz, 'Familia revolucionaria' e infancia: el testimonio como desplazamiento en *La casa de los conejos e Infancia clandestina*, en «Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos», vol. 23, junio 2021, pp. 55-70.

² G. Gatti, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, p. 189.

Es que muy a menudo, la reconstrucción de la historia de los padres supone un enfoque crítico en la narrativa de los hijos con respecto a la elección de la militancia clandestina ya que esta afectó a la vida familiar –la ausencia de una vivencia cotidiana junto a sus padres; la implicación de los niños en la clandestinidad, negándoles vivir su niñez; la orfandad debida a su desaparición–, que no quiere decir el rechazo del legado heredado, más bien, presupone la exigencia de entender cómo se pudo llegar a elegir aquella vida, sacrificándolo todo. Por eso, la variedad de posiciones con respecto a su historia familiar produce un interesantísimo panorama narrativo de los hijos, que ayuda a crear una representación polifacética del reciente pasado traumático de la Argentina que desmorona las versiones monolíticas derivadas de las narraciones anteriores, sea la de los dos demonios que la del militante-héroe.

Mucho se ha escrito sobre el papel que adquiere la narrativización de la experiencia traumática a través del uso de la primera persona del singular y de los límites impalpables entre realidad y ficción³, puesto que la elección de la modalidad autobiográfica conlleva la paradoja de que toda reconstrucción a través del lenguaje de los

³ P. La Man, *Autobiography as Defacement*, en «MLN. Comparative Literature», n. 5, December 1979, pp. 919-930; P. Ricoer, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999; P. Ricoer, *Historia y narratividad*, Barcelona, Ed. Paidós, 1999; B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; L. Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002; L. Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; L. Arfuch, *Sujetos y Narrativas*, en «Acta Sociológica», n. 53, septiembre-diciembre 2010, pp. 19-41; L. Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013; L. Arfuch, *Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura*, en «Kamchatka. Avatares del testimonio en América Latina», diciembre 2015, pp. 817-834; E. Jelin, *Memorias en conflicto*, en «Puentes», 2000, pp. 6-13; E. Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España, 2001; E. Jelin, *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006; N. Strejilevich, *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*, Santiago de Chile, Lom, 2019.

recuerdos producidos por la memoria convierte la vida evocada del yo como representación de la realidad misma.

Con respecto al discurso sobre la reconstrucción de los eventos traumáticos vividos en primera persona a través de su narrativización, escribe Pittaluga:

Pues aun contando con estas narraciones, la tarea de (re)construcción no puede detenerse en ese sentido de la experiencia, sentido que la remite al plano de la vivencia personal o interna del sujeto que ha verificado sus juicios sobre la realidad a partir de su percepción sensible. [...] porque el testimonio es la narración desfasada temporalmente de aquella percepción, es decir, se inscribe en un régimen distinto al de la percepción, se inscribe en el régimen de la memoria, y más aún, en el de la palabra. La autoridad del testimonio –señala Agamben– no consiste en que garantiza la verdad factual del enunciado, sino en la imposibilidad de que éste sea *archivado*. Su permanente posibilidad de reformulación –su vitalidad– es lo que hace del testimonio, y con él de los testigos, una fuente irrenunciable de relatos en el proceso de comprender los sucesos del pasado⁴.

En el ámbito de toda novela testimonial en primera persona, nos encontramos, pues, delante de la reconstrucción de una historia colectiva –traumática– que se sirve de la narrativización de la experiencia individual que nunca acierta a ser verdadera, porque estará siempre sometida a una reinterpretación que la hace «vital», imposible, pues, de archivar como dado unívoco e inmodificable.

En el caso de novelas testimonio de segunda generación, la distopía y la diacronía entre el momento histórico en el que se produjeron aquellos acontecimientos, vividos por los hijos durante su infancia, y el presente en el que la distancia temporal impide focalizar las elecciones hechas en su tiempo por los padres, induce a la escritura

⁴ R. Pittaluga, *Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)*, en M. Franco, F. Levin (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 147. Las cursivas son del autor.

que significa recuperación de un pasado revivido buceando en los recovecos de la memoria, partiendo de recuerdos infantiles que se quedaron allí olvidados que, sin embargo, de momento a otro necesitaron volver a la luz casi de manera involuntaria. Eso puede ocurrir como consecuencia del descubrimiento de restos mortales de algunos desaparecidos que de repente se devuelven a su familia, como es el caso de la novela de Marta Dillon *Aparecida*⁵, o también por el descubrimiento por parte de un hijo de su verdadera identidad y procedencia familiar, en el caso de niños apropiados que gracias al incansable trabajo de las Madres y las Abuelas cada año consiguen recuperar su historia personal, como por ejemplo la obra de Ángela Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?*⁶. O, como el caso de Laura Alcoba, que decide contar su historia de los meses vividos en clandestinidad junto a su madre en la casa Mariani en La Plata en 1975-1976 con la novela *La casa de los conejos*⁷. O partiendo de sentirse inadecuada como testigo de las aberrantes violencias sufridas y de la desaparición forzada de miles de argentinos durante la última dictadura cívico-militar, por seguir en el exilio a sus padres en

⁵ M. Dillon, *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015. Con respecto a ese tema cfr. M. A. Giovannini, *La representación del yo autobiográfico en Aparecida de Marta Dillon: entre búsqueda, recuperación de un pasado personal y aceptación del propio legado histórico*, en Giulia Nuzzo (ed.), *Letteratura testimoniale e costruzione della Storia*, Salerno, 9-11 maggio 2018, Giornate di chiusura del XL Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno/Milano, Oèdipus, 2019, pp. 375-386.

⁶ Á. Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.

⁷ L. Alcoba, *Manèges. Petite histoire argentine*, Paris, Ed. Gallimard, 2007; L. Alcoba, *La casa de los conejos*, traducción al español de L. Brizuela, Buenos Aires, Edhasa, 2007. Con respecto a ese tema cfr. M. A. Giovannini, *Lengua de la militancia, lengua del recuerdo: memorias autobiográficas de una hija de Montoneros: La casa de los conejos de Laura Alcoba*, en F. De Cesare, M. A. Giovannini (eds.), *Lenguajes de las políticas. Más allá de las palabras*, Napoli, UniorPress, 2019, pp. 192-202; M. A. Giovannini, *Memoria propia y memoria heredada en las novelas de Laura Alcoba: las diferentes facetas del testimonio en La casa de los conejos y Los pasajeros del Anna C.*, en D. Crivellari, G. Nuzzo, V. Ripa (eds.), *“El trabajo me pone alas”. Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo*, Salerno, Officine Pindariche, 2023, vol. 2, pp. 687-700.

México, siendo sólo una niña, como ocurre a Sandra Lorenzano con su última novela, *Herida fecunda*⁸.

Herida fecunda me da la oportunidad de analizar otra modalidad más en el uso de lo autobiográfico para contar algo que sirve para encajar una ulterior pieza dentro del inmenso puzzle de la gran Historia de los vencidos, Historia hecha por cada micro-historia personal de derrota. El género autobiográfico se presenta, pues, como un molde muy manejable y variado, sobre el cual se continúa investigando porque se escapa ya de la primera tentativa de definirlo, actuada por Lejeune a principio de los años 70 del siglo pasado.

Sandra Lorenzano es narradora, poeta y ensayista «argenmex» (nació en Buenos Aires, Argentina, y vive en México desde 1976). Es doctora en Letras, especialista en cultura latinoamericana, género y derechos humanos. Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, se desempeña actualmente, desde abril de 2024, como Directora del Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Cuba. En 2023 recibió el Premio Nacional Clemencia Isaura de Poesía, por su poemario *Abismos, quise decir*, y el Premio Málaga de Ensayo, por su libro *Herida fecunda*. Forma parte de la Asamblea Consultiva del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), siendo su presidenta entre 2022 y 2024.

Entre sus libros destacan *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura* (Biblioteca de signos, 2001, Mención Especial en el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas), *Herida fecunda* (Páginas de Espuma, 2024, Premio Málaga de Ensayo), los poemarios *Vestigios* (Pre-Textos, 2010), *Herencia* (Vaso Roto, 2019) y *Abismos, quise decir* (Círculo de Poesía, 2023, Premio Clemencia Isaura de Poesía), así como las novelas *Saudades* (Fondo de Cultura Económica, 2007, Finalista del Premio Sor Juana), *Fuga en mí menor* (Tusquets, 2012), *La estirpe del silencio* (Seix Barral, 2016) y *El día que no fue* (Alfaguara, 2019).

⁸ S. Lorenzano, *Herida fecunda*, España y México, Páginas de Espuma, 2024.

Volviendo a la obra que nos ocupa, el mismo título, *Herida fecunda*, es un préstamo de una definición del exilio de Clarice Lispector, citada por Clara Obligado y utilizada como epígrafe entre las tres que abren la obra de la que estamos hablando, junto a las de María Zambrano y Cristina Peri Rossi, que sugieren diferentes actitudes frente el destierro, incluso creativas:

No me gusta ver la trashumancia o el exilio o como quieras llamarlo, no me gusta verlo solo como un hecho negativo. Me parece que también es, como Clarice Lispector decía, una herida fecunda (Clara Obligado, *Itinerancias*, 24 de marzo de 2023).

Fui alguien que se quedó para siempre fuera y en vilo. Alguien que se quedó en un lugar donde nadie le pide ni le llama. Ser exiliado es ser devorado por la historia. Y su lugar es el desierto (María Zambrano, *Los bienaventurados*).

El exilio ha sido la experiencia más dolorosa de mi vida y también la más enriquecedora. Con el dolor podemos hacer dos cosas: convertirlo en odio, en rencor, o elaborarlo, sublimarlo y convertirlo en crecimiento, poesía, literatura, fraternidad, solidaridad con las víctimas. Este fue mi camino. (Cristina Peri Rossi, *Conversaciones americanas*)⁹.

El libro, pues, con estas premisas, presenta el tema del destierro como macro-tema que presupone muchísimos aspectos –o subtemas– a éste relacionados. Pero vamos con calma.

Empezamos con decir que lo primero que salta a la vista, leyendo *Herida fecunda*, es la dificultad de enjaularlo dentro de un único género, puesto que su complejidad compositiva le proporciona múltiples lecturas que otorgan a la obra unidad y sentido. La primera persona que se presenta al principio de la narración sugiere un corte autobiográfico:

⁹ *Ibid.* p. 11.

VERGÜENZA

Si digo que me quedé tartamuda, ¿me entienden? Cuando me piden que hable del exilio, la primera palabra en que pienso es pudor. Podría ser vergüenza. «Pena» se diría en México. Una marca. Huella. Herida. ¿Vale acaso lo que pueda contar? ¿Para qué? ¿Para quién? Tenía dieciséis años cuando llegamos y quería ser como todos los demás. Me esforcé para conseguirlo. Meforcé. «Aprendimos no a hablar sino a balbucear» escribió Ósip Mandelshtam. Balbuceo. Tartamudeo. Perdí la lengua en algún lugar de estos diez mil kilómetros que me separan del pasado¹⁰.

El yo que relata no puede hablar sino balbucear, tartamudear la experiencia colectiva de la desaparición y de la violencia sufrida sobre su propia piel, por eso se convierte en narrador que subyace incluso cuando cuenta la historia de otros o cuando deja que sea la palabra escrita de una pluralidad de personajes que pueblan su gran cuento sobre el destierro –y no sólo el argentino de los años 70–, su epopeya de la dislocación de seres humanos a lo largo de la historia y del tiempo, que converge en su instalación en tierras americanas de fugitivos de la Europa de la primera mitad del siglo XX –por hambre, por buscar un futuro mejor en el nuevo mundo pero también para escapar de la violencia nazi o rusa, en caso de familias judías–. En la tentativa de contar su experiencia el yo tartamudea por sentirla indigna para representar las de los miles de seres humanos que sufrieron la desaparición. Escribe Lorenzano:

TESTIMONIO

Hace poco más de dos décadas recibí una llamada de Sergio Schmucler, querido y extrañado amigo cineasta, quien me proponía participar en un documental que estaba filmando sobre los argentinos en México. «¿Por qué querés que participe? Hay gente que puede aportar mucho más que yo: gente que ha estado desaparecida, que la han torturado, que tiene hijos o padres asesinados. En el ranking de los horrores de la dictadura, mi puntaje es muy bajo», le dije queriendo ser irónica. ¿Qué derecho

¹⁰ *Ibid.* p. 13.

tenía yo a hablar? ¿El exilio me autorizaba a ello? ¿Podía hacerlo si habíamos escapado? ¿Mis muertos me permitían hablar en su nombre? Aún hoy sigo debatiéndome entre esa sensación de falta de autoridad para tratar el tema, y mi convicción de que algo de responsabilidad tengo en la transmisión de la memoria.

«Nadie / testimonia / por el testigo», escribió Paul Celan.

Pero ¿quiénes son esos testigos? ¿Quiénes tienen derecho a hablar? ¿Quiénes deben hablar? ¿Quiénes pueden hacerlo? ¿Desde dónde? ¿Con qué lengua?

Creo que el único testimonio posible –si es que hay alguno– desde la literatura, es aquel que surge de las fisuras del arte y el horror. Fisuras, quiebres, que hablan desde la fragilidad, desde la inestabilidad. La palabra (poética) del testigo es entonces palabra desgarrada, balbuceante.

Cómo escribir un poema después de Auschwitz, se preguntaba Adorno. Desde el quiebre absoluto de la lengua, el poeta se queda sin certezas. El frágil tejido de incertidumbres apenas le permite vislumbrar un paisaje ceniciento. Ese será su paisaje, ese será el tono de su escritura. Esa será su responsabilidad ética. El testimonio en tanto donación y herencia¹¹.

Lo único que queda, al yo narrativo, es convertirse en portavoz de la experiencia colectiva, insertándose dentro de un puzzle mucho más amplio que propone una visión, nunca exhaustiva, de la gran historia de una muchedumbre de hombres y mujeres desarraigados de su país natal, de su experiencia de los campos de concentración –de una parte u otra del Atlántico–, de los que siguen desaparecidos y continúan a desaparecer, hombres y mujeres que nunca encontrarán digna sepultura.

De esta manera, se ha definido el libro de Sandra Lorenzano un ensayo sobre el destierro. Creo que esta definición es cierta, pero con algunas aclaraciones. Si reputamos que la forma ensayística suponga una declinación que contenga y universalice una narración entre lo autobiográfico, lo biográfico y lo testimonial, entonces sí, *Herida fecunda* es incluso un gran ensayo sobre el exilio forzado, en la misma

¹¹ *Ibid.* pp. 39-40.

manera en la que *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro (Colihue SRL, 1998) se consideró, en su tiempo, el gran ensayo sobre la desaparición, que, pero, viene de la experiencia personal de desaparecida de la autora. Calveiro utiliza la tercera persona para poner una distancia entre lo vivido y lo contado, mimetizando su testimonio dentro la reconstrucción del infierno diario que vivían los secuestrados dentro de los campos de concentración clandestina en la Argentina de los años 70, consiguiendo entregar, al final, una versión más objetiva de lo «indecible», del testimonio.

Sin duda alguna, *Herida fecunda* es también una recolección de poemas –de la propia Lorenzano y de muchos autores más–, poemas que celebran la añoranza del tiempo vivido en su patria, la «saudade» que es extrañar algo que pudo ser y no fue –seguir viviendo en el país de origen, junto a su entorno familiar, en su casa, en su jardín de la infancia–, el deseo que empuja a construir raíces en la piel del ser querido. Pero *Herida fecunda* no es solo eso, con respecto a lo poético: la forma de contar de Lorenzano, por su imaginería y por el uso de las palabras, hacen que la obra se destaque por su lenguaje poético. Lorenzano cuenta la gran epopeya del destierro y de la desaparición a través de la literatura, propia y ajena, construyendo un entramado narrativo que, aún realizando una historia colectiva de testimonio, lo hace en forma poética.

No obstante el complejo y necesario trabajo que el yo actúa en construir una narración que sea una encrucijada de voces, de poemas, de fotos, de relatos autobiográficos marcados por la ausencia, la precariedad, la identidad escindida entre pasado y presente, esta herida siempre abierta y que vuelve una y otra vez a ser zurcida, metáfora de una imposible recuperación del alma dañada por el trauma pero, produce arte, un arte del recuerdo frente al olvido. No obstante todo, decía, vuelve en algún momento de la obra el pudor, la vergüenza por no ser el testigo digno para contar esta gran historia. La voz narrativa lo subraya otra vez en contar su participación a un congreso sobre el testimonio de desaparición en el Cono Sur, organizado en Nápoles en octubre de 2019.

OBJETOS

Las maletas de los migrantes. Las maletas de los exilios. Las maletas de los que fueron y volvieron. O de aquellos que nunca pudieron regresar. Llenas de objetos en ese vacío: amenazados, borrados, desaparecidos, asesinados.

Quien lo ha perdido todo viaja con el vacío, con las ausencias. Viaja con su memoria. Llegan algunas fotos desde el fondo de los cajones abandonados. Música. Versos. Juegos. Imágenes de un jardín que ya no existe. Un río. Libros que se ahogan. Cenizas. Huesos. El equipaje no es jamás ligero, querido Machado.

Los hijos de la mar cargamos piedras. Siempre. Como las que se ponen sobre las tumbas. Piedras como flores.

Nos acostumbramos a construir una memoria hecha de vestigios, de marcas en la piel. Ruina sobre ruina como la visión del «Angelus Novus» de Benjamin.

En una ciudad ferozmente dulce y caótica como Nápoles, se organiza una reunión para hablar de objetos: objetos como testimonio, objetos de los testigos.

Vuelvo a sentir entonces esa estúpida orfandad del que no supo preguntarse a tiempo qué salvaría en un naufragio, la orfandad del que no supo ver el naufragio.

He viajado con los vacíos, con la memoria como equipaje privilegiado. Y con algunos juguetes –que se sumaron tiempo después, claro–, llegados desde la luminosa infancia de mi hija, encabezados por la tortuga Manuelita y el oso Dulce de Leche.

¿Qué es lo que queda de antes? ¿O qué quedó en un allá lejano que cada vez está más presente? Será que me estoy haciendo vieja...

La bicicleta roja, los jazmines, la fila de muñecos que me deseaba buenas noches, los autitos rellenos con masilla, una bebé que no llegó, el guardapolvo blanco, Mujercitas, una caña de pescar y un muelle en el Atlántico, los ríos que crecían con las tormentas.

Ahí están las maletas de los migrantes. Las maletas de los exilios. Las maletas de los que fueron y volvieron. O de aquellos que nunca pudieron regresar.

Objetos, dijeron, artefactos, sueños, lugares.

Testimonios, dijeron.

No estoy muy segura de haber cumplido.

Me gustaría haber sido más obediente.

O más ambiciosa.

Pero en realidad solo tengo palabras.

«Creo que no soy otra cosa que irresistibles fragmentos de memoria», escribió Héctor Schmucler.
Ese es todo el equipaje del sobreviviente¹².

El yo como testigo insuficiente que carece de objetos que evoquen la ausencia, la muerte, la desaparición; Lorenzano testigo insuficiente porque consiguió adecuarse a un país que se ha convertido, después de casi 50 años, en su propio país, junto a Argentina –Lorenzano se define con el término «argenmex»– y su historia es historia de fuga, de alejamiento del lugar del horror, no es historia de aquel horror. Probablemente ella comparte con todos los que sobrevivieron a la desaparición forzada en aquellos lúgubres años la insuficiencia de su historia personal para contar y el sentido de culpabilidad por continuar viviendo, según la famosa afirmación de Primo Levi sobre la imposibilidad de testimoniar la desaparición, experiencia última que sólo quienes la vivieron hasta morir podrían contar.

La escritura de la obra parece adecuarse a la fragmentariedad del yo y de las experiencias contadas: este largo recorrido de voces que entretejen el tapiz heterogéneo de vidas que otorgan a la escritura, a la poesía, a las artes visuales, los recuerdos almacenados en su memoria, se traduce en 74 micro capítulos. Cada uno de ellos propone una manera de enfrentarse con el trauma, de relacionarse con su propio pasado, de construir una vida después. Paul Celan, Sylvia Molloy, Antonio Machado, María Zambrano, Cristina Peri Rossi, Juan Gelman, Walter Benjamin, Simone Weil, son sólo algunas de las voces del destierro que de manera imposible coexisten y forman el poético relato de Lorenzano.

Pero lo que en definitiva se desprende de ese gran relato del destierro, de todos los destierros de la historia, es la condición irreversible del desterrado, condición sufrida por la misma autora de esa poliédrica epopeya de la ausencia, como cuando reconoce como propia esta realidad anímica:

¹² *Ibid.* pp. 148-149.

Encuentro esta frase: «El exilio de deja en un limbo del que no puedes volver hacia atrás ni ir hacia adelante». Es de Carlos Beristain, especialista en mediación de conflictos, miembro de la Comisión de Verdad de Colombia y del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes para el caso de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. Habla de limbo (la belleza de la palabra), de cuerpos perdidos, de asesinados (el horror más allá de las palabras), de migraciones y exilios.

En un taxi perdí la palabra «purgatorio», les decía. ¿Qué hay entre el Infierno y el Paraíso? Pero recuperé el limbo de mi exilio¹³.

¹³ *Ibid.* p. 64.

TRADUZIONE E TEATRALITÀ.
ALCUNE CONSIDERAZIONI E QUALCHE ESEMPIO

AUGUSTO GUARINO

1. Premessa personale

Questo contributo intende essere un modesto omaggio a un Maestro come Gianni De Cesare al quale devo, tra i tanti debiti da me contratti – sia per l'ambito strettamente ispanistico, sia per quello dell'attività di gestione accademica – l'introduzione agli studi del teatro spagnolo dei Secoli d'oro. L'occasione fu, subito dopo la conclusione del «Progetto Strategico Italia-America Latina» del CNR, coordinato da Giuseppe Bellini, che ci aveva visti impegnati dal 1985 al 1992, la partecipazione a un progetto di ricerca nazionale del Ministero (quelli che allora si chiamavano Finanziamenti MURST 40%) sulla drammaturgia spagnola dei secoli XVI-XVIII, di cui era capofila a Genova l'indimenticato Ermanno Caldera e al quale partecipavano anche un'unità di Milano (coordinata da Maria Teresa Cattaneo) e un'altra di Messina (diretta da Antonietta Calderone), alle quali si aggiunse in seguito quella di Parma di Laura Dolfi. Per me che, fino a quel momento mi ero sostanzialmente occupato solo di narrativa, di carattere più o meno finzionale, fu l'apertura a un mondo del tutto sconosciuto¹.

¹ Esito diretto di quel progetto furono i tre volumi pubblicati in quegli anni, collegati ai rispettivi convegni sul Teatro del Siglo de Oro tenuti presso L'Orientale, ai quali parteciparono, oltre ai membri delle unità operative, alcuni dei maggiori specialisti del settore: *La festa teatrale ispanica*. Atti del convegno di studi, Napoli 1-3 dicembre 1994, G. B. De Cesare (a cura di), Napoli, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Istituto Universitario Orientale, 1995; *Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*. Atti del convegno di studi, Napoli 22-24 aprile 1999, G. B. De Cesare (a cura di), Salerno, IUO - Edizioni del Paguro, 2000; *Le radici spagnole del*

Gianni De Cesare arrivava a quel progetto forte dell'esperienza che aveva fatto a fine anni Sessanta partecipando attivamente alla prima edizione italiana delle opere complete di Cervantes, coordinata da Franco Meregalli, all'interno delle quali aveva appunto tradotto alcuni testi teatrali: *L'assedio di Numanzia*, *La casa della gelosia e selve d'Ardenne*, *Il ruffiano santo*, *La divertente*². Negli ultimi tre casi si trattava di prime traduzioni nella nostra lingua, condotte, come era uso generale dell'epoca, in prosa³.

Proprio nel quadro del progetto che ho sopra menzionato, Gianni poi riprenderà e ripubblicherà *El rufián dichoso* in una traduzione completamente rivista, con una propria edizione del testo e una fondamentale introduzione. Tra l'altro, mentre *La entretenida* avrebbe avuto una successiva traduzione⁴, *La casa de los celos* con tutta probabilità a tutt'oggi è disponibile al lettore italiano soltanto nella versione di Gianni nelle sopra citate *Opere complete*.

Quello di Gianni De Cesare è stato dunque un insegnamento non solo limitato agli aspetti critici e filologici del testo teatrale, ma anche

teatro moderno europeo. Atti del Convegno internazionale, Napoli, 15-16 maggio 2003, G. Grossi, A. Guarino (a cura di), Salerno, Edizioni del Paguro, 2004.

² In *Tutte le opere di Cervantes*, Milano, Mursia (collana Le Corone), I, 1971, poi più volte ristampato; rispettivamente *L'assedio di Numanzia* pp. 775-815, *La casa della gelosia e selve d'Ardenne* pp. 869-916, *Il ruffiano santo* pp. 973-1020, *La divertente* pp. 113-1160. Gli altri traduttori del teatro in quell'edizione furono Pietro Marchi (*Los Tratos de Argel* e *El leberinto de Amor*), Maria Teresa Rossi (*El gallardo español*, *Los baños de Argel* e *La gran sultana*), Angela Manutti de Sánchez Rivero (*Pedro de Urdemalas*). Gabriella Milanese tradusse gli *Entremeses*.

³ In realtà sia della *Numancia* (che poi sarebbe stata tradotta in italiano varie volte) che de *La entretenida* c'era un'antica traduzione di inizio Ottocento di G. La Cecilia, in *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno, raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedia*, versione italiana di G. La Cecilia, 8 voll., Torino, Società Unione Tipografico-Editrice, 1857-1859, nel quale, nel II volume, erano presenti *La burlata* (*La entretenida*) e *La Numancia* (*La Numancia*).

⁴ M. de Cervantes, *La spassosa* (*La entretenida*), G. Poggi (introd.), D. Baiocchi e M. Ottaiano (trad.), Pisa, ETS, 2006; poi ristampata in M. G. Profeti (coord.), *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, vol. I - Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Milano, Bompiani, 2014, pp. 2057-2269.

attento ai problemi della ricezione e sempre caratterizzato da una particolare attenzione, anche nella pratica, a quel peculiare processo di diffusione della letteratura che è la traduzione. Le modeste riflessioni che seguono e le ancora più modeste proposte saranno quindi nel segno di quell'insegnamento.

2. Alcune considerazioni

Non è mai stato facile tradurre in italiano il teatro del Siglo de Oro. Partiti da un tronco comune – per modelli letterari, teorie drammatiche e prassi rappresentative –, il teatro italiano e quello spagnolo sperimentano presto, nel corso dei secoli XVI e XVII, una significativa serie di divaricazioni, sia nella scrittura che nella spettacolarità. Tali differenziazioni, se da una parte determinarono il carattere peculiare di ciascuna tradizione, dall'altra, pur non interrompendo mai il flusso di comunicazione che ha caratterizzato, anche in questo campo, i rapporti tra le culture di Italia e Spagna, hanno tuttavia reciprocamente ostacolato non poco, fino ai nostri giorni, la reciproca ricezione degli esiti della drammaturgia e dell'esperienza rappresentativa dell'una e dell'altra Penisola.

Questa *resistenza* nella ricezione ha portato, soprattutto sul versante dell'introduzione nel nostro Paese del teatro spagnolo, non solo sulla scena ma anche nelle strategie editoriali, a una tendenza a un «adattamento» piuttosto che a vere traduzioni, che se trova il suo apogeo nei tanti rifacimenti più o meno liberamente condotti nell'età barocca⁵ lascia tuttavia significative tracce nei secoli successivi, fino almeno al Novecento.

⁵ Tra i tanti contributi sugli adattamenti barocchi italiani e la storia delle traduzioni del teatro classico spagnolo nel nostro Paese, si vedano almeno i volumi miscellanei M. G. Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996; F. Antonucci, A. Tedesco (a cura di), *La 'Comedia Nueva' spagnola e le scene italiane nel Seicento*, Firenze, Olschki, 2016, e il più recente F. Antonucci, S. Vuelta García (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, Firenze University Press, 2020. Cfr. anche l'articolo di F. Antonucci, *I testi del teatro*

È solo lungo il XIX secolo, con la rivalutazione romantica della drammaturgia del Siglo de Oro, e poi il XX, soprattutto nella sua seconda parte, parallelamente all'emergere in ambito accademico di un'ispanistica più autonoma e definita, che nasce faticosamente l'esigenza di consegnare al lettore colto e agli operatori teatrali traduzioni che fossero rispettose del testo originale e al tempo stesso tenessero presente quella prassi di scrittura e di rappresentazione nella quale ciascuna opera era radicata.

Come è noto, una delle maggiori divaricazioni tra il teatro spagnolo e quello italiano, almeno per il periodo barocco, è quella dell'uso nella *comedia spagnola* del verso e delle forme strofiche con una funzione drammatica, mentre il teatro italiano, pur con significative eccezioni, manifesta una precoce, diffusa e persistente tendenza all'espressione in prosa⁶. Se questo è il motivo per cui, anche nei periodi di disinvolti adattamenti, questi avvenivano generalmente nel segno della riduzione in prosa del testo spagnolo, al tempo stesso è anche la ragione per cui sempre in prosa, fino a tempi relativamente recenti, venivano realizzate le traduzioni italiane del teatro del Siglo de Oro (e, paradossalmente, proprio alcune di quelle che ostentavano, in virtù di una rivendicata letteralità, una maggiore «fedeltà» al testo di partenza).

Nel caso del testo teatrale, infatti, alla naturale difficoltà del tradurre poesia, si aggiunge l'esigenza di rispettare la funzione drammatica di volta in volta manifestata dal drammaturgo, ma anche parallelamente di combattere contro la *resistenza* del destinatario (lettore o spettatore che sia) nei confronti di un dialogo scenico che si sviluppi in versi.

classico spagnolo in Italia, in «Nuova informazione bibliografica», Fascicolo 1/2009, gennaio-marzo, pp. 105-118.

⁶ Significativamente, già all'inizio del Cinquecento, nel presentare la sua nuova commedia *La Calandria* nel 1513, Federico da Bibbiena scrive: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitulata Calandria: in prosa, non in versi, moderna, non antiqua; vulgare, non latina», G. Davico Bonino (a cura di), *Il teatro Italiano*, volume II, *La commedia del Cinquecento*, tomo primo, Torino, Einaudi, 1977, p. 9.

Tutti, nondimeno, abbiamo nella memoria i versi di Lope de Vega nel suo *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* in cui esibisce sia retrospettivamente che programmaticamente l'esigenza di un'adeguatezza fra forme strofiche e situazioni drammatiche:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo,
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas⁷.

Più emergeva, nell'ambito ispanistico del secondo Novecento, questa funzione drammatica della poesia nel dramma barocco e più si è cominciato a sentire l'esigenza di offrire al lettore italiano, e possibilmente anche allo spettatore, la ricchezza e la varietà dell'espressione originale⁸.

Un punto di svolta, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, fu la pubblicazione per la Garzanti dei tre volumi del *Teatro del Siglo de Oro* coordinati da Carmelo Samonà, che proponevano, peraltro con l'importante presenza del testo a fronte e un notevole corredo critico, traduzioni in versi di alcuni grandi capolavori della drammaturgia barocca⁹. «In primo luogo» – scriveva Samonà nella nota introduttiva – «si è ritenuto imprescindibile per la correttezza dell'impresa che le

⁷ L. de Vega, *Nuova arte di fare commedie in questi tempi*, M. G. Profeti (a cura di), Napoli, Liguori, 1999, p. 66.

⁸ Mi sono occupato di questa problematica in un contributo di qualche anno fa, al quale mi permetto di rimandare per l'analisi di un paio di casi allora recenti: *Strategie recenti di traduzione del teatro classico spagnolo*, in A. Guarino, C. Montella, D. Silvestri, M. Vitale (a cura di), *La traduzione, il paradosso della trasparenza* (Atti del convegno di Napoli, 30-31 ottobre 2003), Napoli, Liguori, 2005, pp. 131-146.

⁹ L. de Vega, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1989; P. Calderón de la Barca, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1990; T. de Molina, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1991.

traduzioni fossero in versi, e con i testi a fronte: ciò per rendere o, se non altro, per rispettare negli intenti, una delle qualità essenziali di questo teatro, che affida il suo messaggio, in buona parte, alla blandizie e alla sonorità della forma poetica. Si tratta di una scelta senza precedenti, e non solo per l'Italia»¹⁰.

Da quel momento la tendenza prevalente è stata quella di proporre versioni che aspirano ad essere *isometriche*, riproducendo nei versi italiani la scansione ritmica dell'originale. Ad esempio, qualche anno più tardi Laura Dolfi, nel proporre una sua traduzione di *El burlador de Sevilla* dichiara di avere «rinunziato alla rima in favore di una prosa ritmica, che rispettando la misura del verso (settenari, ottonari, endecasillabi, quinari) riproponesse, sia pure in parte, quella fusione di generi, lirico e drammatico, che caratterizza l'originale»¹¹.

E tuttavia, già Samonà nella stessa premessa esibiva la consapevolezza di «una certa distanza dagli schemi strofici e ritmici dello spagnolo»¹². In altri termini, anche nelle dichiarazioni dei traduttori che rivendicano la necessità di una traduzione in versi affiora una coscienza dei limiti «tecnici» di questa operazione, ma anche dell'ostacolo che essa trova nell'orizzonte estetico del fruitore di arrivo.

Più recentemente Alfonso D'Agostino, nel proporre una nuova edizione e traduzione sempre del *Burlador*, dichiarava di

dare quella che chiamo una «versione letteraria semimimetica», dove cioè siano rispettati i tipi di versi, ma non necessariamente le rime; sforzarsi di riprendere con costanza anche queste porta in modo quasi inevitabile ad acrobazie e infedeltà intollerabili, mentre l'operazione di calare i significati linguistici in strutture

¹⁰ C. Samonà, *Studio introduttivo* a P. Calderón de la Barca, *Teatro del siglo de oro...*, cit., p. XIX.

¹¹ T. de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, L. Dolfi (cura e trad.), Torino, Einaudi, 1998, p. XXXIX.

¹² *Ibidem*.

versali corrispondenti consente di definire meglio il pensiero poetico e di ottenere risultati spesso più soddisfacenti¹³.

Più o meno negli stessi anni Fausta Antonucci, nell'offrire al lettore italiano la sua edizione e traduzione di *La vida es sueño*, riassumeva egregiamente lo stato della questione:

Contrariamente a quanto avveniva fino a relativamente pochi decenni fa, oggi si conviene generalmente e da più parti sulla necessità di tradurre in versi un teatro scritto in versi, che basa gran parte della sua forza sulla poesia e che è strutturato in profondità dalla polimetria. Non tutti peraltro ritengono di dovere (e di potere) mantenere anche le rime; nell'originale, le ripetizioni ritmiche sono senza alcun dubbio fondamentali, per i complessi echi fonici e semantici cui danno luogo; ma nella traduzione, non sempre il mantenimento della rima è facile, non sempre permette di rendere il testo originale con la dovuta fedeltà, e può produrre, se non condotto con la necessaria perizia, un fastidioso effetto cantilenante, soprattutto nelle strofe ottosillabiche (*redondilla* e *quintilla*). Riconoscendo di non avere la perizia necessaria a questa virtuosistica operazione, ho preferito concentrare i miei sforzi sul mantenimento dell'isosillabismo e del ritmo: cosa non facile e scontata, come mostra una scorsa anche sommaria alle due traduzioni esistenti de *La vida es sueño* condotte in versi (quella di Luisa Orioli per Adelphi e quella di Dario Puccini per Garzanti)¹⁴.

In altri termini, anche i traduttori più impegnati nella riproduzione del dettato poetico dell'originale sono consapevoli, oltre che delle ovvie difficoltà interlinguistiche, di una oggettiva differenza nel sistema poetico e drammaturgico delle due tradizioni letterarie, collegato al probabile effetto sul lettore e sullo spettatore. A questo punto, e alla luce della presenza delle traduzioni di teatro classico

¹³ T. de Molina, *Il beffatore di Siviglia*, A. D'Agostino (trad.), Milano, Rizzoli, 2010, p. 81.

¹⁴ P. Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, F. Antonucci (a cura di), Venezia, Marsilio, 2009, *Nota al testo*, p. 44.

spagnolo nella recente editoria italiana, possiamo farci un paio di domande, all'apparenza ingenue, ma forse non irrilevanti per fare il punto sulla situazione attuale.

La prima: sarebbe ancora possibile, oggi, proporre traduzioni in prosa del teatro dei Secoli d'oro? E poi: posto che è giusto e perfino necessario tradurre i versi con i corrispondenti versi, un sonetto o un'ottava (per porre due esempi) sono riconoscibili senza rime e svolgono così la loro funzione drammatica? Infine: l'approccio *isometrico* nelle traduzioni, inserito peraltro in un atteggiamento ecdotico e critico più rispettoso del testo originale, ha giovato alla diffusione del teatro del Siglo de Oro presso i lettori e gli spettatori italiani?

Alla prima domanda rispondo *pronto y mal*: sì; almeno in due circostanze, ahimè del tutto teoriche. Dando ormai per acquisita la prassi di pubblicare i classici in un'edizione bilingue, sarebbe lecito e forse utile proporre una versione letterale, in qualche modo *da studio*, che rimandi energicamente alla lettura del testo originale; una traduzione in prosa concepita come *ponte* verso il ritorno alla poesia del testo di partenza.

All'estremo opposto, soprattutto se consideriamo l'estrema libertà con cui da tempo i registi e le compagnie – da Grotowski fino ai talenti di casa nostra – mettono in scena i classici del Siglo de Oro, potrebbe avere senso una versione in prosa dalla quale chi allestisce lo spettacolo ricavi le battute di dialogo che a suo criterio sono più adatte a rappresentare l'azione drammatica di partenza.

Mi rendo conto che si tratta di due fattispecie del tutto teoriche e soprattutto non verificabili nella situazione contemporanea. Nel primo caso, se davvero abbiamo studenti o semplici lettori colti desiderosi di fruire della poesia originale, si può ipotizzare che siano disposti a fare lo sforzo di leggere il testo in spagnolo. Nel secondo caso, non mi sembra che nelle compagnie di oggi prevalga l'esigenza di una *rilettura creativa* che parta da una traduzione letterale; anzi, in alcuni casi recenti (che qui taccio per non dare l'impressione di avere obiettivi polemici) il dubbio è se l'abbiano davvero letto il testo di Tirso de Molina o di Calderón che hanno messo in scena.

Il che rimanda alla terza domanda. Anche qui, per essere sintetici, e soprattutto se guardiamo agli ultimi 10 anni, la risposta è: *non direi*. A un veloce sondaggio fatto sul Catalogo Bibliografico Nazionale, direi piuttosto che la situazione, in rapporto all'ultimo decennio, è abbastanza deludente. Dopo una stagione durata un paio di decenni, tra la fine dello scorso secolo e l'inizio di questo, in cui come si è accennato, il panorama editoriale sembrava essersi vivacizzato, la presenza dei classici del teatro spagnolo sembra essersi nuovamente diradata.

L'ultima iniziativa ambiziosa presso un editore di grande diffusione, la quale peraltro riprendeva in alcuni casi l'eredità di pubblicazioni precedenti, è stata quella dei due volumi antologici curati da Maria Grazia Profeti, *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, usciti da Bompiani rispettivamente nel 2014 e nel 2015, ossia dieci anni fa¹⁵. Da allora, salvo il caso sporadico di *rêpechages* di vecchie traduzioni, la presenza nell'editoria italiana della drammaturgia aurisecolare è stata relegata a lodevoli ma minoritarie iniziative di piccoli editori¹⁶.

Anche sul piano della messa in scena, potrei sbagliarmi, ma – dopo la stagione dell'attenzione al teatro barocco spagnolo di nomi del calibro di Luca Ronconi e Maurizio Scaparro – non mi viene in mente un allestimento italiano recente che possa considerarsi memorabile¹⁷.

¹⁵ *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, vol. I - Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, M. G. Profeti (coord.), Milano, Bompiani, 2014; *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, vol. II - Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, M. G. Profeti (coord.), Milano, Bompiani, 2015.

¹⁶ È il caso delle opere pubblicate nella collezione *La quinta del sordo*, coordinata da Diego Simini presso l'editore leccese Pensa, dove sono apparse di recente alcune edizioni di opere drammatiche barocche, dotate di corredo critico e traduzione a fronte: L. de Vega, *I nemici in casa*, I. Resta (trad.), Lecce, Pensa MultiMedia, 2018; P. Calderón de la Barca, *Il maggior mostro del mondo*, D. Simini (pref. e trad.), Lecce, Pensa MultiMedia, 2019; P. Calderón de la Barca, *Achille dama e guerriero*, D. Simini (a cura di), Lecce, Pensa MultiMedia, 2023; P. Calderón de la Barca, *Amare dopo la morte*, D. Simini (a cura di), Lecce, Pensa MultiMedia, 2023.

¹⁷ Per un'attenta ricognizione della ricezione nel nostro Paese del teatro classico spagnolo che arriva fino al 2008 si veda D. Crivellari, *La recepción del teatro clásico español*

Certamente la crisi dell'editoria e del teatro in Italia non riguardano solo i classici del Siglo de Oro, ma in un senso più specifico – e soprattutto se facciamo il confronto con la stupefacente fioritura di rappresentazioni di cui è protagonista negli ultimi decenni il teatro dei Secoli d'oro sulla scena spagnola – credo che sarebbe miope non notare che qualcosa si è di nuovo interrotto nel rapporto tra la cultura italiana e un segmento importante del patrimonio creativo non solo ispanico ma più diffusamente europeo. Ma anche questo, mi rendo conto, è un tema che va ben oltre le pur importanti problematiche specifiche del teatro barocco (un discorso analogo, ad esempio, si potrebbe fare per la scarsa presenza nell'editoria italiana della grande narrativa spagnola del XIX e della prima metà del Novecento).

Tornando invece alla seconda questione, dobbiamo rassegnarci alla non riconoscibilità delle forme strofiche (soprattutto nella ricezione dello spettatore), anche quando svolgono una importante funzione drammatica?

In questo senso, l'esperienza traduttiva italiana recente non è priva di approcci più ambiziosi, pur nella consapevolezza della difficoltà dell'impresa. Ad esempio, nella propria traduzione di *El perro del hortelano* Barbara Fiorellino mi sembra che si ponga in una prospettiva più alta, coerentemente esposta nella nota introduttiva, che vale la pena di citare estesamente:

Il teatro barocco spagnolo è in versi, e le forme metriche in cui si esprime, tutte rigidamente codificate, sono utilizzate da Lope con grande consapevolezza [...]. La traduzione in prosa cancella tutta questa diversificazione e spesso non riesce neppure a rispettare il tessuto retorico della frase, che dev'essere interpretato, riallestito, alleggerito per risultare linguisticamente accettabile; la traduzione

en Italia, in «Cuadernos de teatro clásico», n. 24, 1, 2008, (Ejemplar dedicado a: Clásicos sin fronteras / J. Huerta Calvo (dir.), M. Zubieta (ed. lit.), pp. 191-249. Si veda anche il più recente contributo di M. G. Profeti, *Teatro aureo e pubblico italiano*, in B. Innocenti (a cura di), *La fortuna del 'Secolo d'Oro': per Marco Lombardi*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 43-51.

in versi sciolti dà a volte buoni risultati, specie quando si associa al rispetto della misura del verso, ma fa perdere la distinzione tra endecasillabi sciolti, terzine incatenate, sonetti e ottave, da un lato, e tra il *romance* assonanzato, la *redondilla* dalle rime incrociate abba e l'elaborata e preziosa *décima* dallo schema complesso di rime abbaaccddc, utilizzati con funzioni e con risultati formali del tutto diversi. Anche l'uso delle rime con funzione di enfattizzazione rischia di perdersi, e se il testo a fronte può servire ad integrare, nell'allestimento teatrale la perdita è irrimediabile. Per far percepire tutti questi elementi al lettore o allo spettatore italiano il cui orecchio non ha familiarità con alcune delle strutture metriche sopra indicate, ho scelto di rispettare rime e assonanze. Dove non era possibile ho sostituito la rima con l'assonanza. Una delle difficoltà che presentava la traduzione del *Perro del hortelano* era la massiccia presenza di sonetti, ben nove, all'interno del testo. La loro struttura compatta ne rendeva in alcuni casi difficile la resa¹⁸.

In altri termini, sostiene la traduttrice, se una forma strofica ha una funzione drammatica dobbiamo almeno provare a tradurla in quanto tale. E la traduzione proposta da Barbara Fiorellino ha il merito di tradurre come sonetti italiani, con tanto di rime consonanti, alcuni dei corrispondenti spagnoli, adottando nei casi restanti una strategia flessibile, che accetti accanto alle rime consonanti adeguate assonanze che preservino la riconoscibilità delle strofe. Vale la pena di fare almeno un esempio:

Amar por ver amar, envidia ha sido,
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa
y que por imposible se ha tenido.

De los celos mi amor ha procedido
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa
que hubiese lo que envidia merecido.

Estoy sin ocasión desconfiada,

¹⁸ L. de Vega, *Il cane dell'ortolano*, F. Antonucci, S. Arata (a cura di), Napoli, Liguori, 2006, pp. 50-51.

celosa sin amor, aunque sintiendo;
 debo de amar, pues quiero ser amada.
 Ni me dejo forzar ni me defiende;
 darme quiero a entender sin decir nada;
 entiéndame quien puede; yo me entiendo.

Amar vedendo amare invidia è stato,
 e prima ancor d'amare esser gelosa
 è invenzione d'amore misteriosa
 che impossibile era considerato.

La gelosia il mio amore ha suscitato,
 pesandomi che essendo più graziosa
 non fossi più in amore venturosa
 da meritare quello che ho invidiato.

Senza motivo sono sfiduciata,
 gelosa senza amore, ma soffrendo;
 forse amo, giacché voglio essere amata.

Non mi lascio forzare né mi difendo
 senza dire voglio esser decifrata
 e mi intenda chi può, che io mi intendo¹⁹.

A questo punto posso anticipare quale sarà l'approccio a cui saranno improntati gli esempi che seguono, che è quello di provare a tradurre secondo le strofe originali almeno quei passaggi che sono dotati di un rilevante valore sia poetico che drammatico.

3. Qualche esempio

Le proposte di traduzione che seguono sono state realizzate, in modo quasi occasionale, in seguito alla sollecitazione nata in occasione di due lezioni che ho tenuto, lo scorso anno e in quello presente, presso il *Corso di traduzione letteraria per l'editoria* che l'Università L'Orientale organizza in collaborazione con l'Istituto Cervantes di Napoli, egregiamente coordinato da Marco Ottaiano. Nella prima occasione, dopo avere esposto alcune delle problematiche

¹⁹ *Ibid.* pp. 94 e 95.

generali della traduzione teatrale e alcune di quelle specifiche del teatro del Siglo de Oro, mi facevo una delle domande che ho qui riproposto: se una strofa ha nel testo una specifica funzione drammatica, dobbiamo rassegnarci a tradurla, nella migliore delle ipotesi, in versi sciolti?

L'esempio che ponevo ai giovani traduttori in formazione era tratto da *El caballero de Olmedo*, chiedendo loro se qualcuno se la sentiva di provare a tradurre nella forma originale del sonetto il corrispondente componimento che appare nel primo atto.

La situazione drammatica è ben nota. Il sonetto, che peraltro è l'unico dell'opera, è un messaggio che il protagonista dell'opera, il cavaliere don Alonso, manda alla dama Inés, di cui si è perduto innamorado incontrandola travestita nelle sembianze di una contadina, in occasione della Fiera di Medina del Campo.

Il componimento ha la funzione non solo di veicolare i sentimenti amorosi del protagonista, ma anche di connotarlo come un personaggio non soltanto valoroso ma anche gentile e sensibile (al contrario del brutale antagonista don Rodrigo), capace di esprimersi anche in modo poetico.

Yo vi la más hermosa labradora,
en la famosa feria de Medina,
que ha visto el sol adonde más se inclina
desde la risa de la blanca aurora.

Una chinela de color, que dora
de una columna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.

Que una chinela fue vitoriosa,
siendo los ojos del Amor enojos,
confesé por hazaña milagrosa.

Pero díjele, dando los despojos:
«Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejas para el fuego de tus ojos?»²⁰.

²⁰ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, F. Rico (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p. 127.

Di fronte alle perplessità e allo scetticismo manifestati subito dai partecipanti al corso del Cervantes, decisi, una volta tornato a casa, di provarci.

Da un paio di pomeriggi di tentativi scaturì il testo che segue:

Ho visto la più bella contadina
che il sole abbia mai scorto, quando sente
il giorno che sorride dall'Oriente,
nella famosa fiera di Medina.

Una scarpetta, di un color che dora
di una colonna bella, cristallina,
la breve base, fu la l'ardente mina
che l'anima lanciò lì dove adora.

Che una scarpetta fosse vittoriosa
sugli occhi, che d'Amore sono arnesi,
mi parve fosse impresa clamorosa.

Ma mentre mi arrendevo, le richiesi:
«Se con i piedi uccidi, Inés vezzosa,
che attendersi dai tuoi begli occhi accesi?»

Certamente nella traduzione che propongo c'è più di un elemento che può lasciare perplessi. Se l'occasione di far rimare «Medina» e «contadina» era troppo ghiotta per rinunciarvi, è anche vero che il cambiamento di rima e lo spostamento dei primi due versi portano a una bizzarra struttura delle due quartine (ABBA CAAC). Poi, il troncamento di *color* è un artificio che andrebbe limitato al minimo.

Però in compenso le due terzine finali riescono a rispettare la struttura delle rime (CDCDCD nell'originale, qui DEDEDE), salvando la riconoscibilità delle forme strofiche e utilizzando quando possibile un materiale fonetico corrispondente (*vitoriosal/famosal/hermosa* vs *vittoriosa/clamorosa/vezzosa*). Certamente si potrebbe fare di meglio, ma mi sembra che la proposta rispetti sostanzialmente il senso dell'originale e la sua funzione drammatica.

Dopo avere sottoposto la mia versione agli studenti del corso del Cervantes per un po', preso da altre occupazioni, non sono più tornato sulla questione, ma ho continuato a riflettervi. Dopo un anno,

però, in occasione della lezione che ho tenuto lo scorso maggio, a un gruppo diverso di studenti, mi sono recato già con altre due prove di traduzione, questa volta tratta da due opere di Calderón, una di carattere più leggero e l'altra maggiormente riflessiva e tragica, rispettivamente da *La dama duende* e *El príncipe constante*.

Dalla prima ho estratto un dialogo che si articola in due sonetti, ciascuno enunciato da uno dei due personaggi, di cui il secondo in risposta del primo. Anche qui siamo in una situazione di corteggiamento, e il ricorso a complicati concetti, peraltro ereditati dalla tradizione, è funzionale alla schermaglia amorosa.

[DON JUAN]

Bella Beatriz, mi fe es tan verdadera,
mi amor tan firme, mi afición tan rara,
que aunque yo no quererte deseara,
contra mi mismo afecto te quisiera.

Estímate mi vida de manera
que, a poder olvidarte, te olvidara,
porque después por elección te amara;
fuera gusto mi amor, y no ley fuera.

Quien quiere a una mujer, porque no puede
olvidalla, no obliga con querella,
pues nada el albedrío la concede.

Yo no puedo olvidarte, Beatriz bella,
y siento el ver que tan ufana quede
con la vitoria de tu amor mi estrella.

[DOÑA BEATRIZ]

Si la elección se debe al albedrío,
y la fuerza al impulso de una estrella,
voluntad más segura será aquella
que no viva sujeta a un desvarío.

Y así de tus finezas desconfío,
pues mi fe, que imposible atropella,
si viera a mi albedrío andar sin ella,
negara, vive el cielo, que era mío.

Pues aquel breve instante que gastara
en olvidar para volver a amarte,
sintiera que mi afecto me faltara.

Y huélgome de ver que no soy parte
para olvidarte, pues que no te amara
el rato que tratara de olvidarte²¹.

Il messaggio, al di là dell'abilità del drammaturgo di costruire poeticamente i concetti, è abbastanza chiaro. Don Juan, che è innamorato di doña Beatriz, per esprimerle la forza del suo amore, dichiara che preferirebbe poter smettere di essere destinato ad amarla, per poter così *scegliere* liberamente di poterla amare. Doña Beatriz, sospettosa che questa *libertà* possa trasformarsi in effimero arbitrio, replica che l'amore più saldo è proprio quello dettato dal destino.

Quello che rende accettabile, anche alle orecchie dell'eventuale spettatore, uno scambio di concetti che altrimenti apparirebbe stucchevole, è il gioco poetico che affida molto della riuscita alla musicalità dei versi, non ultima la ricorrenza della rima, riconducendo il gioco del corteggiamento alla riconoscibilità di una forma chiusa. Anche in questo caso mi sono sentito di tentare una versione:

[DON JUAN]

Il mio credo, Beatriz, è così vero,
così saldi l'amore ed il mio affetto,
che anche se fosse ostile il mio intelletto
contro di esso ti amerei, sincero.

Ti apprezza in modo tale la mia vita
che se mi fosse dato cancellarti
io lo farei, per ritornare a amarti,
per scelta e non per condizion subita.

Chi ama una donna in quanto obbligato
a ricordarla, non dà molto in pegno,
perché del suo volere nulla ha dato.

Bella Beatriz, è sempre nel tuo segno
che resto, e mi dispiace che il mio Fato
della vittoria dell'Amor sia degno.

²¹ P. Calderón de la Barca, *La dama duende*, F. Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2005, pp. 145-146.

[BEATRIZ]

Se la scelta è voluta decisione
e l'obbligo l'influsso di una stella
la volontà più salda sarà quella
che non resta in balia dell'occasione.

Di quella tua sottile affermazione
diffido, perché la mia salda fede,
vedendo che l'arbitrio in lei non crede,
gli negherebbe la sua approvazione.

E il breve istante che avrei consumato
nello scordare, per amarti ancora,
sarei dolente dell'amor negato.

Ed è un sollievo che né mai né ora
possa obliarti, perché avrei mancato,
nel cancellarti, di amarti allora.

Anche in questo caso, come nell'esempio precedente, nel primo sonetto la risistemazione porta a una disposizione non canonica delle rime delle due quartine (ABBA CDDA), mentre le terzine seguono l'alternanza dell'originale. Ancora una volta, avrei evitato volentieri il troncamento di *condizion*, ma non ho trovato soluzioni alternative. Il sonetto di risposta di Beatriz, invece, pur nella completa trasformazione delle assonanze segue la stessa disposizione di rime (ABBA ABBA CDCDCD). Nelle scelte lessicali, mi sono concesso il singolo arcaismo di *obliare*, che mi permetteva di salvare il metro. Certamente è arduo competere con il dettato poetico di Calderón, ma mi sembra di avere rispettato le due priorità che mi ero posto: non forzare il senso dell'originale e salvaguardare la riconoscibilità e la fruibilità del componimento poetico.

L'altro esempio che qui propongo, da *El príncipe constante*, è uno dei passaggi più famosi della drammaturgia barocca. Anche in questo caso la situazione drammatica è ben nota. Fernando, il giovane principe di Portogallo ostaggio del re mussulmano del Marocco, che ha chiesto per la sua liberazione l'inaccettabile riscatto della restituzione della città di Ceuta, riflette sulla bellezza e la deperibilità dei fiori.

Estas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron²².

Si tratta non solo di un'allegoria sulla caducità della vita umana ma anche il presagio della fine tragica che attende il protagonista. Anche in questo caso vale la pena di provare almeno a riprodurre l'effetto del sonetto calderoniano:

Questi, che furono gioia e splendore,
spuntando all'albeggiare nel mattino,
a sera già saran vano declino
dormendo in seno alle sideree ore.

Questa tinta, che insinua al cielo scorno,
iridescente d'oro, neve e grana,
sarà l'ammonimento dell'umana
vita, così trascorsa dentro un giorno.

Di buon'ora a fiorire si affrettarono
le rose, ma soltanto per perire;
culla e sepolcro nel boccio trovarono.

Così l'umana sorte va a finire,
gli uomini un giorno nacquero e spirarono;
secoli, oppure ore, si può dire.

²² P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, F. Cantalapiedra, A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), Madrid, Cátedra, 1996, pp. 156-157.

È evidente che anche qui, nelle quartine non mi è riuscito di rendere la distribuzione delle rime dell'originale (proponendo invece uno schema ABBA CDDC). In questo caso, inoltre, il preziosismo lessicale e il gioco sintattico rendono ancor più difficile la resa in italiano, inducendomi a una serie di spostamenti. «Pompa e alegría», ad esempio vengono ridistribuiti, con un'inversione, come «gioia e splendore». Inevitabili mi sono apparse anche delle lievi deviazioni semantiche, ad esempio «lástima vana» reso come «vano declino» (dove tuttavia sia in *vano* che in *declino* c'è implicito il sèma della *lástima*). Anche «siderea notte» non è esattamente «noche fría», ma mi è parso accettabile, almeno a un livello subliminale, se consideriamo che l'italiano «assiderare» condivide con *sidereo* la stessa etimologia di «essere esposto alle stelle».

Rispetto agli esempi precedenti, mi sono concesso un maggiore grado di arcaismo, ad esempio non solo il prevedibile troncamento di *saran* ma anche *scorno*. Il che è almeno in parte giustificato dall'ambientazione del dramma, che già per il lettore o lo spettatore seicentesco aveva un sapore medievaleggiante. Anche in questo caso, senza potere ovviamente pretendere di essere all'altezza di uno dei più grandi poeti della letteratura spagnola, mi sembra che nella resa italiana non ci siano grandi scarti rispetto al senso dell'originale, conservando la funzione scenica che il drammaturgo aveva predisposto.

In conclusione, sia queste sparse riflessioni che questi modesti saggi, oltre che l'omaggio a un Maestro come Gianni De Cesare che ha assiduamente praticato la traduzione di opere poetiche e teatrali, vogliono configurarsi come minimi elementi a favore di una proposta operativa – peraltro non particolarmente originale – in rapporto alla traduzione e all'introduzione sulla scena italiana della drammaturgia del Siglo de Oro.

Provare a tradurre secondo la scansione strofica dell'originale almeno in quei casi in cui si colga una particolare densità poetica, corrispondente a una necessaria funzione drammatica, può essere coerente con una strategia più ampia di (ri)proposizione del grande patrimonio drammatico del Siglo de Oro ai lettori, agli operatori teatrali, al pubblico dei teatri.

ANCORA SULL'EPISODIO DI RACHEL E VIDAS NEL
CANTAR DE MIO CID E NELLA SUA PROSIFICAZIONE NELLA
ESTORIA DE ESPAÑA*

SALVATORE LUONGO

1.

All'inizio del *Cantar de mio Cid* l'eroe, dopo essersi vista negata l'ospitalità e la vendita di provviste da parte degli abitanti di Burgos e aver ricevuto il soccorso del suo fedele vassallo Antolínez per sfamare la propria «compaña», trovandosi di nuovo in uno stato di necessità (gli manca il denaro per il mantenimento dei suoi guerrieri), si vede costretto a ricorrere all'«aiuto» di due *burgaleses* appartenenti a una categoria peculiare, Rachel e Vidas. Si tratta, come si evince dal senso complessivo dell'episodio, di usurai, forse ebrei¹, sebbene il testo non

* Questo lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca «El legado historiográfico de Alfonso X (II): fuentes, influencias y lecturas (LEHIAL II)», rif. PID2021-127417NB-I00 (IP: Francisco Bautista Pérez), finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación y Universidades.

¹ Come parrebbe indicare anche l'origine dei loro nomi: si vedano F. Cantera Burgos, *La judería de Burgos*, in «Sefarad», 12, 1952, p. 60; F. Cantera Burgos, *Raquel e Vidas*, in «Sefarad», 18, 1958, pp. 99-108; E. Salomonski, *Raquel e Vidas*, in «Vox Romanica», 15, 1957, pp. 215-230; W. H. Finke, *Epos and Anthroponym, the Poema de mio Cid*, in «Literary Onomastic Studies», 8, 1984, pp. 99-114. Perplesità manifesta viceversa E. García Gómez, *Esos dos judíos de Burgos*, in «Al-Andalus», 16, 1951, pp. 224-227; mentre a parere di N. Salvador Miguel, «los nombres [...] nada nos dicen sobre el presunto judaísmo de los personajes», *Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el Cantar de Mio Cid*, in «Revista de Filología Española», 59, 1977, p. 193, giudaismo che sarebbe invece confermato, oltre che dall'occupazione, dalla localizzazione della loro dimora nel «castiello» (v. 97), dov'era ubicata per l'appunto l'*aljama* di Burgos, particolare su cui avevano già attirato l'attenzione R. Menéndez Pidal (ed.), *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario* (Madrid, 1908-1911), 3 voll., Madrid, Espasa-Calpe, 1944-1946, vol. II, pp. 518-519, e F. Cantera Burgos, *La judería de Burgos...*, cit., pp. 59-60. Cfr., tuttavia, le obiezioni di M. Garci-Gómez, *El Burgos de Mio Cid. Temas socio-*

lo sottolinei in alcun momento, anche perché, come si vedrà, non è questo (il credo religioso) il tratto pertinente per il quale la coppia verrà irrevocabilmente sanzionata. Una categoria, quella alla quale Rachel e Vidas appartengono – ne è prova il loro comportamento –, noncurante delle regole che valgono per i loro concittadini, costretti ad obbedire all'ordine del re di non fornire alcuna assistenza al Cid, e per le altre componenti della società (*defensores* e *oradores*) così com'è rappresentata in questa prima parte del poema². Essi aderiscono infatti a un universo mentale «altro», antitetico rispetto al paradigma dei valori e delle relazioni riconosciuto e propugnato dal *Cantar*. La «logica» cui i due obbediscono, l'assoluta venerazione del denaro, del guadagno certo e immediato, senza rischio e senza merito, emerge fin dalle prime parole che, valutando l'opportunità di accogliere o meno la richiesta di un prestito di seicento marchi avanzata per tramite di Martín Antolínez dall'eroe, essi si scambiano fra loro:

Nós huebos avemos en todo de ganar algo
(v. 123)³

económicos y escolásticos, con revisión del antisemitismo, Burgos, Publicaciones de la Excma. Diputación de Burgos, 1982, pp. 59-74. Più recentemente sono tornati sulla questione, propendendo per un'identificazione implicita con due giudei, M. N. Pavlović, *The Episode of the Jews: An Aspect of the "Historicity" of the Poema de Mio Cid in the Context of "Political Correctness"*, in B. Taylor, G. West (eds.), *Historicist Essays on Hispano Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, London, Maney, 2005, pp. 359-385; G. Roitman, *El episodio de Rachel y Vidas, polifónico y al mismo tiempo, velado*, in «Revista de Literatura Medieval», 22, 2011, pp. 237-259, che tuttavia non ravvisa alcun antisemitismo e si spinge ad affermare che i due prestatori aiutano il Cid (interpretazione discussa da A. Boix Jovaní, *La generosidad en el Cantar de Mio Cid*, in «Dirāsāt Hispānicas», 1, 2014, pp. 33-34), e M. García Pérez, *El episodio de Raquel y Vidas y su problemática en el Poema de Mio Cid: judaísmo, humor y engaño*, in «Revista de Literatura Medieval», 32, 2020, pp. 119-122.

² Resta fondamentale al riguardo A. Gargano, *L'universo sociale della Castiglia nella prima parte del Cantar de Mio Cid*, in «Medioevo Romanzo», 7, 1980, pp. 201-246.

³ Cito il testo del poema da A. Montaner Frutos (ed.), *Cantar de Mio Cid*, con un ensayo de Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2011.

per assumere il valore di una vera e propria norma quando il «burgalés conplido» fa presente l'urgenza del proprio signore:

–Ya vedes que entra la noch, el Cid es presurado,
huebos avemos que nos dedes los marcos.–
Dixo Rachel e Vidas: –Non se faze assí el mercado,
sinon primero prendiendo e después dando. –
(vv. 137-140)

Una norma di ordine generale che i due riaffermano, applicandola al caso specifico in questione, dopo che il vassallo di Rodrigo li ha rassicurati a proposito del pegno, due forzieri pieni d'oro, che essi riceveranno in garanzia:

Dixo Martín Antolínez: –Yo d'esso me pago,
amos tred al Campeador contado
e nós vos ayudaremos, que assí es aguisado,
por aduzir las arcas e meterlas en vuestro salvo,
que non lo sepan moros nin cristianos.–
Dixo Rachel e Vidas: –Nós d'esto nos pagamos;
las arcas aduchas, prendet seyscientos marcos. –
(vv. 141-147)

I principi ai quali si richiamano e ai quali si attengono i due usurai sono dunque quelli del *negotium*, della transazione commerciale, per cui, lo ha ottimamente rimarcato Antonio Gargano, ciò che conta è, a prescindere dalla sua illegittimità, unicamente il profitto prodotto dal tempo del prestito o, nel caso di mancata riscossione, dall'incameramento dell'oro delle *arcas*, mentre «le due parti che contraggono l'affare si ergono a entità onnicomprensive, sostituendo così la complicata rete dei rapporti della società gerarchica»⁴ feudale, sicché *status* sociale e qualità personali perdono di significato e i beni assumono un valore assoluto e non condizionato. Le relazioni *tra le persone* sono sostituite dunque da quelle del *mercato*, dal puro scambio

⁴ A. Gargano, *L'universo sociale della Castiglia...*, cit., p. 229.

tra le cose, ovvero le merci e quella loro particolare forma che è il denaro, la *Cosa* per eccellenza, come, con esplicito riferimento al *Capitale* di Karl Marx, la definisce in un noto saggio Nicolò Pasero⁵, sempre più autonoma e potente.

Non potrebbe darsi contrasto più netto, incompatibilità più definitiva con la *mens* ideologica, fondata sulla reciprocità di diritti e doveri che regolano il rapporto vassallatico e il servizio feudale, sottesa invece al resto del poema. La tavola dei valori su cui misurare, per opposizione, la visione della realtà dei due prestatori è delineata, significativamente, proprio nella scena che immediatamente precede il nostro episodio, la quale come accennato vede protagonista il *bellator* Martín Antolínez, non a caso proprio colui che sarà poi l'intermediario del Cid nell'«affare» del prestito. Offrendo il proprio *auxilium* all'eroe in difficoltà, Martín Antolínez assolve a uno degli obblighi contemplati dal vincolo che lo lega al suo signore, il quale, in cambio del *servitium* prestatogli, gli promette una ricompensa, differita però nel tempo e subordinata a una condizione (la propria sopravvivenza e il successo nell'impresa che si accinge a compiere):

Martín Antolínez, el burgalés conplido,
a mio Cid e a los suyos abástaes de pan e de vino.
(vv. 65-66)

¡Martín Antolínez, sodes ardida lança.
si yo bivo, doblarvos he la soldada!
(vv. 79-80)

Nel fare professione di lealtà nei confronti del Cid, il *burgalés* trasgredisce tuttavia l'ingiunzione del re Alfonso, incorrendo nella sua ira e nella sua punizione: l'esilio e la perdita di ogni avere:

⁵ N. Pasero, *Metamorfosi di Dan Denier. Categorie economiche e testi nel Medioevo* (1977), in id., *Le metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 1990, p. 42.

¡Ya Campeador, en buen ora fuerdes nacido!
 Esta noch yagamos e váimosnos al matino,
 ca acusado seré por lo que vos he servido,
 en ira del rey Alfonso yo seré metido.

(vv. 71-74)

Ma proprio servendo fedelmente il proprio signore, condividendone il destino, egli conta di poter un giorno rimeritare l'amicizia del sovrano, una volta che, anche in virtù del suo sostegno, la frattura tra Rodrigo e il re, la quale appare al momento insanabile, si sarà ricomposta e l'ordine sarà stato ristabilito⁶:

Si convusco escapo sano o bivo,
 aun cerca o tarde el rey quererm'á por amigo;
 si non, cuanto dexo no lo precio un figo.

(vv. 75-77)

Il v. 77, che trova un corrispettivo nel v. 230 («Si el rey me lo quisiere tomar, a mí non m'incal»), pronunciato quando Martín Antolínez si congeda momentaneamente dal Cid, pone, lo ha evidenziato ancora Gargano, la fondamentale «questione della valorizzazione dei beni». È evidente che per Antolínez, vale a dire nella prospettiva ideologica del *Cantar*, di cui il vassallo del Campeador si fa qui portatore, la ricchezza, gli averi non hanno «un valore in sé, un valore, per così dire, oggettivo», ma esso

dipende dal tipo di rapporti che il soggetto che li possiede intrattiene con gli altri esponenti dell'ordine sociale, in questo caso dell'ordine feudale, di cui il re è il massimo ma non l'unico rappresentante. Quanto Antolínez è ora costretto a lasciare [...] acquisterà valore solo per mezzo di una rinnovata amicizia con il re, la quale a sua volta potrà realizzarsi solo attraverso un rapporto di fedeltà e di lealtà con il proprio signore⁷.

⁶ Sul «progetto» insito nella scelta di Martín Antolínez si veda A. Gargano, *L'universo sociale della Castiglia...*, cit., pp. 205-208.

⁷ *Ibid.* p. 205.

Dunque, gerarchia sociale, lealtà nei rapporti interpersonali, servizio, ricompensa, relativizzazione dei beni: è questo il sistema valoriale di riferimento tracciato nei primi ottanta versi del poema, il quale non a caso si apre con la sua drammatica messa in discussione. Una crisi della quale si avvantaggiano Rachel e Vidas per far valere la propria visione del mondo e per imporre le loro regole del gioco.

Da questi due «rappresentanti dell'altro da sé»⁸ Rodrigo non si aspetta dunque un ausilio «de grado», volontario, quale quello resogli, sfidando il castigo del re, dal suo vassallo, ma solo un ausilio «condizionato» («Ferlo he amidos, de grado non avrié nada», v. 84), e per ottenerlo, nelle ristrettezze in cui egli si trova («Espeso é el oro e toda la plata, / bien lo vedes que yo no trayo nada», vv. 81-82), non può far altro che estorcerlo, ordendo ai loro danni, con la complicità dello stesso Martín Antolínez, un inganno. Ma l'inganno non prevede semplicemente l'approntare due casse «cubiertas de guadamecí e bien enclavadas / los guadamecí vermejos e los clavos bien dorados» (vv. 87-88), riempirle di sabbia e spacciarle per colme «de oro esmerado»⁹. Ben più sottilmente esso consiste nel far credere vera la

⁸ *Ibid.* p. 229.

⁹ Si tratta, come già segnalava R. Menéndez Pidal (ed.), *Poema de Mio Cid* (Madrid, 1913), Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pp. 28-30, di un motivo tradizionale assai diffuso, sul quale hanno fatto ulteriore luce A. Deyermond, M. Chaplin, *Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic*, in «Philological Quarterly», 51, 1972, p. 41; L. N. Uriarte Rebaudí, *Un motivo folklórico en el Poema del Cid*, in «Filología», 16, 1972, pp. 215-230; L. Chalon, *L'histoire et l'épopée Castillane du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1976; N. Salvador Miguel, *Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas...*, cit., pp. 183-186; N. Salvador Miguel, *Unas glosas más al episodio de Rachel y Vidas en el Cantar de Mio Cid*, in E. Alarcos Llorach (ed.), *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem sexagesimum celebrante dicata*, 2 voll., Madrid, Cátedra, 1982, vol. II, p. 494; A. Montaner Frutos, *El Cid: mito y símbolo*, in «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», 27, 1987, pp. 189-190; G. Martín, *Las arcas de arena. ¿El motivo folklórico como ocultación/enunciación del mensaje épico?*, in J. L. Alonso Hernández et al. (eds.), *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*. Actas del II Symposium internacional del Departamento de español de la Universidad de Groningen (28, 29 y 30 de octubre de 1981), Salamanca-Groningen, Universidad de Salamanca-Universidad de Groningen, 1983, pp. 179-188; B. C. Morros, *Problemas del Cantar de Mio Cid: el destierro y el episodio de Raquel y Vidas*, in J. M. Lucía Megías, P.

falsa accusa rivolta all'eroe dai suoi «enemigos malos», alla quale Alfonso ha creduto, condannandolo ingiustamente all'esilio. Così Rodrigo istruisce Martín Antolínez su come dovrà giustificare la provenienza dell'oro che intende impegnare:

cuando en Burgos me vedaron compra e el rey me á airado,
non puedo traer el aver ca mucho es pesado;
enpeñárgelo he por lo que fuere guisado.

(vv. 90-93)

Ed ecco quanto il vassallo riferisce con maggiore dovizia di particolari:

El Campeador por las parias fue entrado,
grandes averes priso e mucho sobejanos;
retovo d'ellos cuanto que fue algo,
por én vino a aquesto por que fue acusado.
Tiene dos arcas llenas de oro esmerado,
ya lo vedes, que el rey le á airado,
dexado ha heredades e casas e palacios;
aquéllas non las puede levar, si non, serié ventado;
el Campeador dexarlas ha en vuestra mano,
e prestatde de aver lo que sea guisado.

(vv. 109-118)

Fedeli al postulato secondo cui «huebos á en todo de ganar algo», Rachel e Vidas non si stupiscono affatto che il Cid, per il proprio personale tornaconto, abbia potuto appropriarsi di una parte delle «parias» riscosse in nome del suo re, e che ora egli, fuggiasco, non si

García Alonso, C. Martín Daza (coords.), *Actas [del] II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987), 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, vol. II, pp. 534-536. Recentemente, J. Ramírez del Río, nel suo lavoro *El Poema de Mio Cid y las colecciones de cuentos árabes y hebreos. Las arcas de los judíos Rachel y Vidas*, in «Sefarad», 79, 2019, pp. 389-410, ha ipotizzato la rielaborazione/inversione di un motivo presente in diversi racconti tradizionali di origine orientale.

arrischi a portare con sé la refurtiva, ma trovano anzi confermati i loro sospetti:

bien lo sabemos, que él gañó algo
cuando a tierra de moros entró, que grant aver ha sacado.
Non duerme sin sospecha qui aver trae monedado¹⁰.
(vv. 124-126)

Del tutto estranei alle gerarchie feudali e agli obblighi sociali, giuridici, economici che ne derivano, pronti a sfruttare ogni occasione per ricavare il massimo utile, essi non avrebbero agito diversamente. Appunto perché sono convinti della colpevolezza del Campeador, i due non nutrono alcun dubbio sul contenuto delle casse e si affrettano a contrattare e ad accordare il prestito richiesto:

Respuso Martín Antolínez a guisa de menbrado:
–Mio Cid querrá lo que sea aguisado,
pedirvos á poco¹¹ por dexar so aver en salvo;
acógense omnes de todas partes menguados,
á menester seiscientos marcos. –
Dixo Rachel e Vidas: –Dárgelos hemos de grado–.
(vv. 131-136)

¹⁰ Se, come Rachel e Vidas suppongono, i forzieri contengono «averes monedados», vale a dire «dinero acuñado», in abbondanza, perché il Cid chiede loro un prestito? Il paradosso di impegnare denaro per denaro è solo apparente: probabilmente essi ritengono che si tratti di monete di conio musulmano, denaro che l'eroe non può spendere senza autodenunciare il suo presunto delitto di appropriazione delle «parias». Una spiegazione alternativa, suggerita dal testo, è il notevole peso delle «arcas» (v. 91) e la conseguente difficoltà di trasportarle, il che implica che l'ipotetica quantità di denaro racchiusa negli scrigni è considerevolmente maggiore di quella sollecitata ai due usurai, i quali «fiutano» l'affare; si veda in proposito la nota al v. 126 di A. Montaner Frutos, nell'edizione citata, p. 684.

¹¹ A confronto del valore presunto delle «arcas»; ma naturalmente, lo rileva A. Montaner Frutos, Antolínez utilizza ad arte l'indefinito in modo da «iniciar el trato predisponiendo a los prestamistas a su favor», *Ibid.* p. 686.

Il trucco dei forzieri non basta; affinché il raggiro vada ad effetto è necessario che il Campeador si presenti a Rachel e Vidas come lo spregiudicato vassallo che ha davvero derubato il proprio sovrano, dando ad intendere di venerare, da par loro, il denaro quale bene supremo, il profitto sopra ogni altra cosa, al di là di qualsiasi vincolo interpersonale e di qualsiasi, appunto, dovere di fedeltà. Nel far ciò l'eroe deve, suo malgrado («yo más non puedo e amidos lo fago», v. 95)¹² e sia pure temporaneamente, accettare e fare proprie¹³, fino ad estremizzarle, le leggi di quell'universo mentale «altro» che i due prestatori esprimono. Giacché l'unica forma di relazione che Rachel e Vidas conoscono e praticano è lo scambio commerciale, bisogna proporre loro un pegno, sia pure fasullo, da offrire come

¹² Osserva a ragione A. Gargano: «Chissà che [in questa] espressione di rassegnato sconforto [...] ci sia più l'amara constatazione» della necessità, per poter ristabilire i valori su cui la società si fonda, di piegarsi alla logica degli usurai, «che il risentimento causato da un eccessivo scrupolo nell'ordire l'inganno che si è soliti vedervi», *L'universo sociale della Castiglia...*, cit., p. 230; cfr. ad esempio R. Menéndez Pidal, *La España del Cid* (Madrid, 1929), Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 272 e sgg., n. 3; G. T. Northup, *The Poem of the Cid Viewed as a Novel*, in «Philological Quarterly», 21, 1942, p. 20; S. Resnik, *Raquel e Vidas and the Cid*, in «Hispania», 39, 1956, p. 302; H. Moon, *Humor in the Poema del Cid*, in «Hispania», 46, 1963, p. 701; R. E. Barbera, *The 'Pharmakos' in the Poema de Mio Cid*, in «Hispania», 50, 1967, p. 238; E. De Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos, 1967, p. 129; A. Pardo, *La trayectoria de Mio Cid y la armadura del Poema*, in «Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo», 28, 1973, p. 51; D. McGrady, *Did the Cid repay the Jews? A Reconsideration*, in «Romania», 106, n. 423-424, 1985, p. 526. Una lettura analoga a quella di Gargano propone anche E. Aizenberg, *Raquel y Vidas: Myth, Stereotype, Humor*, in «Hispania», 63, 1980, p. 481; M. E. Lacarra, in *El «Poema de Mio Cid». Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980, p. 191, intende invece che il Cid si rammarichi per dover ricorrere al prestito ad usura, proibito dalla Chiesa.

¹³ Lo avevano già intuito J. Casaldueiro, *El Cid echado de tierra* (1954), in id., *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 53-61: «no basta con construir dos arcas pesadas y grandes; es necesario recordar la acusación calumniosa. Es esa acusación la que hace caer en la trampa a los dos usureros», p. 39; così come M. Darbord, *Le comique dans le Poema de Mio Cid. L'épisode de Raquel et Vidas*, in *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, pp. 175-180: «le poème est descendu au niveau de la mentalité prêtée aux deux marchands», p. 178. Si veda anche C. Bandera Gómez, *El «Poema de Mio Cid»: poesía, historia, mito*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 115-136.

contropartita. E poiché la logica del *negotium* prescinde da ogni vincolo di lealtà, di onore e di parola data ed eleva la «ganancia» a bene incondizionato, il presunto oro contenuto nei forzieri può ben essere il frutto di un furto perpetrato da un vassallo ai danni del suo signore, ma non per questo esso acquista meno valore. La distanza dai due usurai, dalla loro concezione del mondo, si riduce pericolosamente, fin quasi ad annullarsi nell'identificazione¹⁴, tant'è che Antolínez salutandoli, sia pure con ironia¹⁵, deve appellarli «los mios amigos caros» (v. 103), e il Cid stesso, facendo buon viso a cattivo gioco, non può che accoglierli con calore, un calore certo ambigualmente eccessivo, nella sua tenda:

¡Ya don Rachel e Vidas, avédesme olvidado!
Ya me exco de tierra, ca del rey só airado;
a lo que-m' semeja, de lo mio avredes algo,

¹⁴ Si potrebbe obiettare che l'eroe riduce le distanze solo apparentemente, come strategia affinché l'inganno vada a buon fine, per cui i due usurai che pretendono di approfittare delle difficoltà del Cid sono i soli a subire un danno, con un effetto di «justicia poética» come previsto dal motivo del *burlador burlado*. Tuttavia, già N. Salvador Miguel aveva commentato: «No se trata [...] de una comicidad gratuita derivada, de modo indiferente, de la presentación del burlador burlado sino la risa se fundamenta en el hecho de ser judíos los receptores del engaño», *Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas...*, cit., p. 208. Come osserva A. Gargano, «porre in ridicolo gli ebrei, in quanto principali agenti del commercio di denaro, in particolare di quello ad usura [...], può ben costituire la base su cui la comicità si fonda, ma di fatto non ne spiega la funzione [...]: il Cid pensa e agisce lungo l'episodio né più né meno di come pensino e agiscano i due ebrei e usurai Raquel e Vidas, accettando [...] la loro logica»; «Il Cid in quest'occasione è forse più vicino di quanto si possa immaginare alla mentalità dei due usurai, una sorta di identificazione si stabilisce tra lui e Raquel e Vidas», *L'universo sociale della Castiglia...*, cit., p. 230 e n. 47. La comicità, come si cercherà di dimostrare, è funzionale a coprire e a reprimere il contenuto serio soggiacente all'episodio: la temporanea affermazione, in un momento di crisi, di una mentalità che contravviene a tutti i valori celebrati nel *Cantar*.

¹⁵ Come opportunamente sottolineato da N. Salvador Miguel, «la misma significación, a medio camino entre el encarecimiento y la ironía, debe darse al término *amigos* con el que Antolínez designa a Rachel y Vidas en una ocasión (v. 103)», *Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas...*, cit., p. 193, n. 4.

mientras que vivades non seredes menguados.
(vv. 155-158)¹⁶

Per non dire di Antolínez, nell'occasione più che mai un'appendice, una dilatazione del Campeador: la «ardida lança», il «vassallo de pro», colui che ferirà il re Galve nella battaglia di Alcocer e difenderà l'onore di Rodrigo nel duello contro gli infanti di Carrión, vincendo e umiliando Diego¹⁷, deve agire ora come un mezzano, così ben calato nel ruolo da contrattare la sua percentuale, proprio come in una regolare transazione,¹⁸ per aver procacciato l'affare:

–Ya don Rachel e Vidas, en vuestras manos son las arcas;
yo que esto vos gané bien merecía calças.

Entre Rachel e Vidas, aparte ixieron amos:
–Démosle buen don, ca él nos lo ha buscado.

¹⁶ Si confronti il v. 157 con il v. 205, dove rivolto al suo «fiel vassallo» si augura che «aún vea el día que de mí ayades algo».

¹⁷ Tra le molte pagine dedicate al personaggio rimando almeno a quelle di E. De Chasca, *El arte juglaresco...*, cit., pp. 190-191 e pp. 305-307; L. Rubio García, *Realidad y fantasía en el «Poema de Mio Cid»*, Murcia, Departamento de Filología Románica, Universidad de Murcia, 1972, pp. 98-100; M. E. Lacarra, *El «Poema de Mio Cid»...*, cit., pp. 160-161 e p. 186; F. López Estrada, *Panorama crítico sobre el «Poema del Cid»*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 143-145; A. Montaner Frutos, *El Cid: mito y símbolo...*, cit., pp. 263-264; M. A. Diz, *Raquel y Vidas: la guerra en la paz o el "art" del desterrado*, in «Kentucky Romance Quarterly», 35, 1988, pp. 449-450.

¹⁸ Anzi, la mancata richiesta di ricompensa, come nota N. Salvador Miguel, avrebbe potuto mettere in allarme i due prestatori: «Al ser, por otra parte, las calzas la gratificación corriente para quien arreglaba una operación mercantil, lógico es pensar que Rachel y Vidas podrían haber concebido sospechas si Antolínez no las hubiera pedido. El autor, pues, no olvida el detalle y hay que imaginarse el regocijo con que el público acogería el astuto comportamiento de Martín que no dejaba resquicios a la desconfianza de los judíos», *Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas...*, cit., p. 202. I. Michael (ed.), *Poema de Mio Cid* (Manchester, 1975), Madrid, Castalia, 1978, p. 91 (ma già, prima di lui, S. Resnik, *Raquel e Vidas and the Cid...*, cit., p. 300, aveva ipotizzato una relazione), scorge nell'entità della commissione una possibile reminiscenza, «con irónica alteración» (Antolínez non tradisce il suo signore, ma ottiene il denaro ingannando gli ebrei [cfr. A. Montaner Frutos, ed. cit., p. 692]), delle trenta monete d'argento pagate a Giuda dai sacerdoti giudei.

Martín Antolínez, un burgalés contado,
 vós lo merecedes, darvos queremos buen dado,
 de que fagades calças e rica piel e buen manto:
 dámosvos en don a vós treinta marcos.
 Merecémoslos hedes, ca esto es aguisado;
 atorgarnos hedes esto que avemos parado.–
 Gradeciólo don Martino e recibió los marcos.
 (vv. 189-199)

Viceversa, in una sorta di «mondo alla rovescia», nel quale assistiamo a un vero e proprio capovolgimento dei valori e dei ruoli, Rachel e Vidas ostentano comportamenti che, fatta eccezione per questo episodio, il *Cantar* attribuisce esclusivamente al gruppo dei cavalieri. Non mi riferisco solo al gesto di baciare le mani al Cid:

Afévoslos a la tienda del Campeador contado,
 assí como entraron, al Cid besáronle las manos
 (vv. 152-153),

gesto ripetuto da Rachel, a conclusione dell'abboccamento con l'eroe, nel quale forse si sovrappongono e si confondono il saluto ossequioso e la parodia dell'atto di omaggio vassallatico, ma penso soprattutto alla richiesta rivolta da Rachel al Cid nell'accomiatarsi da lui:

Rachel a mio Cid ba-l' besar la mano:

–¡Ya Canpeador, en buen ora cinxiestes espada!
 De Castiella vos ides pora las yentes estrañas,
 assí es vuestra ventura, grandes son vuestras ganancias;
 una piel vermeja, morisca e ondrada,
 Cid, beso vuestra mano, en don que la yo aya.–
 (vv. 174-179)

Il *mercator*, la cui mentalità come si è visto è completamente aliena alle nozioni di dono e prodigalità¹⁹ (prima si prende e poi si dà, questo

¹⁹ Il tema della «larghezza» nel *Cantar* è stato indagato, tra gli altri, da P. Conerly, *Largesse of the Epic Hero as a Thematic Pattern in the Cantar de Mio Cid*, in «Kentucky

il suo credo), si atteggia caricaturalmente a *bellator*: baciata la mano all'eroe, gli si rivolge utilizzando l'epiteto con cui usualmente egli è appellato dai suoi vassalli²⁰ e reclama una ricompensa, un capo d'abbigliamento pregiato (proprio con indosso una elegante «piel vermeja» il Campeador si presenta alle *cortes* di Toledo, v. 3092), per il «servizio», il prestito appena accordato, resogli. Dal canto suo il rappresentante per eccellenza dei *bellatores*, con l'esilarante risposta riportata più sotto, fa invece proprio il crudo linguaggio del *negotium* (cfr. *infra*).

È questo ciò che nell'episodio, come scrive ancora Gargano, maggiormente colpisce: non solo «il massimo rappresentante dell'altra società, [...] il Cid insomma [...], deve far ricorso», aderendo alla loro mentalità «socio-economica», a due usurai; ma «paradossalmente», è proprio «la società degli usurai» a farsi «garante dei rapporti tra i vassalli del Cid e il Cid, loro signore; il loro denaro» assicura «la condizione minima ma indispensabile affinché quel vassallo per eccellenza che è il Cid possa intraprendere l'impresa che riconurrà la società all'ordine [...] e al ristabilimento di quei valori da cui *mestureros* e traditori l'avevano sviata»²¹, valori nei quali Rachel e Vidas assolutamente non si riconoscono. Ecco perché nel narrare l'episodio l'anonimo autore del *Cantar*, sfruttando fino in fondo l'effetto prodotto dall'inganno, non può che adottare un registro inequivocabilmente comico. La comicità assolve a due fondamentali funzioni. La prima è chiaramente «repressiva». I due prestatori, e più

Romance Quarterly», 31, 1984, pp. 281-289, e J. J. Duggan, *The «Cantar de Mio Cid». Poetic Creation in its Economical and Social Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 42 e 133.

²⁰ Ne analizzano occorrenze e contesti C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London-New York, MacMillan-St. Martin's Press, 1952, pp. 248-249; R. Hamilton, *Epic Epithets in the Poema de Mio Cid*, in «Revue de Littérature Comparée», 36, 1962, pp. 175-178; R. L. Hathaway, *The Art of the Epic Epithets in the Cantar de Mio Cid*, in «Hispanic Review», 42, 1974, pp. 314-317; R. Pellen, *Le modèle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne [el que en buen hora...]*, in «Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale», 10, 1985, pp. 11-16.

²¹ A. Gargano, *L'universo sociale della Castiglia...*, cit., pp. 229-230.

precisamente la loro *Weltanschauung*, distinta e incompatibile con quella filo-feudale, che li induce a contravvenire a tutte le norme di comportamento date come vigenti nel *Cantar*, risultano oggetto di condanna e di comicità o, per meglio dire, di quello speciale tipo di condanna che è la comicità²². Dalla loro apparizione sulla scena, che li vede intenti a contare avidamente i propri guadagni:

Rachel e Vidas en uno estavan amos,
 en cuenta de sus averes, de los que avien ganados
 (vv. 100-101)

²² L'illiceità del guadagno preteso da Rachel e Vidas, prodotto dal prestito a interesse, senza merito e immediato, vale a dire senza rischio (non è frutto dell'esercizio delle armi e dell'incertezza e dei pericoli che esso comporta) è stata sottolineata a più riprese: si vedano almeno L. Spitzer, *Sobre el carácter histórico del Cantar de Mio Cid* (1948), in id., *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, p. 67; J. Casaldueiro, *El Cid echado de tierra...*, cit., pp. 43-44; N. Guglielmi, *Cambio y movilidad social en el Cantar de Mio Cid*, in «Anales de Historia Antigua y Medieval», 12, 1963-1965, p. 50; N. Schafner, *'Sapientia et fortitudo' en el Cantar de Mio Cid*, in «Hispania», 60, 1977, pp. 44-45, A. Montaner Frutos, *El Cid: mito y símbolo...*, cit., p. 191; T. Montgomery, *The Rethoric of Solidarity in the Poema del Cid*, in «Modern Language Notes», 102, 1987, pp. 198-199 e 204-205; più in generale, il conflitto tra «economia della ricompensa» e «economia dello scambio» all'interno del *Cantar* è analizzato da T. Montgomery, *Traces of an Ancient Economic System in the Poema del Cid*, in «Romance Philology», 47, 1994, pp. 308-318. Come osserva A. Montaner Frutos, «cabe la posibilidad de que el humorismo del episodio tenga un componente implícito de sátira antijudaica, como interpretan Bello [A. Bello (ed.), *Poema del Cid*, Santiago de Chile, Pedro G. Ramírez, 1881, pp. 210-214], Spitzer [L. Spitzer, *art. cit.*, pp. 66-68], Resnik [S. Resnik, *art. cit.*], Guglielmi [N. Guglielmi, *art. cit.*, pp. 46-51], Barbera [R. E. Barbera, *art. cit.*], Salvador Miguel [N. Salvador Miguel, *art. cit.*, pp. 207-216], Lacarra [M. E. Lacarra, *op. cit.*, pp. 187-191], Aizenberg [E. Aizenberg, *art. cit.*] (de una forma bastante exagerada) y McGrady [D. McGrady, *art. cit.*, pp. 518-523], pero esto es inseguro, pues ni su religión ni sus costumbres son objeto de burla (cfr. López Estrada [F. López Estrada, *op. cit.*, p. 168]), ed. cit., p. 674. Considera l'episodio un vero e proprio *fabliaux* A. Michalski, *Dos flabeles en la literatura medieval castellana*, in J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, vol. II, pp. 1049-1055, mentre, secondo M. García Pérez, riguardo all'inganno e al suo possibile *humor*, «el autor ha querido sostener toda la carga negativa [...] sobre Martín Antolínez, presentando de nuevo al Cid como héroe impoluto», *El episodio de Raquel y Vidas...*, cit., p. 132.

alla doppia beffa finale di cui essi sono vittime: da parte del Cid, il quale dopo aver promesso a Rachel la pelliccia moresca che gli ha chiesto in dono, aggiunge di scontrarla, nel caso non possa tener fede alla promessa, dal valore, che sappiamo essere nullo, delle «arcas»²³:

–Plazme –dixo el Cid–, d'aquí sea mandada,
si vos la aduxier d'allá, si non, contalda sobre las arcas.–
(vv. 180-181)

e da parte di Martín Antolínez, che da loro pretende e riceve una gratifica di 30 marchi per una transazione che si rivelerà pessima, la coppia di usurai è costantemente e impietosamente sottoposta alla derisione. Ma la comicità assolve anche a una indispensabile funzione «diversiva». Essa costituisce la facciata esilarante che cela, occulta un contenuto invece serissimo²⁴: l'attacco e la temporanea e sia pur apparente vittoria di un sistema di valori «altro» e ritenuto negativo, opposto a quello ritenuto invece positivo e del quale l'eroe, il Cid, è incarnazione e alle cui norme egli si deve, eccezionalmente, nello

²³ A parere di A. Montaner Frutos, «el segundo hemistiquio quiere decir que lo añada a lo que debe cobrar para la restitución del empeño y no que lo descuenta del contenido de las arcas, aunque, al parecer, Rachel habría podido tomarlo de allí, al contar con el permiso del dueño», ed. cit., p. 414; entrambe le interpretazioni mi sembrano tuttavia possibili.

²⁴ Riprendo qui alcune considerazioni da due miei contributi (S. Luongo, *Facciata comica e contenuto serio nell'episodio di Rachel e Vidas del Cantar de Mio Cid*, in G. Bianciotto et C. Galderisi [eds.], *L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès international Rencesvals* [Poitiers, 21-27 août 2000], 2 voll., Poitiers, Université de Poitiers-Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 2002, vol. I, pp. 589-599, e S. Luongo, *Tra 'Witz' e Carnevale: l'episodio di Rachel e Vidas del Cantar de mio Cid*, in «SigMa», 3, 2019, pp. 17-45) che, raccogliendo l'invito di A. Gargano a penetrare la «superficie» della comicità dell'episodio per «mettersi sulla traccia del fondo arguto, che dietro di essa si nasconde» (*L'universo sociale della Castiglia...*, cit., pp. 230-231, n. 47), tentano di proporre una lettura secondo il modello formale elaborato da Francesco Orlando (F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971; F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; F. Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope» – e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979), modello al quale Gargano con ogni evidenza alludeva.

spazio limitato di un passaggio, e, non lo si dimentichi, facendo ricorso a un inganno, se non piegare quanto meno adeguare²⁵. Per dirla con il Freud de *Il motto di spirito*, dietro la ridicolizzazione superficiale di una vittima può essere dissimulata una aggressione profonda sia contro singoli individui che contro «istituzioni, personaggi in quanto ne sono i portatori, proposizioni della morale o della religione, concezioni della vita le quali godono di tanto rispetto che un'obiezione ad esse non può venire sollevata se non sotto il travestimento di un motto di spirito, anzi di un motto di spirito ricoperto da una facciata»²⁶, se non sotto la maschera, appunto, della comicità.

2.

In che modo leggono e interpretano il «compromettente» episodio di Rachel e Vidas i cronisti delle più antiche versioni della *Estoria de España* che prosificano il *Cantar*²⁷? Come è noto²⁸, della versione che fu

²⁵ Una diversa lettura propone A. Boix Jovaní, secondo il quale l'inganno ai danni di Raquel e Vidas costituirebbe la «primera victoria, basada en la *sapientia*» conseguita dal Cid, «que le permite seguir adelante, el primer paso de todas las victorias que jalonarían su trayectoria hasta Valencia y el perdón regio», *La primera victoria del Campeador en el Cantar de Mio Cid*, in «Revista de Literatura Medieval», 26, 2014, p. 368.

²⁶ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (Leipzig-Wien, 1905), trad. it. a cura di E. Sagittario e D. Silvano, Torino, Einaudi, pp. 94 e 97.

²⁷ Per i rapporti tra il poema e le cronache alfonsine e post-alfonsine rinvio almeno a N. J. Dyer, *El «Mio Cid» del taller alfonsí: versión en prosa en la «Primera crónica general» y en la «Crónica de veinte reyes»*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 1995; P. Rochwert-Zuili, *Du Poème à l'Histoire. La geste cidienne dans l'historiographie alphonsine et néo-alphonsine (XIIIème-XIVème siècles)*, These pour le doctorat, Paris, Université Paris XII, 1998; F. Gómez Redondo, *La materia cidiana en la crónica general alfonsí: tramas y fórmulas*, in A. Ward (ed.), *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Birmingham, Birmingham University Press, 2000, pp. 99-123; I. Fernández-Ordóñez, *El Mio Cid a través de las crónicas medievales*, in E. Valdeolivas (coord.) y J. Gómez (dir.), *Ochocientos años del «Mio Cid»: una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2008, pp. 153-176; M. Hijano Villegas, *La materia cidiana en las crónicas generales*, in A. Montaner Frutos (ed.),

redatta per iniziativa di Alfonso el Sabio tra il 1270 e il 1274, la cosiddetta *Primitiva*, non ci è pervenuto alcun testimone diretto che trasmetta la parte dedicata ai re castigliani (da Fernando I in poi, quella che contiene la resa in prosa del poema, benché sia certo che, ad un livello di elaborazione più o meno avanzato, l'abbia contemplata). Di questa sezione si conservano invece, compilate a partire da due diversi stadi della *Primitiva*, la *Versión crítica* [= Vc], realizzata intorno

Sonando van sus nuevas allent parte del mar: el «Cantar de Mio Cid» y el mundo de la épica, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 141-168; J. L. Montiel Domínguez, *La prosificación del 'Cantar del Destierro' en la Primera Crónica General*, in M. Fernández Alcaide, A. López Serena (eds.), *Cuatrocientos años de la lengua del Quijote: estudios de historiografía e historia de la lengua española*. Actas del V Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (Sevilla, 31 de marzo, 1 y 2 de abril de 2005), Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura, 2007, pp. 371-380; M. Lacomba, *Au-delà du «Cantar de mio Cid». Les épigones de la geste cidienne à la fin du XIII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009; F. Bautista, *The Poema de Mio Cid in 13th and 14th-Century Romance Historiography*, in A. Montaner Frutos, I. Zaderenko (eds.), *A Companion to the «Poema de mio Cid»*, Leiden, Brill, pp. 412-462; e ai contributi raccolti in C. Alvar, F. Gómez Redondo, M. Georges (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la muerte del Cid», celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002.

²⁸ Lo hanno ormai chiarito le ricerche di D. Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos: cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1962; D. Catalán, *La Estoria de España de Alfonso X: creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1963; D. Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí: códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1997; I. Fernández-Ordóñez, *Versión crítica de la «Estoria de España». Estudio y edición desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1993; I. Fernández-Ordóñez, *Variación ideológica del modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII: las versiones de la Estoria de España*, in G. Martín (ed.), *La historiografía alfonsí y su destino (siglos XIII-XIV)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, pp. 41-74; F. Bautista, *La «Estoria de España» en época de Sancho IV: sobre los reyes de Asturias*, London, University of London, Department of Hispanic Studies, 2006, cui si aggiungano gli studi raccolti in I. Fernández-Ordóñez (ed.), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, 2000.

al 1283, e, con l'adozione di una nuova prospettiva ideologica, la *Versión retóricamente amplificada* o *Versión de Sancho IV* [= *Va*], databile al 1289. Il testo di quest'ultima, sarà bene ricordarlo, si interrompe però all'altezza del resoconto dell'assedio almoravide del castello di Aledo, lacuna colmata in un secondo momento con la «interpolación cidiana», così la denominò Diego Catalán²⁹, che offre una parafrasi marcatamente «novelesca» del *Cantar de las bodas* e soprattutto del *Cantar de la afrenta de Corpes*, e la cui origine cronistica sanchina e non monastica, ma probabilmente sfruttando anche materiali di provenienza cardenense, sembra ormai accertata³⁰.

In entrambe le versioni della *Estoria de España* l'episodio³¹ è drasticamente ridotto. Ereditando evidentemente le omissioni dalla *Primitiva*, sia l'una che l'altra anzitutto tagliano il discorso (vv. 70-77 del *Cantar*) con cui Martín Antolínez esplicita la propria intenzione di seguire il Cid, manifesta la consapevolezza delle conseguenze della propria lealtà al suo signore (incorrere nell'ira di Alfonso) e dichiara le proprie aspettative, in realtà, come si è detto, un vero e proprio calcolo, per il futuro: ricostruire proprio in virtù del servizio prestato ora a Rodrigo il rapporto con il re, contribuendo in questo modo al ripristino dell'ordine sociale messo in crisi dall'ingiusta condanna dell'eroe all'esilio, e recuperare i beni che adesso egli è costretto a

²⁹ D. Catalán, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001, pp. 93-119.

³⁰ M. Hijano Villegas, *La materia cidiana en las crónicas generales...*, cit., pp. 147-160. F. Bautista, nel suo lavoro *El Cantar de Mio Cid en la tradición de la Estoria de España: sobre la llamada Interpolación cidiana*, in «Cuadernos de Historia de España», 90, 2023, pp. 173-202, avanza la convincente ipotesi che i resoconti della seconda e della terza parte del poema derivano rispettivamente da una versione affine a quella trasmessa dal Codice di Vivar, probabilmente dalla sua prosificazione realizzata nel taller di Alfonso X, e da una *refundición* del *Cantar* conservato.

³¹ Ho rapidamente analizzato l'episodio in questione in S. Luongo, *La primera parte del Mio Cid en la Estoria de España alfonsina: una revisitación*, in P. Botta, A. Garribba, M. L. Cerrón Puga, D. Vaccari (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5 voll., Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. II. *Medieval*, pp. 85-89, da cui riprendo qualche osservazione.

lasciare. E, parallelamente, vengono tralasciate sia la promessa condizionata del Campeador di una «soldada» raddoppiata sia il passaggio nel quale, accomiatandosi dall'eroe per tornare a Burgos da sua moglie, il vassallo conferma la sua concezione del valore relativo dei beni, che è determinato dal corretto funzionamento o meno della gerarchia feudale. Sostituita da una concisa frase nella *Vc* («et dixoles tod aquello, assi como el Çid le dixiera, et puso con ellos quel diessen DC marcos: los CCC de plata et los CCC de oro»)³² e da un altrettanto laconico passaggio nella *Va* («Et Martyn Antolines puso estonçes con los mercaderes que le diesen sobre aquellas arcas seysçientos marcos [de oro] e de plata para el Çid»)³³, risulta poi la lunga scena dell'incontro di Martín Antolínez con i due prestatori. Dunque, nessun saluto cordiale, che nel poema instaurava subito un'atmosfera «familiare»; nessuna «complice» insistenza sulla segretezza dell'incontro («amos me dat las manos, / que non me descubrades a moros nin a cristianos» (vv. 106-107); «que non lo sepan moros nin cristianos» (v. 145); «Martín Antolínez cavalgó privado / con Rachel e Vidas, [...] / Non viene a la puent, ca por el agua á passado, / que ge lo non ventassen de Burgos omne nado», vv. 148-151); soprattutto nessun riferimento alla provenienza illecita del presunto contenuto delle casse, oro sottratto ai tributi riscossi in terra saracena e destinati ad Alfonso, un furto che è costato al Cid la punizione del bando dal regno, con il «pericoloso» avvicinamento, una sorta di immedesimazione, dell'eroe agli usurai. Del resto la *Estoria*, che fa

³² Cito da M. De la Campa Gutiérrez (ed.), *La «Estoria de España» de Alfonso X. Estudio y edición de la «Versión crítica» desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009 (l'episodio a p. 468), con varianti tràdite dal ms. K (Biblioteca de la Universidad de Salamanca, 2.211, sec. XVI).

³³ Cito il testo da R. Menéndez Pidal, (ed.), *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, 2 voll., Madrid, Gredos, 1955, vol. I (l'episodio occupa le pp. 523b-524a); si aggiungono varianti trasmesse dal ms. F (Biblioteca de la Universidad de Salamanca, 2.628, sec. XV), testimone di una **Versión mixta*, e dalla *Crónica ocampiana* (Agustín de Paz y Juan Picardo, a costa de Juan de Espinosa, 1541, 9 de diciembre) = O.

risalire l'inimicizia tra l'eroe e il suo re alla «yura» di Santa Gadea, individua la causa immediata dell'esilio nell'incidente di Toledo³⁴. Mentre Alfonso è impegnato in una spedizione militare in Andalusia, Rodrigo, in risposta alle scorribande more nelle terre cristiane, attacca la città di Toledo, alleata del regno di Castiglia, catturando migliaia di prigionieri e conquistando un ingente bottino. L'assalto provoca l'ira del sovrano, il quale, istigato dai «rricos omes» che Rodrigo Díaz aveva sconfitto e umiliato durante la sua impresa a Siviglia (impresa conclusasi, secondo i cronisti, in modo esemplare)³⁵, lo bandisce dal regno:

El rrey don Alfonso quando lo vio e sopo, pesole muy de coraçon. Los omes que andauan con el quando aquello vieron, commo avien muy grant enbidia hueste e avien enbidia al Çid, dixieron mucho mal del al rrey e mezclaronle muy mal con el rrey, deziendolo: «Señor, Rruy Dias Çid que quebranto la paz que vos aviedes puesta e confirmada con los moros, non lo fizo por al si non por que matasen a vos e a nos». El, commo estaua muy sañudo e mucho yrado contra el, creolos luego, que non loss querie bien por la jura que le tomara en Burgos sobre rrazon de la muerte del rrey don Sancho su hermano, commo es ya dicho. (Vc, 467)

³⁴ Nella realtà storica il Cid non attaccò la città di Toledo, ma la zona di frontiera nel nord della *taifa* toledana; informano in proposito R. Menéndez Pidal, *La España del Cid...*, cit., pp. 267-269; G. West, *Historiography Misconstrued: The Exile of the Cid, Rodrigo Díaz, and the Supposed 'invidia' of Alfonso VI*, in «Medium Aevum», 52, 1983, pp. 286-292; R. Fletcher, *El Cid* (London, 1989), Madrid, Nerea, 1999, pp. 128-137; e la recente biografia di D. Porriñas, *El Cid: Historia y mito de un señor de la guerra*, Madrid, Desperta Ferro, 2019.

³⁵ «E Almucamis diole estonçes muchos buenos dones e las parias. Desi confirmaron las pazes que avie entre el rrey don Alfonso e ese Almucamis, e tornose el Çid con todas sus parias para el rrey don Alfonso. Su sennor el rrey rresçibiole muy bien e plogole mucho con el e fue muy pagado de quanto alla feziera» (Vc, 467); «Almutamiz rey de Seuilla dio estonçes a Roy Díaz Çid muchos buenos dones, et pora el rey don Alffonso su sennor las parias por que fuera. Et desi firmo con ell el Çid pazes de parte del rey don Alffonso su sennor, et tornosse con todas sus parias pora Castiella. El rey don Alffonso quandol uio, plogol mucho con ell et recibiol muy bien et fue mucho su pagado de quanto en su mandaderia auie fecho», Va, 522b-523a.

Quando esto sopo el rey don Alffonso, pesol mucho; et los ricos omnes que eran con ell, auiendo muy grand enuidia al Çid, trabaiaironse de mezclarle otra uez con el rey don Alffonso, et dixieronle: «sennor, Roy Diaz que crebanto las pazes que uos auiedes firmadas con los moros, non lo fizo por al sinon por que matassen a uos et a nos». El rey fue muy yrado por esta razon contral Çid, et crouoles quanto dizien, ca non le querie bien el rey por la yura quel tomara en Burgos sobre razon de la muerte del rey don Sancho, como auemos ya dicho. (*Va*, 523a)

Coerentemente con quanto narrato precedentemente, il Cid che si presenta a Rachel e Vidas non è un fuggitivo che ha derubato le «parias» al proprio signore. Ecco quanto suggerisce Martín Antolínez nella *Vc*:

e que les dirie que eran llenas de oro e de plata e de piedras preçiosas, «e que les rrogades que vos den paños e dineros sobre ellas fasta vn plazo señalado, e vos que les daredes su aver e avn demas ganancia [...]»,

e come l'eroe istruisce il suo vassallo nella *Va*:

et dezirles edes que yaze en ellas muy grand auer en oro et en piedras preciosas, et que gelas quiero empennar por alguna poca cosa, ca non quiero leuar comigo agora tan grand auer como esto, et que las quitare al mas tarde fasta un anno, et demas darles e de ganancia quanto ellos quisieren.

Dunque, nessuna compiaciuta constatazione da parte dei due usurai che i loro sospetti sulla colpevolezza dell'eroe erano fondati. Ma neppure alcuna insistenza, da parte di Antolínez, per incassare subito i seicento marchi né conseguente replica con la puntualizzazione sulle leggi del «mercado», che prevedono prima la riscossione del pegno e poi la concessione del prestito, leggi alle quali il *defensor* si deve piegare, concedendo ai due un abboccamento diretto con il suo signore. Di quest'incontro, la *Versión amplificada* non fa parola: Rachel e Vidas consegnano senza indugio quanto richiesto

direttamente a Martín Antolínez che lo recapita al Campeador, senza alcun accenno alla consegna delle «arcas»:

Et los mercadores dieronle el aver, e el traxolo al Çid.

Esso è invece riferito, ma vistosamente amputato, dalla *Vc*, che recita:

Et desque fue de noche fueron los mercadores por las arcas a la tienda del Çid, et pusieron alli su pleyto con ell como las touiessen [*le arcas*] fasta cabo de un anno, que las non abriessen; et nombraron quanto les diesse de ganancia. Desi leuaronlas pora sus posadas los mercaderos; et Martin Antolinez fue por ell auer, et aduxolo [*troxolo FO*].

Soppressione, pertanto, dell'accoglienza apparentemente affabile e connivente da parte dell'eroe, che i due prestatori ricambiano con un ossequioso baciavano; soppressione della loro comica manifestazione di allegria allorché, soddisfatti per il buon negozio concluso, ritirano gli scrigni pieni di sabbia, tanto pesanti che riescono a fatica a portarli via; soppressione della richiesta di Rachel del dono di «una piel vermeja, morisca e ondrada» e della impudente risposta di Rodrigo; soppressione – assieme ad altri particolari³⁶ – del compenso di 30 marchi che, a completare l'inganno, Martín Antolínez reclama e ottiene; soppressione del compiacimento del Cid e dello stesso vassallo per la buona riuscita dell'affare.

Fin qui le sottrazioni. Ma le due versioni dell'adattamento in prosa del *Cantar* presentano anche brevi addizioni e modifiche rispetto al contenuto dei suoi versi. Alcune sono sostanzialmente volte a esplicitare snodi o elementi della narrazione, rendendola più fluida

³⁶ La sospetta fiducia con cui Martín Antolínez conta le monete, senza verificarne il peso (il marco non è una moneta di conio ma una moneta di conto), che produce per il pubblico, a conoscenza dell'inganno, un effetto di ironia «drammatica», e l'accenno agli scudieri necessari per trasportarle.

e/o razionalizzandola. È il caso della transizione tra l'intervento di Martín Antolínez (la fornitura di viveri) in aiuto del Cid e la constatazione di quest'ultimo della nuova, più grave necessità che lo assilla (continuare a sostenere la sua «compaña»), che la *Va* integra con una richiesta dell'eroe di ulteriore aiuto al vassallo e la sua sconsigliata risposta (in corsivo le innovazioni):

Et pues que el Çid ouo comido, apartosse con Martin Antolinez et dixol como non tenie de que guisasse su compaña. (Vc)

Et el Çid apartose con ese Martyn Antolines e dixole commo non tenia ninguna cosa de que guisase su compaña, que le manleuase [diese K] alguna cosa. Et Martyn Antolines dixo commo non le podrie manleuar todo quanto el avie menester. (Va)

Ed è il caso della precisazione che accompagna la proposta del pegno delle due casse, per cui Rachel e Vidas al termine dell'anno di «plazo» pattuito potranno aprirle e prelevare quanto loro dovuto, custodendo il resto:

et si al cabo del anno non ge las quitar, que las abran et que se entreguen de su auer, et lo al que lo guarden fasta que yo enuie por ello. (Vc)

Precisazione che, per maggior chiarezza, la *Va* completa con la motivazione del assicurare i due usurai:

e si al plazo non las quitaredes las arcas, que las abran ellos e que se entreguen de su aver, e lo que fyncar demas que vos lo guarden fasta que enbiedes vos por ello. E esto les dire por mayor segurança.

Molto più significativi invece, perché contribuiscono a riorientare decisamente l'episodio delle *arcas de arena*, due altri interventi, uno reperibile nella *Vc* e l'altro nella *Va*. Nella prima, allorché concepisce il piano per ottenere il prestito l'eroe esprime – accanto al rincrescimento per dover ricorrere alla frode (che nella fonte, priva

dell'aggiunta, suonava piuttosto come un'amara presa d'atto della propria difficile condizione) – la speranza di porvi al più presto rimedio³⁷:

Et bien sabe Dios que esto lo fago yo amidos; *mas si Dios me diere conseio, yo gelo emendare et gelo pechare todo.*

La seconda, con un minimo ritocco, attribuisce la responsabilità dell'ideazione dell'inganno a Martín Antolínez (che così assolve, oltre a quello dell'*ausilium*, anche al dovere del *consilium*) anziché al Cid, il quale «si limita», per così dire, ad accettare il suggerimento e a ordinare di porlo in atto:

Et Martyn Antolines dixo [...] que mandase fenchir dos arcas de arena e çerrar las bien, e el las leuarie de su parte a dos mercadores muy rricos que avie y en la çibdat; e que les dirie que eran llenas de oro e de plata e de piedras preçiosas, e que les rrogades que vos den paños e dineros sobre ellas fasta vn plazo señalado, e vos que les daredes su aver e avn demas ganança [...]. Et el Çid quando aquello oyo, touo que era buen consejo e mando fenchir las arcas de arena e diolas a Martyn Antolines que las leuase.

Il senso della rilettura operata dai cronisti è chiaro. Come scrive Christopher Colin Smith, «the royal chroniclers were those who were concerned to tidy up the Cid story and to take a proper national view of the national hero by removing any taint of sharp practice. These chroniclers toned down the whole episode of the *arcas de arena*»³⁸. Tagli, aggiunte e spostamenti producono un duplice effetto. Da un lato le distanze tra l'eroe e gli usurai, accorciatesi nel *Cantar* tanto da

³⁷ Sulla questione della restituzione o meno del capitale, ovvero dell'interpretazione della scena posteriore nella quale Álvaro Fáñez promette di discuterla con il Cid (vv. 1431-1436), cfr. *infra*.

³⁸ C. C. Smith, *Did the Cid Repay the Jews?*, in «Romania», 86, n. 344, 1965, p. 532, il quale aggiunge «and generally attenuating the antisemitic significance», ma come si è detto non è l'antigiudaismo il movente della condanna.

sfiorare l'immedesimazione, sono sufficientemente ripristinate: il Cid non si presenta più nei panni di chi, fedele alle stregua di Rachel e Vidas esclusivamente al denaro e alla logica del guadagno ad ogni costo, ha frodato il proprio sovrano, sicché la necessità della comicità nella sua funzione di mascheramento, di dissimulazione di un contenuto inibito (scendere a patti con un universo mentale del tutto estraneo), viene meno. Dall'altro lato, gli stessi interventi contribuiscono a trasformare i due prestatori da «rappresentanti dell'altro da sé», nei confronti dei quali nel poema si attivava, inesorabile, la sanzione del ridicolo, in personaggi seri, da controparti inaccettabili e perciò caricaturali, in interlocutori plausibili e degni di considerazione. Personaggi tanto seri che nella prosificazione del *Cantar tercero* tramandata dalla «interpolación cidiana», il Campeador mantiene la promessa di ricompensa pronunciata quando Rachel e Vidas lo raggiungono nella sua tenda (vv. 157-158 citati sopra). Una promessa che nel poema sembra invece rivelarsi un ulteriore inganno. A mio parere ha ragione, infatti, chi sostiene³⁹ che il mancato

³⁹ L. Spitzer: «Para un aristócrata del siglo XI contaba la obligación de pagar mil misas prometidas al abad de San Pedro; no tanto la de pagar 600 marcos a los judíos. Un engaño perpetrado contra judíos, gente sin tierra, era pecado venial, perdonable en vista de la necesidad de 'ganarse el pan', tantas veces subrayada en nuestro poema», *Sobre el carácter histórico...*, cit., p. 68; J. Casaldueiro: «No ay olvido por parte del juglar; lo que sucede es que ni moral ni estéticamente debían ser pagados [...]. Si no paga a Raquel y Vidas no es por avaricia o mezquindad; es porque no quiere; no devuelve el dinero para dar una lección moral a estos dos hombres viles que han creído que el Cid podía haberse quedado con las parias», *El Cid echado de tierra...*, cit., pp. 43-44; C. C. Smith: «the debt to Christians, that to the abbat for Jmena's keep, must of course be paid. The debt to the Jews does not merely come last in his mind [...], but nowhere at all», *Did the Cid Repay the Jews?...*, cit., p. 528; D. McGrady (*Did the Cid repay the Jews?... cit.*) alla luce di un racconto folclorico, propone in proposito nuovi elementi, e, più recentemente, J. Ramírez del Río (*El Poema de Mio Cid y las colecciones...*, cit.) insiste su ragioni di tipo religioso. Ma già A. Bello aveva osservato: «Se miraba como cosa lícita el defraudar a los judíos, i se hizo [...] común el negarse los cristianos a pagarles las deudas [...]. Júzguese por aquí del espíritu con que se fraguó el cuento de las arcas de arena. Según nuestro poeta [...] no parece que el Cid hubiese vuelto a pensar en ellas», *Poema del Cid...*, cit., p. 211.

risarcimento dei due prestatori non sia, come voleva Ramón Menéndez Pidal⁴⁰, uno dei tanti *olvidos* dell'anonimo autore né la deliberata omissione, per motivi strutturali e stilistici, di un rifonditore. Come si ricorderà, il poema ritorna sull'episodio. Quando Alvar Fáñez è inviato in Castiglia per recare in dono ad Alfonso cento cavalli, retribuire con mille marchi d'argento i monaci di San Pedro de Cardeña e riprendere la moglie e le figlie del Campeador, Rachel e Vidas ricompaiono sulla scena. Gettatisi ai piedi del «braço diestro» dell'eroe reclamano la restituzione del prestito, dichiarandosi disposti a rinunciare agli interessi (vv. 1432-1434), ma da Alvar Fáñez ricevono solo una vaga, ambigua e forse cinicamente comica conferma della promessa, alla quale i due replicano con una patetica e probabilmente non meno comica minaccia di andare a cercare il Cid a Valenza. Così si chiude la faccenda, e di Rachel e Vidas non si avranno più notizie. La promessa sembra essere dunque volutamente inadempita: significativamente, quando Rodrigo otterrà finalmente giustizia, l'ordine sarà ristabilito, i torti saranno riparati e tutti coloro che lo hanno servito si vedranno ricompensati, gli unici a restare danneggiati saranno i due usurai⁴¹, a confermare il disprezzo e lo scherno nei loro

⁴⁰ R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid...*, cit., pp. 30 e 72; la questione è ripresa in R. Menéndez Pidal, *Poesía e historia en el Mio Cid* (1949), in id., *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 19-21 e, con diversa argomentazione, in R. Menéndez Pidal, *Dos poetas en el Cantar de Mio Cid*, in id., *En torno al «Poema del Cid»*, Barcelona, Edhasa, p. 150.

⁴¹ Parere opposto esprimono A. Boix Jovaní, *El Cid pagó a los judíos*, in «La Corónica», 35/1, 2006, pp. 67-81, e M. García Pérez, *El episodio de Raquel y Vidas...*, cit., pp. 131-132, secondo i quali la promessa del «diestro brazo» del Cid sarebbe invece seria. «Buena parte de la discusión sobre el pago de los seiscientos marcos se debe a la posible ironía de Álvaro Fáñez al afirmar que hablará con el Cid 'si Dios me lleva allá'. Esta frase no contiene burla alguna, aunque haya querido verse tal. [...] Se trata, en realidad, de una expresión como la que hoy día utilizamos al decir que tenemos en mente llevar a cabo una acción 'si Dios quiere' o 'Dios mediante'. La prueba de esto radica en que [...] el buen Minaya utiliza una frase similar con Abengalbón ('Si Dios me llegare al Cid e lo vea con el alma', v. 1529), y ninguna ironía se desprende de ella. Probablemente, y como parece natural, las palabras de Álvaro Fáñez no son sino un gesto de vasallaje hacia el Campeador, pues su promesa indica que él no puede actuar

confronti⁴². Laddove la *Vc* segue sostanzialmente, riassumendola, la fonte, tacendo però della seconda apparizione dei prestatori, nella versione sanchina della *Estoria de España* il Cid affida ad Alvar Fáñez (non a caso accompagnato nella missione proprio da Martín Antolínez, suo intermediario in occasione del prestito), oltre ai marchi per l'abate di San Pedro e ai trenta d'oro (contro, significativa riduzione, i cinquecento del *Cantar*) destinati all'acquisto di vestiario e di cavalcature per le donne, anche la somma necessaria per saldare il debito con i due mercanti, ai quali invia una richiesta di perdono per l'inganno delle «arcas»:

et mandoles dar otrosi XXX marcos de oro pora su muger et sus
fijas con que se guysassen commo [con que E] las troxiessen bien et
onrradamientre. Et otrosi les mando dar seyscientos marcos, los

libremente y ha de recibir órdenes concretas de su señor. Con ello, el autor lograba mantener la clara trasposición de elementos entre las dos escenas que implican a los prestamistas, pues aquel v. 1435 en que Minaya dice a los judíos 'Yo lo veré con el Cid' no implicaría que el Cid no fuese a devolver ese dinero, sino la advertencia a los judíos de que no estaban en disposición de exigir nada, pues era el Cid quien controlaba ya la situación y poseía la autoridad de decidir si les daría o no ese dinero, al igual que, cuando Martín Antolínez fue a visitarles, los judíos decidieron en un aparte si entregaban o no los marcos al Cid», A. Boix Jovaní, *El Cid pagó a los judíos...*, cit., pp. 74-75. L'ipotesi è legittima e ben argomentata; tuttavia, resto convinto, proprio per la simmetria/contrasto tra l'episodio delle «arcas» e questo sottolineate da A. Boix Jovaní, *ibid.* pp. 71-72, e in assenza di evidenze testuali sulla restituzione effettiva del prestito, che la comicità del primo si rifletta sul secondo; quanto a Abengalbón e all'abate di Cardeña (v. 1447), ai quali Minaya risponde in maniera analoga, sono, appunto, «personajes que gozaban de la estima del Campeador» (*ibid.* p. 71), il che non mi sembra possa affermarsi per Rachel e Vidas. Il denso dibattito critico a proposito del rimborso o meno del prestito ai due usurai è riepilogato nella nota ai vv. 1435-1436 di A. Montaner Frutos, ed. cit., pp. 858-860.

⁴² «Non è dunque un caso, direi, che nella prima parte del cantare, quando ci si mostra una società in crisi e ingiusta, Raquel e Vidas godano di una posizione privilegiata, nel senso che la loro logica risulta in qualche modo vincente, ad essa si deve piegare e con essa si deve identificare il Cid. Ma quando la giustizia trionfa di nuovo e l'ordine va a poco a poco ricomponendosi, proprio questi due usurai ne rimangono esclusi: la società ha ritrovato i propri valori, e poiché i due usurai sono ad essi estranei ne rimangono fuori», A. Gargano, *L'universo sociale della Castiglia...*, cit., p. 242.

trezientos de oro et los CCC de plata, que diesssen a Rachel et a Uidas los mercadores de Burgos, los quales el auie tomados quando se sallio de la tierra; et dixo a Martin Antolinez: «esso bien lo sabedes uos, ca uos los ouiestes sacados sobre el mio omenaje; et dezitles que me perdonem, ca el enganno de las arcas con cuyta lo fiz».

Dopo essersi congedati dal re Alfonso, al quale hanno consegnato il dono di cento cavalli e dal quale hanno ottenuto il permesso di condurre moglie e figlie dell'eroe a Valencia, e prima di riunirsi con doña Jimena a Cardeña, Alvar Fáñez e Martín Antolínez si recano a Burgos ed eseguono il mandato:

Aluar Fannez Minaya et Martin Antollinez espidieronse del rey, et salieronse de Palencia et fueronse pora Burgos; et desque y llegaron, enbiaron luego por Rachel et por Vidas, los mercadores que prestaron [ouieran prestado FO] el auer al Çid, assy commo el mando; et dixieronles el mensaie que les el Çid mando, et dieronles los seyscientos marcos [marcos de plata et de oro F] que prestaran al Çid.

Con la concreta restituzione del denaro la «riabilitazione morale»⁴³ del Cid riceve infine una doppia ratifica, privata e pubblica; all'assoluzione degli ingannati, che si dichiarano pienamente soddisfatti, fanno infatti eco le «muchas bendiciones» dei burgalesi allorché la notizia si diffonde nella città:

Et ellos respondieron quel perdonauan muy de coraçon, et quel diesse Dios vida et salut con que ensanchasse en cristianismo [la cristiandat F], ca ellos por pagados se tenien del. Et desque fue pregonado por la çibdat de Burgos el bien et la medida que el Çid enbiara fazer a los mercadores, et que tan bien se acordara en guardar su omenaie et en quitar las arcas llenas de piedras et de arena, touieronlo por muy grant marauilla; et non ouo lugar en toda

⁴³ L'espressione «moralizzazione storiografica» è utilizzata da D. Catalán, *Crónicas generales y cantares de gesta. El Mio Cid de Alfonso X y el del pseudo Ben Alfaraý*, in «Hispanic Review», 31, 1963, p. 300, in riferimento al trattamento cronistico dell'imprigionamento del conte Ramón Berenguer.

la çibdat de Burgos que non fablassen daquella grant mesura que el Çid fiziera a aquellos mercadores, et dauanle muchas bendiciones.

I tempi, e con essi i codici e i valori di riferimento, sembrano essere in via di trasformazione. I testi legali alfonsini, benché (ma proprio perché) contraddittori, possono forse contribuire a comprendere il complesso atteggiamento verso il *negotium* e verso il commercio di denaro. Da una parte, si riconosce il ruolo sempre più importante assolto dai *mercadores* (così i cronisti definiscono Rachel e Vidas), ivi compresi quelli ebrei, rivestono un ruolo sempre più rilevante nella società e nell'economia castigliane della seconda metà del XIII secolo, tant'è che le *Siete Partidas* dedicano alla regolamentazione giuridica delle attività connesse con lo scambio commerciale, ispirata a un ideale di giustizia e di etica contrattuale, l'intero Tit. V della *Partida Quinta*. Definiti i requisiti per cui una transazione possa essere considerata una compravendita, il legislatore ne norma anche aspetti di dettaglio, dalla determinazione del «justo precio» di un prodotto alle prescrizioni in materia di fiere e mercati, dai tempi di consegna delle merci alle clausole riguardanti pesi e misure, dalle disposizioni sul commercio interno ai divieti di esportazione. Dall'altra parte, e significativamente, l'atteggiamento della legislazione alfonsina nei confronti dell'usura, proprio per le sue implicazioni morali, continua ad essere ambigua. Nelle *Partidas* ad essa è negata ogni validità giuridica (*Partida V*: Tit. XI, *De las promisiones et de los otros pleytos et posturas que facen los homes unos con otros*; Tit. XII, *De los peños que son empeñados por palabra o calladamente, et de todas las otras cosas que pertenescen a esta razón*; mi limito a citare la Ley XXXI del Tit. XI, *Cómo la promisión que es fecha en manera de usura non vale*):

Veinte maravedís ó otra contia cierta dando un home á otro rescebiendo promision dél quel dé treinta ó quarenta por ellos, tal promision non vale nin es tenuto de la complir el que la face, sinon quanto en los veinte maravedis que rescebió, et esto porque es como manera de usura. Mas si diese un home á otro veinte maravedís, et rescebiese promision dél quel diese diciocho

maravedis ó quanto quier menos de aquello que rescibe, tal promisión decimos que vale porque non ha en ella engaño de usura, pues que rescibe menos de lo que dio⁴⁴.

E, in quanto peccato mortale, la sua pratica è severamente proibita (*Partida I*, Tit. VI, *De los clérigos, et de las cosas que les pertenescen facer et de las que le son vedadas*, Ley XLVI, *Quáles merchandias son defendidas á los clérigos et cuáles non*):

Merchandias son de muchas maneras, et algunas hi ha dellas que non puede ningun home usar sin pecado mortal, porque son malas en si, asi como usuras et simonía: et estas son vedadas tambien á los clérigos como á los legos⁴⁵.

Al contrario, il *Fuero Real*, emanato una decina d'anni prima, è molto più permissivo: non solo autorizza espressamente il prestito a interesse (Tit. XVIII, *De los penmos et de las pendras*; Tit. XIX, *De los depdos y de las pagas*), ma pur volendo porre un limite al tasso ne ammette tuttavia uno altissimo, pari al 33,33 per cento (Tit. IV, *De los judíos*, Ley 6):

Ningún judío que diere a usura non sea osado de dar más caro de tres por quatro por todo el año. Et si más caro le diere, non uala. Et si de más tomare, tórnelo doblado a aquél de qui lo tomó; et pleyto ninguno que contra esto fuere non uala⁴⁶.

Parallelamente, sarà bene ricordarlo, le *Siete Partidas* condannano fermamente il tipo di inganno posto in essere dal Cid e Martín Antolínez nel *Cantar* per ottenere il prestito, menzionando proprio la modalità con la quale esso viene realizzato (*Partida VII*, Tít. XVI, *De los*

⁴⁴ Las «Siete Partidas» del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, 3 to., Madrid, Emprenta Real, 1807, to. 3, p. 271.

⁴⁵ Ibid. to. 1, pp. 284-285.

⁴⁶ A. Pérez Martín (ed.), *Fuero real de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2015, p. 119.

engaños malos et buenos et de los baratadores, Ley IX, Del engaño que facen los baratadores faciendo muestra que han algo):

Baratadores et engañadores hay algunos homes de manera que quieren facer muestra á los homes que han algo, et toman sacos, ó bolsas ó arcas cerradas llenas de arena, ó de piedras ó de otra cosa cualquier semejante, et ponen desuso para facer muestra dineros de oro, ó de plata ó de otra moneda, et encomiéndanlas et danlas á guardar en la sacristania de alguna eglesia ó en casa de algunt home bueno, faciéndoles entender que es tesoro aquello que les dan en condesijo, et con este engaño toman dineros prestados, et sacan otras manlievas et facen otras muchas baratas malas, faciendo creer á los homes que farán paga daquello que les dieron así en guarda⁴⁷.

Sebbene la punizione per siffatti crimini sia poi condizionata e attenuata da una serie di circostanze che il «judgador» deve tenere in debita considerazione (*Partida VII, Tít. XVI, Ley XII, Qué pena merecen los que facen los engaños, et los que los ayudan et los que los encubren*):

Porque los engaños de que fablamos en las leyes deste título non son iguales, nin los homes que los facen nin los que los reciben non son de una manera, por ende non podemos poner pena cierta en los escarmientos que deben recibir los que los ficiere. Et por ende mandamos que todo judgador que hobiere á dar sentencia de pena de escarmiento sobre cualquier de los engaños sobredichos [...] que sea apercebido de catar qual es el home que fizo el engaño et el que lo recibió; et otrosi qual es el engaño et en qué tiempo fue fecho: et catadas todas estas cosas, debe poner pena de escarmiento ó de pecho para la cámara del rey al engañador, qual entendiere que la merece segunt su alvedrio⁴⁸.

⁴⁷ Las «Siete Partidas» del Rey Don Alfonso el Sabio, cit., to. 3, p. 645.

⁴⁸ *Ibid.* to. 3, p. 647.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y LINGÜÍSTICOS EN LA CÁNDIDA ERÉNDIRA DE GARCÍA MÁRQUEZ

ROSARIA MINERVINI

1. Introducción

El relato *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, desde que fue publicado en 1972, ha sido objeto de estudios que han considerado, entre otros, aspectos como el elemento mítico, el mundo fantástico, el tema de la soledad y de la explotación, así como los procedimientos estilísticos¹. Aunque la obra comparte muchos de los elementos presentes en la producción de García Márquez, es posible identificar en ella rasgos que no coinciden con las constantes de la obra del autor colombiano. Se hace referencia en particular a la presencia de una estructura subyacente y a algunas características propias del cuento, entendido como género narrativo.

Como se verá más adelante, elementos propios de la estructura del cuento se manifiestan, por ejemplo, a través de la creación de relaciones específicas entre los personajes, o bien en la oscilación entre la función de *agente* y de *paciente* que estos desempeñan, o también en el tiempo casi mítico del relato. La elección lingüística también tiende a reflejar esta estructura, con el uso abundante de epítetos para

¹ Dentro de los distintos enfoques adoptados, véanse, F. Beesley, *The battle for Eréndira: Reason vs the procreative force in García Márquez's La cándida Eréndira*, en «Chasqui», 20(1), 1991, pp. 20-29, <https://doi.org/10.2307/29740373>; D. Marting, *The end of Eréndira's prostitution*, en «Hispanic Review», 69(2), 2001, pp. 175-190; M. C. Mills, *Magic Realism and García Márquez's Eréndira*, en «Literature Film Quarterly», Vol. 17, No. 2, 1989, pp. 113-22, <https://www.enotes.com/topics/magic-realism/criticism/criticism-magic-realism-latin-american-literature/moylan-c-mills-essay-date-1989>; N. Oldwin, *Ubicando a la Eréndira de Gabriel García Márquez en el entorno amerindio*, Sacramento, California State University Press, 2018; Zhou Xuan, *Writing based on the Bible: Rereading García Márquez's Eréndira*, en «International Journal of English Language Studies», 6(3), 2024, pp. 36-41, <https://doi.org/10.32996/ijels.2024.6.3.6>.

describir a los personajes y una serie de recursos estilísticos destinados a crear un mundo suspendido entre realidad y magia.

El relato de la joven mestiza y de su terrible abuela –que da título al libro– fue inicialmente un guión cinematográfico. El escritor decidió transformarlo en relato solo en un segundo momento, en 1972². Fernández-Braso recoge lo que García Márquez dice sobre la creación de los relatos que componen *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*: «Estos relatos me dice Gabriel que le han servido en cierto modo de puente entre Cien años y la honda y larga novela sobre la soledad del déspota en la que trabaja desde hace años (*El otoño del patriarca*)»³. Transformar el guión cinematográfico en relato no estuvo exento de complicaciones y, como escribe aún Fernández-Braso, «...lo transformó y lo trabajó, pero sin llegar a satisfacerle. Pasó tiempo hasta que encontró el tono verdadero, el tono definitivo y convincente para él»⁴.

El personaje de Eréndira ya está presente dentro de *Cien años de soledad*⁵. En su continuo viajar con la abuela para prostituirse y así pagar los daños que le había causado a raíz del incendio de la casa en la que vivían las dos mujeres, Eréndira llegará incluso a Macondo, donde encontrará a Aureliano. Su encuentro no se consumará, pero Aureliano pensará en ella toda la noche hasta decidir regresar a la mañana siguiente para pedirle matrimonio. García Márquez, sin embargo, decide no poner todavía fin a los sufrimientos de Eréndira y, cuando el muchacho se presenta en la carpa donde la joven se prostituye, no la encontrará; ya se habrá ido junto a la abuela para continuar con su deambular.

² Los relatos fueron escritos entre 1968 y 1972, con excepción de *El mar del tiempo perdido*, compuesto en 1961. Los seis primeros relatos que integran la colección fueron concebidos con la intención de ser reunidos en un libro de cuentos infantiles.

³ M. Fernández-Braso, *La soledad de Gabriel García Márquez (Una conversación infinita)*, Barcelona, Biblioteca Universal Planeta, Planeta, 1972, p. 31

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

Cabe la posibilidad de que García Márquez presintiera que un personaje tan singular e intensamente emotivo como Eréndira requería un espacio mayor que las pocas páginas que se le conceden en el marco de la amplia saga de los Buendía. No sorprende, pues, que la joven continuara ocupando un lugar en la memoria y en la imaginación del autor. No es casual que decidiera retomar su historia para llevarla a cumplimiento, elaborando un relato estructurado conforme a los esquemas propios del cuento, aunque, como se verá, introduzca en el desenlace una variación que constituye una elección insólita dentro de su trayectoria narrativa.

2. La estructura del relato

La historia sigue el esquema típico del cuento, pero también del mito: una doncella (Eréndira) es víctima del mal (la abuela) y será liberada por el héroe (Ulises) después de que este haya emprendido y ganado la batalla contra el mal. Vladimir Propp rechazó la clasificación del cuento por temas o motivos y, por primera vez, identificó las «funciones narrativas» como elementos constitutivos en la base de la estructura misma del cuento⁶. Ulises, Eréndira y la abuela, con sus acciones, desempeñan «funciones» precisas dentro del texto, funciones que a su vez darán lugar a otra serie de acciones y que, a nivel estructural, están muy próximas a las que pueden encontrarse dentro de una estructura de tipo cuentístico.

Eréndira es la víctima de un personaje maléfico que necesita la intervención de un héroe para salir de su mísera y triste condición. Por lo tanto, se puede decir que la joven desempeña el papel de la princesa, mientras que la abuela cumple la función de madrastra y Ulises la de príncipe.

Aunque la joven sea forzada por la abuela a prostituirse para saldar la deuda originada tras el incendio, en realidad no es entonces

⁶ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966. Véase también del mismo autor *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

cuando se convierte en su esclava: ya lo era desde antes. Lo evidencia el hecho de que olvida apagar las velas que provocan el incendio y, en consecuencia, la destrucción de la casa, no por descuido, sino por el agotamiento que padecía. Es innegable que el incendio constituye un momento de modificación⁷ ulterior del estado de la joven, pero no puede interpretarse como el único agente de su desgracia. Eréndira ha sido desde siempre víctima de su abuela, objeto pasivo de su voluntad. Dentro de un relato, a menudo es posible que los roles de paciente y agente se inviertan y que el paciente se convierta en agente y el agente, a su vez, en paciente; y es lo que ocurrirá en el relato objeto de reflexión.

El destino de la joven está estrechamente ligado primero al papel de la abuela, y luego al de Ulises, que se transformará en agente de la anciana. Gracias a la función desempeñada por el muchacho, Eréndira comenzará a ser plenamente consciente de su realidad y, por lo tanto, a rechazarla; se trata de un elemento que adquiere gran importancia dentro del texto porque, al modificarse la conciencia de Eréndira, cambiará también su papel. La joven sale del sopor vital y espiritual en el que había vivido hasta ese momento para asumir una conciencia más amplia de sí misma.

Su reacción a la explotación de la abuela era al principio de completa pasividad; Eréndira no mantenía relaciones con la realidad porque vivía en el mundo privado del sueño y este es el motivo por el que al inicio del relato no estaba insatisfecha con su estado. La muchacha se encontraba más bien en una situación ni *satisfactoria* ni *insatisfactoria*. Una vez conocido Ulises, empieza a percibir su estado como insatisfactorio y por ello decide romper la dependencia que siempre la había unido a la abuela para empezar a asumir la responsabilidad de su propia vida.

⁷ C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977. La terminología aquí empleada pertenece al estudioso francés que desarrolla un método de análisis estructural que tiene su origen en una lectura de la *Morfología del cuento popular* de Vladimir Propp.

El primer acto de esta rebelión se expresa en su decisión de hacer el amor con el muchacho por placer y no por dinero. De este modo se rebela también contra su condición de prostituta por primera vez. La crítica del escritor, por tanto, no se dirige solo contra la abuela de Eréndira, sino también contra la sociedad de la cual la anciana es reflejo. Su juicio es severo, aunque se exprese mediante el uso de la ironía y de lo grotesco. De hecho, como afirma Giuliano Soria,

si ritorna così alla realtà attraverso il fantastico. Realtà non solo di un essere particolare, ma di un intero continente, alle cui istituzioni Márquez rivolge una sottile forma di critica [...]. Lo scopriamo quando la nonna ricorre a un *alcalde* per riscattare la nipote, rapita da un gruppo di missionari che vogliono a tutti i costi redimerla. L'*alcalde* risponde di non poter risolvere il problema in quanto non è nei suoi poteri. Il suo dovere è infatti quello di sparare alle nuvole⁸

para que llueva.

Eréndira no debe entenderse únicamente como una prostituta, sino como paradigma de la relación estructural entre explotadores y explotados que atraviesa la realidad latinoamericana⁹, de ahí que su rebelión pueda interpretarse como una forma de toma de conciencia – en cierto sentido política– que la conduce a rechazar la desvergüenza moral de la abuela. Puede afirmarse, incluso, que la joven experimenta una inversión de roles: de *víctima* inicial pasa, en el momento en que se decide la muerte de la abuela, a configurarse como *agente*, mientras que la abuela asume la condición de *víctima*. En este sentido, no resulta arriesgado señalar que, aunque la ejecución material corresponda al muchacho, también Eréndira puede

⁸ G. Soria, *La "storia" di Eréndira e della nonna snaturata*, en «Il nostro tempo», 4/11/1973.

⁹ A este propósito, véase el ensayo de Guillermo Barzuna *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de García Márquez. *Diégesis y significación*, en «LETRAS», 20-21, 1989, pp. 97-112, <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/3651>

considerarse *agente* mientras que la abuela ocupa la posición de *paciente*¹⁰.

De este modo, Eréndira pasa de ser dominada por la abuela a dominadora de Ulises y de la propia abuela. Con la muerte de esta última y la huida de la joven hacia el desierto se alcanza la realización de la esperanza, un desenlace característico del registro cuentístico que, sin embargo, no se consuma aquí en la unión de una pareja feliz, sino en la figura de una mujer sola, pero finalmente serena por haber conquistado su libertad.

Por otra parte, Ulises decide matar a la abuela movido por el *deseo*, consciente de que solo tras la muerte de quien obstaculiza su vínculo con Eréndira podrá consumir su relación. El proceso de modificación¹¹, por tanto, será llevado adelante por él precisamente mediante el intento de matar a la abuela.

Eréndira poco a poco se da cuenta de que puede ser feliz sin la presencia de la anciana y este es el motivo por el cual le pregunta a Ulises: «¿Te atreverías a matarla? –Tomado de sorpresa, Ulises no supo qué contestar. –Quién sabe –dijo. ¿Tú te atreves?»¹². La pregunta dirigida por Ulises a la joven reviste gran importancia para la caracterización de la misma.

Eréndira no tiene el poder de actuar, es decir, de matar a la abuela, y a la pregunta de Ulises responde: «Yo no puedo [...] porque es mi

¹⁰ Los roles de agentes voluntarios pueden ser tres, según afirma Bremond: 1. Agente eventual de una tarea, que se abstiene de emprender su realización; 2. Agente eventual de una tarea, que emprende su realización y logra llevar a cabo su empresa; 3. Agente eventual de una tarea, que emprende su realización y fracasa en su empresa; en C. Bremond, *Lógica...*, cit., p. 94.

¹¹ C. Bremond distingue otros dos tipos de agentes: «por una parte, la persona-agente que involucra a sí misma, precisamente como paciente, en una modificación o en una conservación de su propio estado [...] y por otra parte, la persona-agente que modifica o conserva el destino de otra persona», *Ibid.* p. 63. Ulises pertenece a esta segunda categoría de agente.

¹² G. García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, p. 147.

abuela»¹³. La joven, entonces, no puede actuar porque está ligada a su verdugo por un vínculo de parentesco.

Diferente es la situación de Ulises que, al término de este diálogo, toma su decisión y afirma: «Por ti soy capaz de todo»¹⁴. Tras una primera fase programática, que podría definirse de virtualidad, Ulises está motivado para pasar a la acción. A la motivación amorosa, se añade un impulso adicional: la abuela, mientras duerme, confiesa haber cometido un homicidio en el pasado. Es esta revelación, en última instancia, la que le otorga al muchacho una determinación reforzada para llevar a cabo el acto que proyecta.

Esta fase del relato resulta significativa tanto para profundizar en la caracterización de Ulises –quien no aparece como un héroe, sino como un joven enfrentado a diversos dilemas de conciencia– como para la de la abuela. La anciana, además de compartir con su nieta la capacidad de habitar el mundo onírico, comparte también con ella el pasado, pues en efecto ejercía la prostitución cuando conoció a Amadís, un «contrabandista legendario» que «había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas»¹⁵.

Después de haber fracasado repetidamente en su cometido, Ulises es instado a intentarlo de nuevo por Eréndira y por la «confesión» de la abuela. El joven logra llevar a cabo la acción que se había propuesto, pero no disfrutará del resultado obtenido. La beneficiaria absoluta será, en efecto, Eréndira¹⁶.

En este punto del análisis, quizá convenga subrayar que la fuerza de la abuela respecto a Eréndira no reside exclusivamente en el proceso de persuasión que ejerce, sino en lo que Bremond define

¹³ *Ibid.* p. 148.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.* p. 95.

¹⁶ A este respecto resulta interesante observar que Bremond clasifica dos roles de paciente: paciente-beneficiario y paciente-víctima. Es ya evidente que Eréndira es un paciente-beneficiario de la acción de Ulises, que se transformará posteriormente en paciente-víctima al no recibir, a cambio del homicidio, el amor esperado, cfr. C. Bremond, *Lógica...*, cit., p. 79.

como «derecho adquirido»¹⁷. De hecho, la anciana considera haber adquirido derechos sobre su nieta a partir de la acción involuntaria de Eréndira que ocasionó el incendio, lo que convierte a la joven en su deudora. Como si ello no fuera suficiente, la abuela fundamenta «la legittimità del proprio ordine» también «su di un diritto precedentemente acquisito, di cui è la *beneficiaria*, e sul correlativo dovere di obbedire da parte del partner, che ne è la *vittima*»¹⁸. En el caso que nos ocupa, podemos decir que, aunque el incendio explique la primera alternativa (responsabilidad de un *agente*), la condición de esclava en la que se encuentra Eréndira es –como se ha subrayado– preexistente a la destrucción de la casa. De ello se desprende que la abuela ya había adquirido previamente un derecho sobre ella, quizá por su condición de nieta.

Por lo tanto, los tres personajes son todos –aunque en tiempos distintos– *agentes* y *pacientes*. El único agente que permanece como tal, si es que puede considerarse agente, es el viento inicial, como se verá más adelante. Ulises se configura como el *agente* voluntario por excelencia: pasa a la acción después de conocer la situación de la muchacha y, por tanto, tras haber vivido un proceso de información que lo impulsa a actuar¹⁹. Con frecuencia la figura de Eréndira ha sido asociada a la de Cenicienta, y en efecto el relato puede interpretarse, en su núcleo estructural, como una reelaboración de cuentos de hadas tradicionales. No obstante, un examen más atento revela su distanciamiento respecto de esos esquemas, en favor de una vitalidad y una originalidad propias.

El ejemplo más significativo de este alejamiento lo constituye el personaje de Ulises que, además de no encarnar al verdadero héroe,

¹⁷ *Ibid.* p. 197.

¹⁸ *Ibid.* p. 198.

¹⁹ *Ibid.* p. 148. Bremond afirma que son necesarias tres condiciones para que el agente eventual pase de la fase virtual al acto: recibir una información, que existan uno o varios motivos que lo impulsen a actuar y, por último, tener la conciencia de disponer de los medios necesarios para ejecutar las tareas. En Ulises se cumplen las tres condiciones.

no se casará con Eréndira como sucede en el desenlace de los cuentos de hadas, marcado por el clásico epílogo verbal «...y vivieron felices y comieron perdices». No se trata, obviamente, de una elección de Ulises, sino de la muchacha, que prefiere quedarse sola, rompiendo así la ciclicidad del texto y alimentando, en cambio, ese impulso hacia «el adelante» del que la obra es portadora y que constituye una novedad dentro de la producción de García Márquez, dominada, como es sabido, por el elemento cíclico.

Al final del relato Eréndira es una persona completamente distinta de la muchacha de catorce años que García Márquez describe al inicio: «Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado no sólo el humor, sino también la índole»²⁰. El cambio que experimenta no se limita a la dimensión interior, sino que se proyecta asimismo hacia lo exterior y, en particular, hacia lo físico: «... su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio»²¹. Ulises y la abuela desempeñan funciones diferentes: la abuela encarna la figura malévola de la que Eréndira debe librarse, mientras que Ulises actúa como catalizador en la ampliación de su conciencia; la víctima se ha convertido en verdugo y el verdugo en víctima. Gracias al papel desempeñado por el joven, Eréndira logra huir definitivamente hacia el desierto, no sin antes tomar «el chaleco del oro», fruto del trabajo de su cuerpo y signo de que su vínculo con el pasado no podrá ser borrado. Una vez más el amor en la narrativa de García Márquez no es triunfante.

3. Los elementos lingüísticos

La evolución del personaje principal se manifiesta, de manera significativa, también a través del lenguaje: al inicio predominan las expresiones de sumisión, mientras que hacia la mitad del texto

²⁰ G. García Márquez, *La increíble...*, cit., p. 115.

²¹ *Ibid.* p. 155.

Eréndira recurre a un registro distinto, más directo y concreto, orientado a persuadir a Ulises de llevar a cabo el homicidio. En este sentido, cabe subrayar que, aunque el joven represente el medio a través del cual la muchacha adquiere plena conciencia de sí misma y de su situación, es únicamente ella quien impulsa a Ulises a llevar a cabo la acción delictiva. Eréndira no solo lo incita, sino que llega incluso a reprocharlo con severidad cuando fracasa en sus intentos, menospreciándolo: «Eréndira lo atravesó con una mirada mortal. –Lo que pasa –dijo– es que tú no sirves ni para matar a nadie»²².

Los recursos lingüísticos empleados por García Márquez contribuyen a configurar la estructura de cuento ya mencionada, especialmente en lo que respecta a la articulación entre mundo real y mundo mágico o fantástico. El plano objetivo –o, más precisamente, la «realidad objetiva», en términos de Vargas Llosa– se entrelaza con el plano subjetivo del autor, con su mundo interior, generando un modelo narrativo característico del escritor colombiano, en el cual los dos niveles de realidad (objetivo-real/subjetivo-imaginario) no aparecen disociados, sino integrados por la mediación del lenguaje. No obstante, en estos relatos se observa el predominio del plano subjetivo, es decir, de la imaginación y, como escribe Vargas Llosa, hay «una hegemonía de lo imaginario que a ratos se acentúa hasta desvanecer lo real objetivo, una tendencia a eliminar como soportes de esa realidad todo lo que no sea mítico-legendario, milagroso, mágico o fantástico»²³.

Esta hegemonía de lo imaginario se construye a través del recurso a lo grotesco o, más precisamente, a la ironía y la paradoja, que desembocan en la configuración de lo grotesco y de la farsa. El humor se vincula con frecuencia a imágenes poéticas, pero también responde a una voluntad de crítica social. A continuación, se presentan algunos ejemplos: «Había comido [la abuela] arsénico como para exterminar

²² *Ibid.* p. 151.

²³ M. Vargas Llosa, *García Márquez Historia de un deicidio*, Caracas, Monte Ávila, 1971, p. 68.

una generación de ratas. Sin embargo, tocó el piano y cantó hasta la media noche, se acostó feliz, y concilió un sueño natural. El único signo nuevo fue un rastro pedregoso en su respiración»; «[Eréndira] Salió de la carpa con el platón de las compresas, y dejó a la abuela con el torso embebido de claras de huevo, y el cráneo embadurnado de mostaza»²⁴.

El componente mágico encuentra asimismo una amplia realización en el texto. Un ejemplo significativo se aprecia en el episodio en que el primer cliente de la larga vida de prostituta de Eréndira intenta poseerla violentamente, después de una larga negociación sobre el precio y de la transacción de su cuerpo –como si se tratara de una esclava– llevada a cabo por la abuela. A continuación se cita el pasaje en cuestión: «Eréndira sucumbió entonces al terror, perdió el sentido, y se quedó como fascinada con las franjas de luna de pescado que pasó navegando en el aire de la tormenta, mientras el viudo la desnudaba desgarrándole la ropa con zarpazos espaciados, como arrancando hierba, desbaratándosela en largas tiras de colores que ondulaban como serpentinas y se iban con el viento»²⁵.

Ulises encarna también la magia, ya que los objetos de cristal que toca se tiñen de color cuando está enamorado: «Tan pronto como él los tocó, el vaso y el frasco cambiaron de color. Luego tocó por simple travesura una jarra de cristal que estaba en la mesa con otros vasos, y también la jarra se volvió azul»²⁶.

Los fenómenos más extraordinarios no se explican ni, mucho menos, se justifican pues cualquier intento de interpretación haría perder al texto su coherencia interna. El recurso a lo mágico se manifiesta en las relaciones nieta-abuela, Eréndira-Ulises y Ulises-abuela. Las dos mujeres habitan en la esfera onírica y no resulta casual que, cuando el muchacho planea el homicidio, la anciana comience a tener sueños y premoniciones de muerte. Asimismo, desde el inicio

²⁴ G. García Márquez, *La increíble...*, cit., pp. 150 y 154.

²⁵ *Ibid.* p. 101.

²⁶ *Ibid.* p. 127.

del relato, García Márquez introduce lo que podría denominarse el motivo del presentimiento, destinado a recorrer toda la narración: la abuela anuncia a la nieta que ha soñado con la espera de una carta y la joven, al descubrir que el día del sueño había sido jueves, responde: «Entonces era una carta con malas noticias [...] pero no llegará nunca»²⁷. El presagio existe también para Ulises, pues su padre, al sorprenderlo en plena huida, le advierte que la maldición lo acompañará adondequiera que vaya. Eréndira, por su parte, establece una relación telepática con Ulises y, al mismo tiempo, ejecuta órdenes y realiza las tareas domésticas mientras duerme con los ojos abiertos; órdenes que la abuela continúa impartiendo incluso en estado de sueño. El texto nos dice que precisamente de ella «había heredado la nieta la virtud de continuar viviendo en el sueño»²⁸. La huida final de Eréndira, tanto de la abuela como de Ulises, puede interpretarse asimismo como una evasión del mundo onírico, una salida del inconsciente orientada hacia la reapropiación de su propio yo²⁹.

En lo que respecta al uso de la iteración, entendida como la acumulación de hechos con una misma característica, reviste particular interés el estudio de Efrén Ortiz, quien identifica en el texto dos modalidades distintas de recursos iterativos: «los que se filian con la producción total de García Márquez y los que giran en torno al núcleo estructurador de la novela analizada»³⁰. A este segundo grupo pertenecen, precisamente, aquellas iteraciones que refuerzan la sensación de ciclicidad. En el marco de este dualismo, Ortiz señala la oposición entre esterilidad (Eréndira) y fertilidad (la abuela). Desde

²⁷ *Ibid.* p. 94. Conviene destacar que ya desde la primera frase del relato el escritor nos revela de antemano lo que sucederá, tal como ocurre en *Crónica de una muerte anunciada*.

²⁸ *Ibid.* p. 97.

²⁹ Esta opinión, plenamente compartida, es expresada por A. Benítez Rojo en *Eréndira, o la Bella Durmiente de García Márquez*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 448, octubre de 1987, pp. 31-48.

³⁰ E. Ortiz, *La cándida Eréndira: una lectura mítica*, en «Texto Crítico», n. 16-17, enero-junio 1980, p. 251.

esta perspectiva, la decisión de Eréndira de huir al desierto no puede considerarse casual, del mismo modo que tampoco lo es el hecho de que nunca haya visto el mar, símbolo de fertilidad. Correr hacia el desierto equivale, en efecto, a optar por la esterilidad y a resistirse a la asfixiante voluntad de la abuela, quien, desde el incendio, le había impuesto un modo de vida sustentado en la fertilidad. Los dualismos presentes en el texto remiten asimismo al dualismo primordial entre el Bien y el Mal, y constituyen, a su vez, elementos recurrentes en el universo de los cuentos. Ulises es el *ángel* que lucha contra el mal encarnado por la abuela aunque las palabras de esta, ya moribunda (lo llama *ángel traidor*)³¹, lo revisten de una naturaleza ambigua. Ulises representa el mundo solar, fértil. Eréndira, de hecho, le dice: «Pareces todo de oro [...] pero hueles a flores»³²; y por ello representa el mar: «¿Cómo es que te llamas? –Ulises. –Es nombre de gringo– dijo Eréndira. –No, de navegante»³³.

En cualquier caso, incluso en esta exacerbación de lo real se mantiene el propósito que García Márquez ha perseguido a lo largo de su producción literaria: generar mundos nuevos a partir de la observación de la realidad, reconociendo la magia que en ella habita. Como él mismo señaló en más de una ocasión, «...tarde o temprano, la realidad termina por darle razón a la imaginación»³⁴.

Márquez, por tanto, recurre a un lenguaje que se sustenta en el polisemismo y, en efecto, las figuras retóricas más recurrentes son las acumulaciones, la repetición y la hipérbole, orientadas a construir un mundo imaginario en el que –igual que en los cuentos– prevalece un sentimiento de ineludibilidad. En el texto pueden distinguirse dos niveles estilísticos: por un lado, un lenguaje redundante, utilizado sobre todo en las descripciones; por otro, un lenguaje sencillo, directo y explícito, perceptible en los diálogos de los personajes. El escritor

³¹ G. García Márquez, *La increíble...*, cit., p. 155.

³² *Ibid.* p. 114.

³³ *Ibidem.*

³⁴ M. Fernández-Braso, *La soledad de...*, cit., p. 97.

configura así un universo verosímil y creíble. Estos dos niveles expresivos, lejos de oponerse, se amalgaman y generan una marcada homogeneidad textual. La destreza del escritor reside precisamente en presentar los hechos más insólitos del modo más natural posible, evitando cualquier fractura entre lo real y lo inverosímil: «El tono, siempre del mismo nivel, tiene una función de uniformidad», sostiene acertadamente Ricardo Gullón³⁵.

Entre las figuras retóricas que adquieren mayor relevancia destacan las iteraciones y las acumulaciones, perceptibles ya desde el propio título, en el que se observa un uso profuso de adjetivos: *increíble, triste, cándida, desalmada*. Dicho recurso reaparece en la descripción de la extravagante casa de la abuela, así como en las numerosas escenas en las que Eréndira la lava y la viste. Los procedimientos iterativos se manifiestan igualmente en el empleo de epítetos que, con frecuencia, resultan pleonásticos, en la medida en que no añaden información nueva a lo que el lector ya conoce: se sabe que Eréndira es inocente, inmadura y desdichada (*cándida, lánguida, mansa, perra, triste*); que la abuela es desmesuradamente obesa y desvergonzada (*ballena, desalmada*); que Ulises es bondadoso y encarna la figura heroica (*ángel*, y luego –como para exaltar su candor paradójica y contrastivamente con la maldad de la vieja–, para la abuela será *traidor*).

Las iteraciones se evidencian asimismo en los comportamientos de los personajes: Eréndira realiza innumerables tareas domésticas, se ve obligada a prostituirse en incontables ocasiones, cambia continuamente de ciudad y, con ella, se desplaza el circo organizado por la abuela para incrementar las ganancias, del cual la muchacha constituye la atracción principal; también se reiteran los intentos de asesinar a la abuela. El viento, causante último de la desgracia de la muchacha, se presenta como una fuerza continua e incesante, que irrumpe en diversas ocasiones y, sobre todo, en los momentos decisivos del relato: al inicio, cuando vuelca el candelabro contra las cortinas, provocando el incendio

³⁵ R. Gullón, *García Márquez o el arte de contar*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970, p. 19.

y, en consecuencia, la deuda de Eréndira (este es el *viento de su desgracia*³⁶); en el transcurso del relato, antes del fallido intento de huida, como una premonición de que esta no llegará a buen puerto y de que su situación se agravará aún más, al quedar encadenada por la abuela a la cama y expuesta a la burla pública (imagen que remite nuevamente a la representación de la muchacha como una perra); al final, cuando Eréndira será libre de correr *contra el viento*³⁷ que representa su libertad, para después desaparecer en la nada.

En la caracterización de los personajes reviste especial relevancia el recurso a la ironía. A través de la descripción física, el autor proyecta rasgos vinculados al modo de ser y de actuar de cada figura. En el caso de la abuela, dicha descripción se construye mediante una profusión de epítetos (*hermosa ballena blanca, espaldas succulentas, cabellos metálicos, hombro potente*) y su autoridad sobre la nieta se enfatiza a través de la figura del trono, denominación que el narrador otorga a cualquier objeto sobre el que la mujer se sienta.

El mismo expediente formal se utiliza para describir la casa en la que vive con la nieta bastarda: «oscura y abigarrada, con muebles frenéticos y estatuas de césares inventados, y arañas de lágrimas y ángeles de alabastro, y un piano con barniz de oro, y numerosos relojes de formas y medidas imprevisibles»³⁸.

Estos recursos iterativos convierten el tiempo del relato en un tiempo infinito y expansible, muy próximo al que se representa en la epopeya, caracterizado por su ahistoricidad. En ambos casos, el tiempo carece de una función que incida en los acontecimientos: no contribuye a caracterizar ni a condicionar las acciones humanas, sino únicamente a crear y expresar la plenitud de un determinado estado.

Cesare Segre, en el ensayo *Il tempo curvo di García Márquez*, analiza el tiempo en *Cien años de soledad* y escribe: «Questi giri, più o meno ampi, della ruota del tempo, hanno la funzione primaria di accennare,

³⁶ G. García Márquez, *La increíble...*, cit., p. 93.

³⁷ *Ibid.* p. 113.

³⁸ *Ibid.* p. 94.

all'inizio di un ciclo vitale, alla sua conclusione, così che il presente sia anche già percepito nella prospettiva di passato che gli darà futuro»³⁹.

Aunque la circularidad temporal en *Cándida Eréndira* se vea interrumpida al final del relato, dicha dinámica está igualmente presente en su desarrollo. Uno de los escasos referentes temporales aparece cuando Eréndira es recluida en el convento de los misioneros, donde, nos señala el autor, permanece varios días. Este recurso refuerza el valor reiterativo de la narración y prolonga aún más la distancia respecto al momento de su liberación. Otro ejemplo se encuentra ya en las dos primeras líneas del relato, con una remisión anticipada al futuro: «Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia»⁴⁰. La forma verbal empleada es el imperfecto progresivo; en este caso, sin embargo, proyecta hacia el futuro. Otro ejemplo de estos «giros temporales» aparece al inicio de la sexta parte, cuando se modifica el uso de los pronombres personales sujeto, pasando de la tercera a la primera persona del singular. Precisamente en el momento en que la narración avanza hacia el futuro, el narrador declara haber conocido a las mujeres en la época de su mayor esplendor y haber aprendido los detalles de su drama a través de una canción, instaurando así un retorno al pasado. Este cambio de pronombres en una fase avanzada del relato contribuye, además, a reforzar su verosimilitud, en la medida en que el autor afirma haber conocido a las dos mujeres y parece situarse como testigo de la veracidad de los hechos⁴¹. Solo hacia el desenlace,

³⁹ C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 251-253.

⁴⁰ G. García Márquez, *La increíble...*, cit., p. 93.

⁴¹ Matilde L. Boo afirma que los datos del autor acerca de su conocimiento de la historia «sirven para orientar al lector en el tiempo de la novela. Se deduce que han pasado algunos años desde el frustrado intento de fuga de los dos jóvenes cuando se reanuda la acción. Además, la premonición del “desenlace terrible del drama” establece la ironía dramática, ya que Eréndira, a esta altura de la narración, ignora todavía su destino», *“La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” de García Márquez y “Tormento” de Galdós: significación irónica de la irrealidad*, en Ana María Hernández (ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1985, p. 80.

cuando la muchacha está ya preparada para afrontar su destino, esa circularidad parece quebrarse y ceder ante un impulso hacia el «adelante»; únicamente al final descubrimos que los de Eréndira fueron *veinte años de infortunios*⁴².

4. Conclusiones

Carlos Fuentes escribió: «El mito reúne la nostalgia y el deseo en el presente permanente: los da a la luz, los sitúa en el mundo, los exterioriza: todo mito es externo, es comunicable, es la tangibilidad del sueño privado»⁴³. En este tiempo mítico reaparecen episodios y personajes ya presentes en otras obras de García Márquez: las ferias, la mujer convertida en araña, Blacamán, la propia Eréndira. La abuela evoca a un hombre de gran potencia sexual que no puede ser otro que José Arcadio Buendía. Asimismo, llevar en un baúl los huesos de los Amadís simboliza la voluntad de mantener un vínculo permanente con el pasado. Sin embargo, la estructura de cuento se «quebra» y, con la ayuda de Ulises, la joven consigue afirmar su dignidad, al negarse a seguir viviendo como esclava de la abuela. No se trata de un gesto menor: con la complicidad del muchacho, Eréndira acepta poco a poco la posibilidad de un destino diferente, que quizá había rechazado por miedo a la vida, a una existencia que habría tenido que afrontar lejos de la abuela, de quien dependía profundamente. En este sentido resulta significativa la elección que realiza después de haber sido obligada por la abuela a casarse con el fin de liberarla del convento al que la habían llevado los misioneros. Cuando los frailes le preguntan cuál es su voluntad, la muchacha responde: «Me quiero ir –

⁴² G. García Márquez, *La increíble...*, cit., p. 155.

⁴³ C. Fuentes, *Macondo sede del tiempo*, en Pedro Simón Martínez (ed.), *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 121-122. El ensayo había sido publicado con anterioridad en la revista «¡Siempre!», México, n. 679, 1966, con el título *Cien años de soledad*.

dijo. Y aclaró, señalando al esposo–: Pero no me voy a ir con él sino con mi abuela»⁴⁴.

La joven parece estar hechizada por la abuela, y su decisión resulta casi incomprensible si se considera que en el convento se había declarado –pese a todo y por primera vez– feliz. En cualquier caso, la dependencia –o, más bien, el temor– que siente hacia ella se manifiesta desde el inicio del relato, cuando el *carguero* propone a la abuela dejar Eréndira a su cuidado, con buenas intenciones, y la muchacha apenas acierta a responder, atemorizada: «¡Yo no he dicho nada!»⁴⁵, evitando así asumir cualquier tipo de responsabilidad.

De manera progresiva, Eréndira adquiere una mayor conciencia de sí misma y de sus posibilidades como individuo, conciencia que la conduce, hacia el final del relato, a instar a Ulises a dar muerte a la abuela. Esta transformación se refleja también en su lenguaje: primero marcado por la sumisión, más tarde por la incitación. Eréndira se configura, así, como uno de los escasos personajes de la narrativa de García Márquez capaces de rebelarse frente a un destino de soledad. Al término del relato, cuando inicia su carrera *contra el viento* hacia el desierto, habrá conquistado finalmente el «poder» sobre su propia vida. En contraste, Ulises queda relegado a un destino distinto, condenado a una soledad aún más profunda que la que conocía antes de encontrar a Eréndira. Él no es sino el medio que le permite a la joven superar su condición de esclava, y por ello termina solo, enfrentado a una soledad inédita, desconocida antes de haber experimentado el amor. Una vez más, el amor representado por García Márquez se muestra no resolutivo. En el caso de Eréndira, ello resulta comprensible: él no podía hacer otra cosa que dejarla libre para correr hacia su vida y su destino. De este modo, la joven logra superar al menos aquella forma de soledad impuesta por un mundo saturado de crueldad y corrupción.

⁴⁴ G. García Márquez, *La increíble...*, cit., p. 125.

⁴⁵ *Ibid.* p. 104.

En *Cien años de soledad* –como en la mayor parte de su producción–, García Márquez había intentado vencer la soledad a través de las relaciones afectivas. También en este caso el intento fracasa: la soledad aparece como un estado mental, una condición inherente a cada ser humano, insuperable, que ni siquiera el amor logra disipar. Al inicio, Ulises representa para Eréndira la posibilidad del amor, tanto que decide entregarse a él por placer y no por dinero. La abuela le había impuesto vivir la sexualidad como negocio, prohibiéndole toda forma de goce. Tras descubrir en Ulises la experiencia del placer, Eréndira opta por huir, incapaz ya de soportar ese modo de vida.

Como observa Giuliano Soria, en el desenlace del relato se condensa el tema esencial de la obra de García Márquez: la soledad. Esa misma soledad que impregna, a lo largo del ciclo de los Buendía, el universo mítico de Macondo. Según Soria, la huida de Eréndira representa, en última instancia, la culminación de la condición humana, pues solo al alcanzar la libertad la protagonista se revela también preparada para afrontar su propia soledad⁴⁶.

La joven decide, por tanto, prescindir también de la compañía del muchacho; Ulises y el amor que siente por él ya no le resultan suficientes y, como señala José Luis Méndez, «De esa manera, se convierte en un ser diferente, sufre una metamorfosis que la hace rechazar el amor como vía de salvación y la lanza en una carrera desenfrenada hacia lo desconocido»⁴⁷. La decisión de Eréndira de acabar con la vida de la abuela ha llevado a algunos a interpretarla ya no como la heroína positiva del inicio del relato, sino como una mujer que, una vez más, ha optado por reproducir el modelo de la anciana. Tal juicio, sin embargo, resulta excesivamente severo. Eréndira era consciente de que el único medio para librarse de su abuela era el homicidio, y el hecho de inducir a Ulises a cometerlo constituye la consecuencia lógica del modo de vida al que había sido sometida y al

⁴⁶ G. Soria, *La "storia"...*, cit.

⁴⁷ J. L. Méndez, *La dialéctica del amo y el esclavo en la Cándida Eréndira de Gabriel García Márquez*, en «La Torre», n. 1, Marzo 1987, Puerto Rico, p. 68.

que se había acostumbrado. Eréndira se erige, así, en una princesa atípica: ha perdido la ingenuidad y el candor, pero ha conquistado el poder sobre su existencia. Ese era el precio a pagar por su emancipación.

NOTAS SOBRE TRADUCCIONES DE LOS *CANTI* DE LEOPARDI EN LAS LETRAS HISPÁNICAS DEL OCHOCIENTOS

ROBERTO MONDOLA

1.

En la segunda mitad del Ochocientos la poesía de Giacomo Leopardi conoce, tanto en España como en América, múltiples versiones en lengua española. Exceptuando a la magna obra traductora del argentino Calixto Oyuela, cuya larga y duradera experiencia de traductor de los *Canti* supera las barreras del siglo empezando en 1883 con una primera selección de diez poemas para terminar, a través de algunas etapas intermedias, en 1933¹, el universo hispánico de las últimas décadas de la decimonónica centuria ofrece un considerable número de traducciones de los poemas de Leopardi, obra de varios intelectuales españoles e hispanoamericanos.

Si el corpus decimonónico más cuantioso de la poesía del autor de Recanati en castellano está constituido por las veintiuna traducciones de distintos autores recogidas por Juan Luis Estelrich en su *Antología*

¹ El primer testimonio de la labor de Oyuela está representado por las versiones de diez poemas de Leopardi –*All'Italia*, *Bruto minore*, *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *La vita solitaria*, *A Silvia*, *Imitazione*, *Le ricordanze*, *Amore e Morte* y *A se stesso*– publicadas por primera vez en 1883 en Buenos Aires. Luego, en 1891, dentro de un volumen llamado *Cantos*, las diez traducciones vuelven a editarse, con numerosas variantes. Al alborar el siglo XX, en concreto en *Cantos nuevos* de 1905, Oyuela da a la imprenta otras tres traducciones, eso es, *Consalvo*, *Aspasia*, *Alla sua donna*. Hay que esperar hasta 1924 para que, en los *Cantos de otoño*, Oyuela presente la tercera entrega de traducciones de los *Canti*: *Ultimo canto di Saffo*, *Il passero solitario*, *Il sabato del villaggio* y *La quiete dopo la tempesta*. Luego, en 1933, dos años antes de su fallecimiento, en el volumen titulado *Cantos nocturnos. Leopardianas*, Oyuela pone la palabra fin a su larga labor de traductor de Leopardi, reeditando las 17 traducciones publicadas en los poemarios anteriores, a las que añade versiones inéditas, con las únicas excepciones representadas por *Ad Angelo Mai*, *Il primo amore* y *Al conte Carlo Pepoli*.

de *poetas líricos italianos* publicada en Mallorca en 1889², no confluyeron en el volumen mallorquín esporádicos casos de fragmentos en prosa insertados en estudios críticos sobre Leopardi y, sobre todo, traducciones en verso, editadas en revistas literarias, así como en poemarios: un variado conjunto de reescrituras recopiladas cuidadosamente por Edo Julià en un reciente y fundamental rastreo³.

Si, pues, las traducciones de intelectuales españoles e hispanoamericanos –obra de Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Luis Estelrich, Juan O’Neill, Federico Baráibar, Jerónimo Rosselló, Juan de la Revilla, J. Palou, José Alcalá, Miguel Sánchez Pesquera, el mismo Oyuela– incluidas en el monumental volumen colectivo de 1889 representan el más llamativo homenaje que las letras hispánicas de las postrimerías del Ochocientos rinden a Leopardi⁴, no menos

² J. L. Estelrich (al cuidado de), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca, Escuela Tipográfica Provincial, 1889. Sobre las traducciones de los *Canti* incluidas en la *Antología* no contamos con estudios pormenorizados. Si M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz cita solo escasísimos fragmentos de las versiones de *La sera del dì di festa*, *Il passero solitario* e *Il tramonto della luna* (cfr. *Lo stile dei Canti in spagnolo*, en VV. AA., *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Florencia, Olschki, 1994, pp. 527-540), C. Calvo Rigual analiza, como declara en las primeras líneas, «un breve fragmento de cada traductor» (*Las traducciones de los Canti en la Antología de poetas líricos italianos de J. L. Esterlich (1889)*, en M.^a de las N. Muñiz (ed.), *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione, nel bicentenario della nascita del poeta (1798-1998)*, Leonforte, Ínsula, 2000, p. 313). Véase también M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz, *Traduzioni spagnole dei classici italiani*, en *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 796-798. En tiempos más recientes, en un amplio trabajo sobre la difusión y recepción de Leopardi en España entre 1855 y 1920, I «*Canti*» di Giacomo Leopardi nella cultura letteraria spagnola (1855-1920). *Traduzioni e ricezione*, Lecce, Milella, 2018, D. Silvi ha transcrito algunas de las traducciones, en concreto la *Palinodia*, *Il pensiero dominante* y *Canto notturno*, para luego dedicar un párrafo a las traducciones incluidas en la *Antología* (pp. 227-241).

³ M. Edo Julià, *Leopardi antes de Valera y Alcalá Galiano: nuevos datos sobre su primera recepción en las letras hispanas*, en «1611. Revista de historia de la traducción», n. 18, 2024, <https://raco.cat/index.php/1611/article/view/433915/528180>.

⁴ Resultan emblemáticas, al respecto, las palabras de Estelrich en la primera nota dedicada a Leopardi, pues afirma el antólogo: «Por más que la fecha del nacimiento de Leopardi me obligue a colocarlo en el siglo anterior, según el criterio adoptado, quiero

importante es la obra de otros traductores hispanohablantes que, no convocados en la *Antología*, se enfrentaron con la labor de traducción al castellano de la poesía del poeta de Recanati: de los cubanos Juan Clemente Zenea y Enrique Piñeyro al chileno Guillermo Matta, del mexicano Manuel Pérez Salazar a los valencianos Jacinto Labaila y Teodoro Llorente, sin olvidar al venezolano Juan Vicente González.

Cristalinos testimonios de la recepción e irradiación de la poesía del poeta de Recanati en el universo hispánico del Ochocientos, tanto las traducciones incluidas en la *Antología* de 1889 como las que allí no confluyeron, se caracterizan por una incuestionable expansión de los textos italianos, esto es, por una general tendencia a ampliar, de forma más o menos evidente, los originales italianos. De acuerdo con Hermans —«From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose»⁵—, Even-Zohar —«various replacements of realements, partial deletions, and amplifications are all normal translational procedures»⁶—, Bassnett-Lefevere —«Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate

inaugurar dignamente nuestra centuria con su glorioso nombre», *Antología de poetas líricos...*, cit., p. 462, n.1. Del profundo amor a Leopardi de Estelrich son testimonios algunos fragmentos de algunas cartas suyas enviadas a Menéndez Pelayo. Entre los varios, emblemático es uno entresacado de una carta enviada al gran santanderino el 10 de julio de 1888, pues hablando de Leopardi, el antólogo afirma: «Le tengo, más que pasión, frenesí, y creo que supera a Víctor Hugo... en fin, que hace años estoy chiflado con Leopardi», M. Menéndez Pelayo, *Epistolario* (edición al cuidado de M. Revuelta Sañudo), vol. 9, Noviembre 1887-Abril 1889, carta 287, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolario-vol-9-noviembre-1887-abril-1889-0/>.

⁵ T. Hermans, *Introduction: Translation Studies and a New Paradigm*, en T. Hermans (al cuidado de), *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres-Sidney, Croom Helm, 1985, p. 11.

⁶ I. Even Zohar, *Polysystem Studies*, en «Poetics Today», XI, 1990, p. 211.

literature to function in a given society in a given way»⁷-, en las páginas que siguen analizaremos los casos más significativos de manipulación y *amplificatio* engendrados por la inserción de elementos textuales ajenos a la palabra de Leopardi evitando los apriorismos que, propios de una aproximación prescriptiva orientada hacia los prototextos, suelen alimentar la denuncia de la insalvable distancia que separa a los originales de las traducciones⁸.

A partir del principio fundamental según el cual la traducción literaria no es nunca una obra de arte neutra y ahistórica que reproduce el original sin dejar hendiduras –«el traducir es una actividad finalista e históricamente condicionada», afirma Coseriu⁹-, con una orientación descriptiva examinaremos los aspectos formales y semánticos que caracterizan a los elementos textuales añadidos en los metatextos en lengua española fijándonos en la crucial función manipuladora y amplificadora que ellos ejercen. Como es obvio, la aproximación descriptiva, aunque evite decididamente la sacralización de la palabra de Leopardi, no podrá prescindir de un diálogo constante con los versos del poeta de Recanati, medio imprescindible para tratar de establecer las transformaciones que han ocurrido en los varios procesos de transferencia¹⁰, para descubrir, sin

⁷ S. Bassnett, A. Lefevere, *General editor's preface*, en A. Lefevere (ed.), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992, p. xi.

⁸ Emblemáticos de esta orientación son los tajantes juicios de M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz y Calvo a propósito de las traducciones editadas en la *Antología* de 1899. Si la primera ha afirmado que «la qualità delle versioni fu però mediocre, se non addirittura scadente, e ciò a dimostrare l'insuperabile scarto fra il mondo del poeta e quello dei traduttori», in *Traduzioni spagnole dei classici italiani...*, cit., p. 797, el segundo ha señalado que las versiones «no se distinguen en su mayoría por su fidelidad al original», in *Las traducciones de los Canti...*, cit., p. 313.

⁹ E. Coseriu, *Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción*, en Id., *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos, 1977, p. 236.

¹⁰ De hecho, con palabras acertadas Gideon Toury afirma que también quien elija una aproximación orientada hacia los metatextos «durante su aplicación volverá al texto origen e incluso establecerá las transformaciones del texto a partir de allí», G.

la quimérica pretensión de abrir las cajas negras de los distintos traductores, temas y motivos recurrentes en las ampliaciones textuales: elementos comunes a las distintas traducciones que nos permitan, a la postre, formular la existencia de patrones recurrentes.

Quedarán fuera de nuestro estudio las traducciones de Oyuela, no solo por razones cronológicas, esto es, por su carácter fronterizo entre los siglos XIX y XX, sino, sobre todo, porque ya a partir de las primeras versiones de los *Canti* editadas en 1883, el intelectual argentino manifiesta una evidente tendencia, antitética a la praxis de los traductores hispanohablantes de Leopardi a él contemporáneos, a evitar formas de ampliación textual¹¹.

2.

Parece oportuno empezar nuestro análisis subrayando que, entre los cantos de Leopardi, algunos ejercieron indudablemente un mayor poder de atracción en el alma de los intelectuales de habla hispana decimonónicos. Desde este punto de vista, un lugar privilegiado lo ocupan los «versos lapidarios»¹² de *A se stesso*, traducido no solo por Oyuela ya en 1883, sino también por Zenea, Matta y, en la *Antología* de

Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 231.

¹¹ De la notable adherencia a la palabra de Leopardi que caracteriza a las versiones de Oyuela son significativo testimonio las palabras de Menéndez Pelayo, que en una carta del 22 de septiembre de 1886 enviada a Estelrich, a propósito de las traducciones que debían ser incluidas en la *Antología*, así habla de las versiones del intelectual argentino: «Lo que sí te envío hoy son algunas traducciones de Oyuela [...] me parecen elegantes y fieles»; acto seguido, el gran santanderino declara su voluntad de no enviar su traducción de la *Palinodia*, que sin embargo se acogerá en el volumen de Mallorca, con estas palabras: «no te mando mi *Palinodia*, porque ya hay bastante de Leopardi en el tomo (mucho más si añades, como creo que debes añadir, algo de Oyuela)», M. Menéndez Pelayo, *Epistolario* (edición al cuidado de M. Revuelta Sañudo), vol. 8, Julio 1886-Octubre 1887, carta 59, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolario-vol-8-julio-1886-octubre-1887-0/>.

¹² M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz (ed.) en G. Leopardi, *Cantos*, Madrid, Cátedra, 2019, p. 417.

1889, Palou. La versión del poema compuesta por el patriota cubano – fusilado en 1871– e incluida en sus *Cantos de la tarde* (1860)¹³ presenta veintiún versos a diferencia de los dieciséis del original; de esta ampliación del prototexto hay algunos ejemplos llamativos:

Non val cosa nessuna
i moti tuoi
(vv. 7-8)

No vale nada
tu latido *espirante*

Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo
(vv. 9-10)

Causa es de tedio y sinsabor *profundo*
amar la vida cuando es fango el mundo

Ormai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto
(vv. 13-16)¹⁴

Desprecia ¡oh! *Triste corazón* ahora
esa naturaleza *que del lodo*
brotó, y el bárbaro poder que oculto
en la desgracia general impera,
y la infinita vanidad del todo

Si en el primer caso Zenea acentúa el dramatismo del palpar del corazón, en el segundo se asiste a una llamativa reorganización sintáctica, pues en lugar de las dos coordinadas italianas, en la oración principal del traductor cubano quedan huellas de un amor a la vida del todo ajeno al original, mientras la subordinada causal introduce el tema de la denuncia del fango universal, de la que se originan –y así volvemos a la principal– «tedio y sinsabor»: dos lemas unidos por la conjunción como en italiano, pero con la inserción de un elemento textual, el atributo *profundo*, que refuerza la pesadumbre generada por la toma de conciencia del Yo. Con sus añadidos, finalmente, los últimos versos de la traducción ocasionan en primer lugar el

¹³ J. C. Zenea, *Cantos de la tarde*, Habana, Imprenta La Antilla, 1860. La traducción de *A se stesso*, titulada *Desengaño*, ocupa las páginas 123-124. Hace una alusión a la traducción de Zenea A. A. Del Greco, *Giacomo Leopardi in Hispanic Literature*, Nueva York, S. F. Vanni, 1952, pp. 56, 206 y 269.

¹⁴ A partir de aquí cito los versos de Leopardi a partir de G. Leopardi, *Poesie e prose* (al cuidado de R. Damiani y M. A. Rigoni), Milano, Mondadori, 1987, vol. I.

desdoblamiento del mecanismo de apelación al corazón, pues si en italiano el interlocutor del Yo se manifiesta solo en el v. 2, «Or poserai per sempre / stanco mio cor», en castellano eso ocurre dos veces: al comienzo, «Es tiempo ya de tu reposo eterno, / cansado corazón», y al final («¡Desprecia ¡oh! *Triste corazón*»). Pero, además, la ampliación de los últimos versos genera otro mecanismo de duplicación, léxica, ya que al añadir la subordinada de relativo «que del lodo brotó», Zenea reitera en el espacio de pocos versos la imagen del barro a través de un doblete constituido por una variante culta, *lodo*, y otra más popular, *fango*.

La explicitación de la presencia del interlocutor del Yo caracteriza también a la traducción de los vv. 11-12 en la versión de Palou, recogida en la *Antología* de 1889:

Dispera
l'ultima volta
(vv. 11-12)

¡Por la vez postrera,
corazón engañado, desespera!

También llamativo es lo que ocurre en los últimos versos:

Ormai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto
(vv.13-16)

¡*Desprecio a todo!* Y el poder odioso
que *oculto y cauteloso*
el infortunio general gobierna,
y esa infinita vanidad del mundo
¡*Desprecio sean de tu saña eterna!*

Como en los versos de Zenea, también aquí destaca una ampliación del original. Aunque, como el intelectual cubano, Palou utilice el sintagma «infinita vanidad», reminiscencia del «*vanitas vanitatum*» (*Eclesiastés*, I, 2), en la reconstrucción del desvelamiento iconoclasta de la absoluta inanidad de todo lo que existe que alimenta el prototexto saltan a la vista palmarias diferencias: la desaparición de la natura, pero, sobre todo, la conversión del atributo *ascoso* en una estructura léxica bimembre, «oculto y cauteloso», y la anáfora del lema *desprecio*, que, si en el primer caso intensifica el menosprecio

hacia el universo en su totalidad, en el segundo anticipa un sintagma del que no hay rastros semánticos en el original; un sintagma, sin embargo, cuyo atributo puesto en final del verso, *eterna*, contribuye a la circularidad de la traducción, puesto que así reza el primer verso: «Muerto el engaño que creía eterno».

Las anáforas y, en medida mayor, el frecuente empleo de combinaciones léxicas bimembres con una clara función amplificadora, son elementos que hallamos en las traducciones del árcade mexicano Manuel Pérez Salazar de *Ultimo canto di Saffo* y, sobre todo, *Il passero solitario*, incluidas en un volumen de *Poesías* editado póstumo –el traductor había muerto en Puebla en 1871, esto es, el mismo año de Zenea– en 1876¹⁵. Se trata de versiones, fechadas respectivamente al 30 de junio de 1850 y al 14 de enero de 1864, caracterizadas por la inserción de numerosos versos que dilatan el original, de ahí que, en el caso del segundo poema, hallemos el subtítulo de «traducción libre». Por lo que atañe a la versión de *Ultimo canto di Saffo*, más allá de un ejemplo como el siguiente,

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra
(vv. 19-20)

Bello es, cielo, tu manto, y tú eres bella
¡Oh tierra! *con tus árboles y frutos*

emblemático es el tratamiento de la última estrofa:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi. E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice
(vv. 55-61)

¡*Sí moriré!*... mis pálidos despojos
quedarán *a la huesa y al olvido*;
mas el ánimo libre será entonces
cual es la voluntad del hado ciego.
¡*Sí, moriré* por fin, y tú que siempre
despreciaste mi amor *ardiente y puro*,
De gozo y dicha vivirás colmada

¹⁵ M. Pérez Salazar y Venegas, *Poesías*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1876. La traducción de *Il passero solitario* se halla en las páginas 158-160; la de *Ultimo canto di Saffo* en las páginas 174-177.

Los versos españoles se caracterizan por un evidente alejamiento de la sustancia semántica del original: más allá del singular en lugar del plural en el primer verso, encontramos tres combinaciones léxicas bimembres, dos de las cuales se encuentran en el ámbito de la apostrofa a Faón, a propósito del cual Salazar emplea erróneamente un femenino, *colmada*, en lugar del masculino, quizás engañado por el lesbianismo de Safo. En los últimos versos, además, el empleo anafórico de «Sí, moriré» a breve distancia de «vivirás colmada» refuerza una de las «coppie antinomiche tipiche della speculazione leopardiana»¹⁶, esto es, la oposición *muerte/vida*, que en el caso específico enfatiza el antagonismo entre la desdicha de la voz poética y la dicha de su amante.

En la traducción de *Il passero solitario*, el apego a las estructuras binarias se manifiesta ya en los primeros versos:

D'in su la vetta della torre antica,
passero solitario, alla campagna
cantando vai finché non more il giorno
(vv. 1-3)

En medio de la selva oscura y fría,
sobre antiguo, ruinoso campanario,
vives cantando agreste y solitario
desde la aurora hasta que muere el día

Salazar emplea tres parejas adjetivales, dos de las cuales unidas a través de la conjunción: atributos que, como es evidente, no guardan entre ellos una relación de sinonimia y tampoco de parasinonimia. Más allá de eso, no puede escaparnos el claro impacto del primer verso en español: una clarísima reminiscencia del íncipit del *Infierno* dantesco que introduce un elemento paisajístico, la «selva oscura y fría», totalmente ajeno al plácido paisaje campestre que caracteriza a la poesía italiana. Luego, el *solitario* italiano asociado al *passero* – desaparecido en castellano – se convierte en la pareja «agreste y solitario», cuyo primer miembro quizá compense la ausencia de un equivalente léxico de *campagna*. El apego a las estructuras léxicas bimembres vuelve a manifestarse inmediatamente después:

¹⁶ L. Serianni, *Il primo Ottocento*, en F. Bruni (al cuidado de), *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 230.

Primavera dintorno
brilla nell'aria, e per li campi esulta
(vv. 5-6)

Mientras *dulce y alegre* primavera
vistiendo va de *gracia y hermosura*
la montaña y el bosque y la pradera

Destacan aquí dos parejas que semánticamente provocan una evidente contradicción con la congoja relacionada a la anterior primera pareja adjetival («oscura y fría»); pero, además, en el último verso llama la atención la conversión de un solo miembro, *campi*, en una tríada de sustantivos, unidos a través de una coordinación copulativa, pertenecientes a la esfera paisajística.

Al reescribir la segunda estrofa italiana, Salazar lleva al extremo la sensación de sufrimiento de la voz poética ya a partir de los primeros dos versos:

Oimè, quanto somiglia
al tuo costume il mio!
(vv. 17-18)

¡Oh! Cómo semejante
tu suerte ha sido a la *desgracia* mía

Luego, alejándose del original, marcado por el tiempo presente, los versos españoles se fundan en el pretérito indefinido, el tiempo verbal de una felicidad antigua encarnada por una pareja adjetival, «más tierna y más amante», y por una tríada de sustantivos, «sus besos, sus cariños, sus abrazos», pues leemos: «entre los dulces brazos / de la madre *más tierna y más amante* / vi por primera vez la luz del día. / *Sus besos, sus cariños, sus abrazos* / sentí desde la cuna». La alteración provocada por el empleo del pretérito indefinido, tiempo utilizado para describir la repentina desaparición de la dicha —«Mas, ¡ay! Que la fortuna / trocó mi dicha en ásperos rigores»—, se hace evidente en la traducción del v. 26, «passo del viver mio la primavera», que en español se convierte en «y en llanto y en dolores / de mi edad *consumí* la primavera», frase en la que, además del cambio de tiempo verbal, salta a la vista la inserción de una estructura léxica bimembre marcada por la presencia del llanto, elemento crucial, como seguiremos viendo, en las reescrituras decimonónicas en lengua española de los *Canti*. A partir de aquí, el árcade empieza a usar el presente, insistiendo

sobremanner en la congoja y en la soledad del yo, «triste peregrino» para el cual no hay «esperanza de consuelo». Luego, pasa a enfatizar el antagonismo del original entre la alegría de la juventud del pueblo (vv. 27-35) y la decidida renuncia a gozar del Yo (vv. 36-44). Valga como ejemplo la traducción de los vv. 36-39, marcados por la presencia del atributo *triste* y del sustantivo *angustias*, del todo ausentes en italiano:

Io solitario in questa	Voy a mi <i>triste</i> soledad huyendo.
rimota parte alla campagna uscendo,	No es para mí gozar de los placeres;
ogni diletto e gioco	busco la paz del corazón en vano
indugio in altro tempo	y solo vivo <i>angustias</i> padeciendo
(vv. 36-39)	

Tras la precedente alusión al llanto, protagonistas de los últimos versos son las lágrimas: «Y *mis lágrimas* corren de amargura [...] Mientras que yo, perdida la esperanza, / Sin enjugar *las lágrimas* de duelo, / Después de *lenta y hórrida agonía* / Para encontrar reposo, / Dormiré el sueño de la tumba fría». Como se ve, la reescritura acaba con un final sumamente patético, en el que el Yo alude explícitamente a la muerte –no presente en los versos italianos, claro está– y a la agonía previa, a la que asocia una pareja adjetival, «lenta y hórrida».

Como en las versiones de Salazar, el llanto es protagonista en otras traducciones. En un estudio titulado *Leopardi*, editado en la «Revista Literaria» en 1865 y, luego, en las *Obras literarias* publicadas en 1887¹⁷, el venezolano Juan Vicente González (1810-1886) prosifica algunos fragmentos de las canciones iniciales de los *Canti*. Veamos qué ocurre en la traducción de los vv. 45-52 de *All'Italia*:

Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,	¡Atiende, Italia, atiende! Yo veo o
un fluttuar di fanti e di cavalli,	creo ver una onda de infantes y
e fumo e polve, e luccicar di spade	caballos y humo y polvo y el polvo

¹⁷ J. V. González, *Leopardi*, en *Obras literarias*, Caracas, Casa Editorial de la Opinión Nacional, 1887, pp. 68-79.

come tra nebbia lampi.
 Né ti conforti? e i tremebondi lumi
 Piegare non soffri al dubitoso evento?
 A che pugna in quei campi
 l'itala gioventude?
 (vv. 45-52)

y el brillar de las espadas como
 entre las nubes los relámpagos. Y tú
callas y lloras y ni fuerza tienes para
volver tu trémula mirada hacia la lucha
dudosa. ¿Por quién pues combate en
 esos campos la juventud italiana?

Además de la reiteración del sustantivo *polvo*, llama la atención la traducción de los vv. 49-50, en la que desaparecen las dos preguntas del original, sustituidas por una afirmación en la que se asoman dos elementos ausentes en italiano, el silencio y el llanto («tú callas y lloras»).

La inserción del llanto caracteriza también a un fragmento de la traducción de *Amore e Morte* del literato y político chileno Guillermo Matta (1829-1899)¹⁸, incluida, junto con versiones de *A se stesso* y *Alla luna*, en su volumen de *Poesías líricas* (1858)¹⁹. Al verter al español los vv. 65-67 de *Amore e Morte*, además de renunciar al sufijo que indica *diminutio*, sustituye la imagen de la muchacha a la que se eriza el cabello con la de una figura femenina que se conturba y llora:

fin la donzella timidetta e schiva,
 che già di morte al nome
 sentì rizzar le chiome
 (vv. 65-67)

hasta la virgen tímida y modesta
 que al nombre de la muerte
se azora y llanto vierte

Poco antes, en un fragmento añadido se habían asomado las quejas:

quante volte implorata
 con desiderio intenso,
 Morte, sei tu dall'affannoso amante!
 (vv. 48-50)

¡Ah! cuántas veces con deseo intenso
 no eres muerte implorada
 del desgraciado amante *que se queja!*

¹⁸ Alude al interés de Matta por Leopardi Bellini, que en su *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1982, p. 171, afirma: «In Cile il nostro poeta desta interesse in Guillermo Matta».

¹⁹ G. Matta, *Poesías líricas. Segunda edición corregida y aumentada*, Madrid, Imprenta de la América, 1858, II. Las traducciones de Leopardi se hallan en las páginas 489-494.

Llanto y quejas son elementos que encontramos también en dos fragmentos añadidos por el poeta más destacado de la Renaixença valenciana, Teodoro Llorente (1836-1911), en su traducción de *Alla primavera*, publicada en la revista «El Museo Literario» en 1864²⁰. En el primer caso las lágrimas aparecen en un pasaje marcado también por una duplicación léxica que convierte a un atributo italiano, *gelido*, en la pareja «trémulo y frío»:

ed anco,	¿De nuevo
primavera odorata, inspiri e tenti	vienes, oh primavera floreciente,
questo gelido cor, questo ch'amara	a commover al corazón <i>que llora</i>
nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?	ya en la inútil aurora,
(vv. 16-19)	<i>trémulo y frío</i> , la vejez presente?

En el segundo, en cambio, el lema *quejas* traduce el «arguto carne» de Pan, dentro de un fragmento que emplea el singular en lugar del plural barnizando de sufrimiento el agudo canto del dios de la naturaleza salvaje:

e il pastorel ch'all'ombre	y si el pastor hacia el raudal vecino
[...]	[...]
arguto carne	de la flauta de Pan oyó <i>las quejas</i>
sonar d'agresti Pani	
udí lungo le ripe	
(v. 28; vv. 31-33)	

3.

El llanto es uno de los protagonistas privilegiados de los añadidos presentes en las traducciones editadas dentro de la *Antología* de 1889. Empecemos cotejando algunos fragmentos de la traducción de *Alla luna* del poeta y helenista vitoriano Federico Baráibar (1851-1918) con el original:

²⁰ T. Llorente, *A la primavera (Traducción de Leopardi)*, en «El Museo Literario», II, 19, 11/12/1864, pp. 150-151.

che travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna.
(vv. 8-10)

Que mi vivir penoso
era, Luna querida, y al presente,
Lo es, y lo *habrá de ser perpetuamente*

Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!
(vv. 12-16)

que, aunque dure el afán y corra el llanto,
la desgracia pasada
es grato, de la vida en los albores,
recordar

Como se ve, en el primer caso Baráibar inserta una alusión al carácter imperecedero del sufrimiento y de la congoja; dicho de otro modo, si en italiano encontramos un imperfecto y un presente, en castellano se asoma también un futuro, ausente en el prototexto, al que se acompaña el adverbio *perpetuamente*. En la traducción de los últimos versos, en cambio, la manipulación fundada en ampliaciones textuales se manifiesta con fuerza en la traducción del v. 16, que en italiano presenta una locución concesiva, «ancor che», de la que depende el atributo *triste*, calificativo del pasado, las «passate cose», así como el segundo hemistiquio del verso, con el que se subraya la persistencia de la angustia, «e che l'affanno duri». En castellano no solo se intensifica el carácter negativo del pasado, «la desgracia pasada», sino que se pone especial énfasis en la sensación de angustia a través de un desdoblamiento del segundo hemistiquio italiano a nivel oracional, pues al lado de la perduración del afán, se asoma el llanto, elemento del todo ausente en italiano.

Encontramos significativas analogías en otra versión de Baráibar, la de *Il tramonto della luna*:

In fuga
van l'ombre e le sembianze
dei dilettoni inganni; e vengon meno
le lontane speranze,
ove s'appoggia la mortal natura
(vv. 22-26)

La caterva querida
de sabrosos engaños
huye al par de los años;
las ilusiones huyen;
y, alma de esta *existencia desgraciada*,
también las esperanzas disminuyen

En primer lugar, salta a la vista que las dos frases italianas del primer fragmento se convierten en tres oraciones en castellano a través de la inserción de una frase ajena al original, una frase que introduce el tema de la huida de las ilusiones generando una políptoton (*huye/huyen*). Luego, aunque Baráibar aluda, como Leopardi, al desvanecimiento de las esperanzas, hay una significativa discrepancia entre los dos textos: si en italiano ellas son el fundamento de la existencia humana, «la mortal natura», en castellano lo son de la «existencia desgraciada», lo que evidentemente recuerda de cerca a la «desgracia pasada» de la traducción de *Alla luna*. Poco después, Leopardi afirma que «il confuso viatore» busca el fin y la causa de su movimiento y, luego, «vede / che a se l'umana sede, / esso a lei veramente è fatto strano» (vv. 31-33). En la traducción de Baráibar, en cambio, leemos que «*un cruel desengaño / le enseña, al fin, que a la mansión del hombre / ¡Él es también, como el que más, extraño!*»; un cambio de sujeto, así pues, útil a reiterar el concepto del desengaño.

El llanto vuelve a ser protagonista en un fragmento de la traducción de *La sera del dì di festa* de Jerónimo Rosselló:

e d'altro	sólo el llanto
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto	<i>no más que el llanto</i> brillará en tus ojos
(vv. 15-16)	

Como se ve, además de la pérdida de la lítote bajo forma imperativa, en castellano destaca la reiteración del sustantivo *llanto*, lo que contribuye a una intensificación del motivo petrarquesco del llanto eterno (*Rvf*, CCCLIX, 34). Poco después, leemos:

e fieramente mi si stringe il core,	Y la <i>congoja</i> al corazón me oprime
a pensar come tutto al mondo passa,	al recordar que todo, <i>todo</i> pasa
e quasi orma non lascia	en el mundo, y no deja apenas rastro
(vv. 28-30)	

En lugar de utilizar un adverbio capaz de expresar el hondo sufrimiento del poeta tal y como ocurre con el *fieramente* italiano,

Rosselló se decanta por el uso del sustantivo *congoja*, cuya presencia acarrea un cambio de sujeto con respecto al original; pero, además, en sus versos destaca una anadiplosis, figura de *repetitio* por él empleada también en otra traducción suya recogida en la *Antología*, la de *Aspasia*:

E male	Y en vano, en vano
al vivo sfolgorar di quegli sguardi	en su ilusión falaz el hombre espera
spera l'uomo ingannato	
(vv. 53-55)	

Otra traducción presente en el volumen de 1889 marcada por la presencia de numerosos elementos léxicos que cumplen con la función de intensificar notablemente la imagen del dolor es la de *La quiete dopo la tempesta*, realizada por Juan O'Neill. Al comienzo de la segunda estrofa, la idea del placer como momentánea interrupción del dolor que se explicita en la interrogación presenta en italiano un solo sustantivo, *mali*; en castellano, en cambio, en lugar de una sola voz encontramos una estructura trimembre fundada en la sinonimia:

Si rallegra ogni core	Alégranse los pechos
[...]	[...]
quando de' mali suoi men si ricorda?	¿Cuándo de sus pesares,
(v. 25; v. 31)	<i>desdichas</i> y <i>disgustos</i> más se olvida?

En la misma estrofa, objeto de ampliación es el v. 37:

onde in lungo tormento	por eso en larga <i>pena tormentosa</i>
(v. 37)	

Destaca aquí una transposición gramatical (*tormento* > *tormentosa*) que intensifica el mensaje del prototexto, pues convirtiendo el sustantivo italiano en atributo (*tormentosa*), O'Neill tiene necesariamente que asociarle una voz ausente en el original (*pena*). Al traducir la última estrofa, en la que con amargura el poeta de Recanati ironiza sobre la benignidad de la natura, O'Neill inserta otros elementos textuales:

questi i diletta sono
che tu porgi ai mortali
(vv. 44-45)

esos son los placeres
que a los *pobres* mortales
concedes generosa

Pene tu spargi a larga mano; il duolo
spontaneo sorge: e di piacer, quel tanto
che per mostro e miracolo talvolta
nasce d'affanno, è gran guadagno.
Umana prole cara agli eterni!
(vv. 47-51)

Penas causas también; y cuanto aflige
brotó espontáneo; mas si acaso surge,
cual por milagro, del dolor sentido
un alivio tan sólo,
por dicha lo tenemos,
¡Tal es nuestra pobreza!
¡Prole digna de llanto!

Como se ve, los añadidos hacen hincapié en la falta de recursos del ser humano, antes a través de la inserción del atributo *pobres* asociado a los mortales y, luego, mediante la duplicación de la exclamación del original: si en la primera destaca el sintagma «nuestra pobreza», en la segunda vuelve a asomarse el sobado tópico del llanto.

Pasemos ahora a una de las traducciones realizadas por Estelrich, la de *Il passero solitario*:

Oimé, quanto somiglia
al tuo costume il mio!
(vv. 17-18)

¡Oh cuánto es parecida
tu vida *inútil* a mi *triste* vida!

che parrà di tal voglia?
che di quest'anni miei? che di me stesso?
(vv. 56-57)

¿Qué será de mi estado?
¿Qué de mi *triste* edad? ¿Qué de mí mismo?

Hilo conductor de los dos añadidos es la presencia del atributo *triste*, en el primer caso asociado a la vida del poeta semejante a la del ave y, luego, a los años tan infelices por él vividos. Pues sí, *triste*, atributo que, junto con *infeliz*, Alcalá Galiano inserta al traducir los versos, unidos por el deíctico *tale*, que cierran la segunda y tercera estrofa de *Il canto notturno*²¹:

²¹ En la primera nota al pie de la versión de *Il canto notturno*, aparecida por primera vez en la «Revista Contemporánea» en 1877 y luego recogida en la *Antología*, Alcalá

Vergine luna, tale
è la vita mortale
(vv. 37-38)

Tal es, virgínea luna,
la triste imagen de la humana vida.

Intatta luna, tale
è lo stato mortale
(vv. 57-58)

Tal es, intacta luna,
el estado *infeliz* de los mortales

Pero, al lado de la inserción de atributos que contribuyen a hacer hincapié en la inanidad universal, hay otro fragmento significativo de la traducción:

poi stanco si riposa in su la sera
(v. 14)

y rendido
reposa por la noche *sosegada*

Salta a la vista la inserción de un atributo asociado a la tarde, un adjetivo que barniza de quietud la noche: una serenidad detrás de la cual puede entreverse la acción de la luna, palabra, claro está, que encontramos en el primer verso del poema («Che fai tu, luna, in ciel?»). Pues bien, la alusión al poder de la luna de infundir serenidad caracteriza también a un fragmento de la versión de *Alla luna* de Guillermo Matta:

e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari
(vv. 4-5)

Y entonces, como ahora, en esa selva
diáfana *claridad y paz* vertías

Como se ve, además de iluminar los bosques, la luna de los versos españoles genera una sensación de paz en el alma de la voz lírica, algo que el texto italiano no explicita. Pero, además, en el fragmento del

alude a la inminente publicación de la traducción completa de los *Canti*, que sin embargo nunca vio la luz: «La presente composición es una de las más bellas de los *Cantos* del gran poeta italiano Giacomo Leopardi, cuya traducción completa y en verso verá pronto la luz en un tomo», J. Alcalá Galiano, *Canto nocturno de un pastor errante del Asia. Traducción de Leopardi*, en «Revista Contemporánea», II-III, 7, 1877, p. 113, n. 1.

intelectual chileno, además del encabalgamiento, destaca la presencia de una estructura léxica binaria, «claridad y paz».

Como en parte ya hemos visto, el empleo de parejas léxicas es, indudablemente, una de las peculiaridades de las ampliaciones de las traducciones en lengua española de los *Canti*. En la ya citada versión de *La será del dì di festa* de Rosselló hay varios ejemplos, que en el caso de la traducción de los vv. 7-9 se acumulan a breve distancia, intensificando la idea de la placidez del sueño de la muchacha durmiente pero también, es preciso notar, introduciendo una alusión a su pureza, a través de un atributo, *casta*, nunca presente en los *Canti*:

tu dormi, che t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze; e non ti morde
cura nessuna
(vv. 7-9)

Tú duermes: *fácil*, *sosegado* sueño
te sorprendió en tu estancia *casta* y *quieta*,
sin que le turbe *afán* ni *cuita* alguna

Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo
(vv. 40-41)

En la edad juvenil de gratos sueños,
con qué *afán* y *deseo* la llegada
iba esperando del festivo día

Un evidente apego a las combinaciones bimembres se manifiesta en otras traducciones presentes en la *Antología*. Veamos qué ocurre en dos fragmentos de *Amore e Morte* traducido por el venezolano Sánchez Pesquera y en dos fragmentos de la versión de *Il sabato del villaggio* de Estelrich:

l'altra ogni gran dolore,
ogni gran male annulla
(vv. 9-10)

la otra, todo duelo,
toda pena profunda
y todo acerbo mal *borra* y *olvida*

Quando novellamente
nasce nel cor profondo
un amoroso affetto
(vv. 27-29)

Cuando improvisamente
nace un *profundo* y *amoroso* afecto

I fanciulli gridando
 su la piazzuola in frotta,
 e qua e là saltando,
 fanno un lieto romore
 (vv. 24-27)

Ya fuerte algarabía
 mueve el turbión de *niños y muchachos*
 en la plazuela

odi
 (v. 33)

oigo *distinto y claro*

ed al travaglio usato
 (v. 41)

y la usada labor, *constante y dura*

En el primer caso, el traductor venezolano convierte a la pareja italiana en una tríada sintagmática y, luego, traduce un verbo, *annulla*, a través de una estructura bimembre, «borra y olvida»; en el segundo caso, en cambio, la pareja adjetival se engendra de la asociación del atributo *profundo* al *afecto*, a diferencia de lo que ocurre en italiano, en donde *profondo* se asocia al *cor*. Por lo que concierne al fragmento de *Il sabato del villaggio*, además de la conversión de *fanciulli* en una combinación bimembre, «niños y muchachos», destaca también la renuncia a la restauración de los dos gerundios, lo que, dicho sea de paso, representa una tendencia bastante arraigada en las versiones decimonónicas en español de los *Canti*.

En las versiones de Alcalá, figura esencial en el proceso de irradiación de Leopardi en las letras españolas y autor de un fundamental artículo sobre el poeta de Recanati aparecido en la *Revista de España* en 1870²², los ejemplos de combinaciones léxicas bimembres menudean. Si en la versión de *Il canto notturno* encontramos ejemplos como estos:

²² J. Alcalá Galiano, *Poetas líricos del siglo XIX. Leopardi*, en «Revista de España», III, 1870, pp. 29-77. Sobre el leopardismo de Alcalá Galiano, véanse B. Tejerina, *El leopardismo de José Alcalá Galiano y Fernández de las Peñas, conde de Torrijos*, en Á. L. Prieto de Paula & J. A. Ríos (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España*, Alicante, Universidad de Alicante-Aguaclara, 1999, pp. 81-94; D. Silvi, *I «Canti» di Giacomo Leopardi...*, cit., pp. 167-192.

Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga di mirar queste valli? (vv. 7-8)	¿Aún no desdeñas y mirar te agrada estos <i>montes y valles</i> todavía?
--	---

questo vagar mio breve (v. 19)	mi vagar <i>lento y breve</i>
-----------------------------------	-------------------------------

en su versión de *Il pensiero dominante* encontramos frecuentes duplicaciones léxicas, esto es, parejas adjetivales que cumplen con la función de refrendar el mensaje del original:

Come solinga è fatta la mente mia d'allora (vv. 13-14)	Cuán <i>desierta</i> quedó y <i>abandonada</i> mi mente desde el punto
--	---

sott'altra luce che l'usata errando (v. 104)	de otra luz que la <i>usual y conocida</i>
---	--

Ma di natura, infra i leggiadri errori, divina sei (vv. 111-113)	Pero de especie <i>immortal y divina</i> eres entre los plácidos errores
---	--

cresce quel gran delirio (v. 129)	crece el <i>inmenso</i> y <i>gran</i> delirio
--------------------------------------	--

Aunque sin el empleo de la conjunción, asocia a la *mente* del v. 14 dos atributos también Jacinto Labaila (1833-1895), cuya traducción de *Il pensiero dominante* se halla en sus *Poesías serias y jocosas*, editadas en 1876²³:

Come solinga è fatta la mente mia d'allora (vv. 13-14)	Solitaria, <i>vacía</i> está mi mente
--	---------------------------------------

²³ J. Labaila, *Poesías serias y jocosas*, Valencia, Terraza y Compañía, 1876, pp. 156-160.

No es este el único caso de estructuras bimembres en la versión de Labaila, que convierte al *pellegrino* del v. 32 en «peregrino triste y fatigado», sintagma que recuerda al «triste peregrino» de *Il passero solitario* traducido por Salazar.

Quedémonos en el ámbito de la tristeza y de la peregrinación, para analizar un significativo fragmento de la ya citada versión de *Aspasia* realizada por Rosselló:

Cosí nel fianco
non punto inerte a viva forza impresse
il tuo braccio lo stral, che poscia fitto
ululando portai finch'a quel giorno
si fu due volte ricondotto il sole
(vv. 28-31)

Así en mi pecho, por mi mal, clavada
dejó tu brazo la fatal saeta
que debía llevar gimiendo *triste*
hasta alcanzar, *peregrinando*, el día
en que agotada mi existencia viese

Como se ve, el texto español refuerza la imagen de la desdicha asociando al gerundio *gimiendo* –traducción de *ululando*– el atributo *triste*, para luego insertar otro gerundio, *peregrinando*, con el que introduce el tema de la romería, del todo ausente en los versos italianos.

Volviendo a la traducción de *Il pensiero dominante* de Alcalá, hay otro fragmento de crucial importancia:

e il vario volgo
a' bei pensieri infesto,
e degno tuo disprezzator, calpesto
(vv. 66-68)

A ese vulgo *torpe y vario*,
de las grandes ideas adversario,
a ese vulgo que veo
digno despreciador de tu grandeza,
con profundo desdén le pisoteo

Encontramos aquí tres elementos añadidos de crucial importancia: la estructura léxica binaria, «torpe y vario», en lugar de un solo atributo, *vario*, la anáfora de «a ese vulgo», útil a imprimir en la mente de los lectores el antagonista de la voz poética, y, sobre todo, la expresión «con profundo desdén», elementos textuales que cumplen con la función de enfatizar notablemente la oposición entre el Yo poético y el vulgo. Con su ampliación, así pues, Alcalá hace hincapié

en el antagonismo entre la noble y orgullosa autoconciencia del poeta y la zafia cobardía de la gente, al que, cabe notar, Alcalá Galiano ya había hecho referencia en su citado estudio de 1870, en un fragmento significativo sobre el que volveremos: «Lo patético es la nobleza del espíritu; la tristeza, la melancolía, desconocidas del vulgo, son el sello de las grandes almas»²⁴.

Emblema de la praxis de Alcalá Galiano es, sin duda, su versión de *La ginestra*: una traducción caracterizada por numerosas amplificaciones inherentes tanto a la esfera psicológica como al paisaje²⁵. Aquí, sin embargo, lejos de ser sosegada, la naturaleza se hace horrorosa y al horror del paisaje corre paralelo el sufrimiento del Yo, pero también del ser humano.

Por lo que atañe a las amplificaciones inherentes al ámbito psicológico hay algunos ejemplos llamativos:

occhi mortali
(v. 113)

ojos de los *miseros* mortales

che sembri allora, o prole
dell'uomo?
(vv. 184-185)

¿qué pareces entonces, *desdichada*
triste raza del hombre?

Como se ve, al lado de la transposición gramatical del primer caso, que convierte al atributo italiano en sustantivo asociándole un atributo, encontramos un ejemplo de conexión asindética («*desdichada, triste*»): una yuxtaposición que encontramos también en la esfera de los añadidos inherentes a la naturaleza, el primero de los cuales en el primer verso:

²⁴ J. Alcalá Galiano, *Poetas líricos del siglo XIX. Leopardi...*, cit., p. 43.

²⁵ Hace muy sucintas alusiones a la traducción de *La retama* de Alcalá Galiano R. Scrimieri, *La "Ginestra" de Leopardi: valor y función de algunas de sus traducciones al español*, en V. González (ed.), *El siglo XIX italiano*. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 385-393.

Qui su l'arida schiena
(v. 1)

Aquí sobre la *seca, árida* espalda

A queste piagge
(v. 37)

A estas playas *sinistras*

empia natura
(v. 148)

cruel naturaleza impía

che di selve odorate
queste campagne dispogliate adorni
(vv. 298-299)

adornas y embelleces
estas campiñas *tristes y soladas*

e su la mesta landa
in purissimo azzurro
veggo dall'alto fiammeggiar le stelle
(vv. 161-163)

sobre el *triste*
campo desierto, miro,
allá del alto cielo
en el azul *purísimo y profundo*
fulgurar las estrellas

oscuro
granel di sabbia
(vv. 190-191)

leve y obscuro
grano de arena

Como se ve, distintos son los mecanismos de ampliación, pues al lado de la inserción de un solo atributo asociado a un sustantivo, encontramos formas de yuxtaposición asindética («*seca, árida*»), la estructura atributo + sustantivo + atributo y, claro está, combinaciones binarias unidas a través de la coordinación copulativa: en particular, llamativas son las duplicaciones empleadas en la traducción de los vv. 298-299, elementos textuales que evidentemente amplifican la antítesis entre la fuerza embellecedora de la humilde flor y la aridez desalentadora del panorama. No podemos terminar el análisis de los añadidos de *La ginestra* de Alcalá Galiano sin examinar otros dos fragmentos de la traducción:

superbe fole
(v. 154)

ficticia
fábula pretenciosa

quante volte
favoleggiar ti piacque
(vv. 189-190)

que a menudo te place *engañadora*
fábula imaginar

En ambos casos el metatexto se caracteriza por una ampliación del prototexto. Si en el primer fragmento vuelve a manifestarse la estructura atributo + sustantivo + atributo que amplía el sintagma italiano constituido por adjetivo y sustantivo, en el segundo el verbo italiano, *favoleggiar*, se traduce a través de un verbo, *imaginar*, cuyo objeto es el sintagma «engañadora fábula». Pues sí, *fábula*, voz empleada en los dos fragmentos y a la que Alcalá Galiano asocia dos atributos, *ficticia* y *engañadora*, que cumplen con la función de enfatizar el carácter fingido y embaucador de las ilusiones según las cuales el hombre es el centro del universo, así como la idea según la cual los creadores del universo bajaron a la tierra para cuidar de la «prole dell'uomo», esto es, la «desdichada, triste raza del hombre». A través de la traducción, así pues, el intelectual español puede así vehicular un aspecto en el que ya había hecho hincapié en su estudio de 1870, cuando, exaltando *La ginestra*, había subrayado cómo «la humanidad es como esa florecilla que [...] en su orgullo se atreve a jactarse de su grandeza, de su inmortalidad»²⁶: un fragmento que, a la postre, atestigua los estrechos lazos que unen a la faceta crítica de Alcalá Galiano con su faceta traductora.

4.

El dolor es uno de los más admirables elementos poéticos. La desesperación es más bella que la esperanza, porque pone en movimiento y hace vibrar en toda su tensión las más enérgicas cuerdas de la sensibilidad. Lo patético es la nobleza del espíritu; la tristeza, la melancolía, desconocidas del vulgo, son el sello de las grandes almas. La alegría siempre tiene algo de grosero que acusa al barro de nuestra procedencia; solo el dolor es siempre sublime y solo él ennoblece nuestra innata bajeza; es la levadura angélica que

²⁶ J. Alcalá Galiano, *Poetas líricos del siglo XIX. Leopardi...*, cit., p. 59.

nos hace soñarnos divinos. El bruto grita, el hombre llora. El dolor impone respeto, es una pureza, casi una santidad. El Evangelio solo ha sublimado y divinizado a Jesús por el dolor de su pasión, por el sacrificio de su muerte. Aplicamos estas consideraciones a la poesía de Leopardi, porque el dolor fue la fuente de sus hermosos cantos²⁷.

En este paradigmático fragmento de su apologético estudio sobre Leopardi de 1870, José Alcalá Galiano exaltaba, a través de múltiples antítesis, el enorme valor poético y la sublimidad del dolor, elemento que establece una rígida línea de demarcación entre las almas nobles y altas, por un lado, y el vulgo zafio y grosero, por otro. Pero, además, en esta equiparación entre el dolor del poeta y la pasión de Jesús, pueden atisbarse no solo huellas de la antigua reivindicación del valor divino de la poesía, sino también –lo que a mi modo de ver es más significativo– una igualación entre el sacrificio de Cristo y la actitud de Leopardi, unidos, aunque desde angulaciones radicalmente opuestas, por su coraje y por desconocer el miedo a la muerte.

Las emblemáticas palabras de Alcalá Galiano representan, evidentemente, un elemento que puede ayudarnos a trazar mejor los contornos de la imagen de Leopardi cantor del dolor que muy sólidas raíces había echado en el imaginario colectivo hispánico del Ochocientos –añádase que *triste* es uno de los atributos que forma parte del catálogo adjetival con el que Juan Valera presentaba, en su célebre estudio de 1855, los versos del poeta de Recanati²⁸– y, con ello, a entender mejor las razones profundas de las ampliaciones textuales que caracterizan a las traducciones en lengua española de sus versos. Desde un punto de vista léxico, no puede por ejemplo ser casual la reiteración de bien determinados lemas que a menudo se asoman en las distintas reescrituras: sustantivos como *llanto* y *quejas*, un atributo

²⁷ *Ibid.* pp. 43-44.

²⁸ «Los versos de Leopardi no solo son apasionados, amorosos y tristes, sino elegantísimos y perfectísimos de hermosura», J. Valera, *Sobre los cantos de Leopardi*, en «Revista Española de Ambos Mundos», Madrid, 1855, IV, p. 181.

como *triste* –solo por citar las voces más frecuentes– cumplen con la función de cargar de dramatismo los versos en lengua española, insistiendo en la ineluctable infelicidad del Yo poético. Desde una angulación estilística, en cambio, sobresale el reiterado empleo de estructuras bimembres y trimembres cuyos miembros, unidos por una relación de sinonimia o parasonimia, generan redundancia configurándose como vehículos privilegiados de *amplificationes* manipuladoras. Estamos rozando, evidentemente, el terreno de la retórica, cuyos recursos, como hemos visto, no son nada ajenos a las distintas versiones de los *Canti*, pues figuras de *repetitio* como anáforas y anadiplosis fundadas en la repetición de miembros iguales –contigua o a distancia– representan eficaces instrumentos intensificadores.

Más allá de las distintas idiosincrasias de los sujetos traductores hispanohablantes, un hilo sutil une pues a los procesos de expansión textual que caracterizan a las distintas versiones en lengua castellana de los *Canti* –con la excepción de las traducciones de Oyuela, vuelvo a subrayar– editadas en las últimas décadas del siglo XIX. Frutos tangibles de la fascinación que Leopardi ejerce en el alma de renombrados intelectuales españoles e hispanoamericanos, representan fehacientes testimonios de una praxis traductora que, en lugar de fundarse en la búsqueda esmerada de la extremada adherencia a la letra, prefirió emprender el camino de la dilatación de los originales italianos: el medio imprescindible para poner especial énfasis en algunos rasgos tópicos de la poesía leopardiana; el vehículo, a la postre, que generó mecanismos manipuladores y amplificadores panhispánicos de la palabra del poeta de Recanati.

LA POESIA DI GIOVANNI BATTISTA DE CESARE: TRA ISPIRAZIONI DELL'ANIMA E RICORDI DEL CUORE

ROSALINA NIGRO

Seguire la traiettoria della poetica del professore De Cesare è come intraprendere un viaggio alla scoperta di ricordi del cuore, ispirazioni di carattere personale e riflessioni che fanno ritornare alla memoria echi di poeti a lui cari. Si avvertono tematiche e risonanze machadiane e nerudiane che testimoniano il suo costante interesse nei confronti del minore dei fratelli Machado e del più noto poeta cileno¹. Non mancano richiami alla lirica di Octavio Paz² e a quella di Rafael Alberti³, soprattutto laddove le tematiche sono, rispettivamente, quelle che riguardano la condizione dell'essere umano e il sentimento amoroso.

Le poesie di Giovanni Battista De Cesare sono raccolte in tre volumetti – come a lui piace definirli –: *Frammenti di diario* (2013), *Altri frammenti di diario* (2017), *Più non fiorisce quel ramo* (2023).

I primi componimenti risalgono al 1956 quando il ventenne futuro ispanista si trasferisce a Venezia per intraprendere gli studi presso la facoltà di Lingue e Letterature Straniere della Ca' Foscari, dove si

¹ Giovanni Battista De Cesare ha curato per Passigli A. Machado, *Paesaggi d'amore* (2009) e P. Neruda, *Ode al vino e altre odi elementari* (2002), *Ode alla notte e altre odi elementari* (2009), *Ode alla vita e altre odi elementari* (2008), *Ode al mare e altre odi elementari* (2008), *Ode al libro e altre odi elementari* (2008), *Ode alla rosa e altre odi elementari* (2018), *Alla donna. Odi elementari e altre poesie* (2019).

² Il riferimento alla lirica di Octavio Paz è intuibile, come afferma Giuseppe Bellini, soprattutto nelle liriche ispirate da un sentimento di «rassegnata filosofia, per la quale l'essere umano, uscito dal nulla, nel nulla torna a confluire. Vengono alla memoria, qui, i versi di Octavio Paz, che certamente Gianni ha presenti nella sua meditazione, quelli di *Mutra*, "también el hombre fluye, también el hombre cae y es una imagen que se desvanece"», *Presentazione*, in G. B. De Cesare, *Frammenti di diario*, 2013, pp. 7-8.

³ Sempre per Passigli, Giovanni Battista De Cesare ha curato R. Alberti, *Poesie d'amore* (2007).

laurea nel 1961 con una tesi in letteratura spagnola su Ángel Ganivet. Le prime poesie ricordano i momenti in cui l'autore gioiva del calore della sua famiglia nel paese natio, Marzano, che più volte richiama nella sua lirica. Si tratta di poesie di stampo prettamente giovanile, le cui ispirazioni principali sono il paesaggio e gli affetti familiari, ma che già racchiudono il profondo sentire del poeta che si manifesta attraverso un linguaggio preciso e curato, e tematiche che contemplano i più delicati temi esistenziali. Mi riferisco, in particolare, alla domanda sul senso della vita e sullo scorrere inesorabile del tempo, proprio come accade nella poesia intitolata *Il tocco solitario*, quel tocco che sembra essere il «battito della vita» che «taglia il buio fitto della notte / e penetra ovunque, / anche nel petto»⁴. Ma il tocco è anche «il tempo che non si ferma, / neppure un istante», è la scoperta da parte dell'autore del buio della vita che proprio come il tempo è «terribile e ansioso / [...] / strano, / impossibile da capire»⁵. Questo pseudo-pessimismo giovanile, espresso da sentimenti di ansia e incertezza, è spesso seguito da un vigoroso slancio di speranza, come si percepisce in *Rugiada di stelle* in cui la frescura serale, che si attende nelle calde giornate d'estate, simboleggia la fiducia nell'arrivo di tempi migliori, proprio come la «verde rugiada / di stelle sui pioppi»⁶. Il cromatismo è spesso utilizzato dal poeta per evocare stati d'animo contingenti e sensazioni radicate nel suo io. I colori caratterizzanti la terra natia spaziano dal verde dei boschi e dei prati, al rosso, al giallo, all'indaco e all'azzurro, colori che assumono il cielo e la terra e che richiamano stagioni della vita segnate ora da dolci ricordi ora da quieta nostalgia: «orizzonte curvo, / macchiettato / di verdi castagni antichi / e di ulivi»⁷ oppure «letizia è oggi la gioia ricordata / dei pochi desideri / nel verde vegetale dei boschi»⁸ e ancora «S'arrampica ardita / all'indaco del cielo / [...] / la chioma frastagliata / della sveltante e

⁴ G. B. De Cesare, *Il tocco solitario*, in Id., *Frammenti di diario...*, cit., p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. B. De Cesare, *Rugiada di stelle*, in *ibid.* p. 12.

⁷ G. B. De Cesare, *Il cimitero*, in *ibid.* p. 29.

⁸ G. B. De Cesare, *Marzano*, in *ibid.* p. 30.

forte quercia. / [...] / sorrisi di primavera / colorate di rosso di giallo / di verde d'azzurro di viola»⁹.

Non sembra assumere le stesse possibilità il colore, o la mancanza dello stesso, evocato nelle «liriche dell'esilio»¹⁰, quelle scritte a Venezia, in cui il poeta ci rende partecipi del suo essere consapevole di trovarsi immerso in un paesaggio diverso dal suo abituale e, pertanto, di provare quella malinconia misurata che occasiona momenti di introspezione: «Pace e solitudine d'aria / sulla terra piatta / d'erba e di canali quasi grigi»¹¹, o invece «La pioggia nell'aria, / sotto un cielo annerbiato, / senza colori e senza palpiti»¹². Anche quando nell'animo del poeta si aprono orizzonti mesti e nebulosi che non gli permettono di vedere «le cose lontane» e di avere «ricordi nella mente», ciò che lo riporta immediatamente a sentire «nell'aria la pioggia» è il lasciarsi andare a quel trasporto emotivo che lo accomuna agli altri esseri umani, l'«umana essenza / che vive soltanto / il tempo presente»¹³.

Antonimi come buio/luce e silenzio/suono sono spesso usati dal poeta per esprimere sentimenti contrastanti: la tranquillità, che la terra natale e la famiglia d'origine gli donano, e l'inquietudine, che prova quando si trova in territori lontani e sconosciuti. A Marzano, anche quando è buio e tutto tace, c'è sempre la luce della luna e si ode sempre qualche suono: «È sera. Il primo lume / accende il silenzio del villaggio. / [...] / rotti bagliori di lucciole, / striduli echi di grilli / nella grande unica ombra. / I latrati dei cani alla luna / [...] / s'odono»¹⁴.

⁹ G. B. De Cesare, *La quercia*, in *ibid.* pp. 35-36.

¹⁰ Giovanni Battista De Cesare è stato allievo prima e docente poi di Insegnamenti ispanistici all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove ha vissuto per circa venti anni, dall'anno accademico 1955-1956 al 1975, quando fu chiamato dall'Università di Palermo per l'insegnamento di Lingua e Letteratura Spagnola, stesso ruolo che ricoprì presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" per trenta anni, dal 1979 al 2009.

¹¹ G. B. De Cesare, *Ripe d'erbe*, in *Id.*, *Frammenti di diario...*, cit., p. 13.

¹² G. B. De Cesare, *C'è pioggia oggi nell'aria*, in *ibid.* p. 19.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ G. B. De Cesare, *È sera*, in *ibid.* p. 14.

Viceversa, in terra straniera «non cadono lune stasera / [...] / non palpito s'ode» e per questo il poeta ricorda malinconicamente le luci ormai lontane «nel cielo del mare / rivedo ritorni di luci lontane. / [...] / e risento vapori di sogni, / quasi spenti, / come nostalgie / di abbandoni remoti, / malinconie di presenti addii»¹⁵. Anche quando sembra arrendersi alla mestizia, De Cesare si fa subito «poeta del dualismo esistenziale» che riesce a conciliare la malinconia della lontananza col desiderio del ricordo e dell'attesa che nutrono il suo spirito. Così il tormento si placa, quasi come le acque morte veneziane, «i sogni riposano, / riposano le ansie»¹⁶ e arriva «un silenzio / sorridente, / un'ansiosa pace / intorno a noi»¹⁷. E mentre la terra natia rimanda quasi sempre a sentimenti di speranza e nostalgia, espressi rievocando, rispettivamente, suoni e colori del paesaggio marzanese e la sua famiglia, la terra veneta è ispiratrice di profonde riflessioni sul futuro, sull'attesa, sul trascorrere del tempo, sulla morte e sulla vita. La vita nata lì per ben tre volte e alla quale il poeta inneggia come meglio sa fare: «ninna nanna nonna / [...] / il pigiamino tutto giallo / [...] / rossi rossi i diavoletti / ninna nonna nanna na'»¹⁸. L'utilizzo ripetuto di parole quali «ninna», «nanna», «nonna» restituisce la melodia delle filastrocche popolari dal ritmo monotono, recitate per favorire l'addormentamento, e contrasta con i verbi di movimento che descrivono scene di vita quotidiana, dal sapore spensierato, attraverso un ritmo sempre più incalzante: «Corre sale scende gioca. / Gioca sulle sedie / sul divano / col pallone / coi pupazzi. / [...] / Giallo rosso verde bianco / nero rosa grigio azzurro»¹⁹. I colori vivaci presenti in queste «liriche filiali» riflettono la spensieratezza dell'infanzia e la gioia della genitorialità e fanno da contrasto a quelli scuri che si intuiscono ogniqualvolta il poeta evoca il

¹⁵ G. B. De Cesare, *Non cadono lune*, in *ibid.* p. 15.

¹⁶ G. B. De Cesare, *Venezia*, in *ibid.* p. 17.

¹⁷ G. B. De Cesare, *L'attesa*, in *ibid.* p. 26.

¹⁸ G. B. De Cesare, *Ninna nanna*, in *ibid.* p. 27.

¹⁹ G. B. De Cesare, *Parole... sorrisi*, in *ibid.* p. 28.

paesaggio veneziano che fa da sfondo alle menzionate tematiche esistenziali.

Tre liriche spezzano i motivi ricorrenti nelle poesie della prima raccolta, *Il lume silenzioso* (1962), *Oro purissimo* (1962) e *Guatemala* (1981) scritte, rispettivamente, a Bogotá, in un luogo non precisato dell'Atlantico e ad Atitlán. Sono le liriche dei suoi viaggi in America Latina, dove si reca, per la prima volta nel 1962, a Bogotá²⁰, liriche ispirate, tra l'altro, da quel sentimento di umana fratellanza sempre presente nell'animo del poeta. Queste poesie rappresentano «l'interpretazione della condizione di un altro popolo, il guatemalteco, del cui massimo scrittore, il Nobel Asturias, è stato De Cesare acuto interprete e amico»²¹.

Sentimenti questi che in *Altri frammenti di diario* si estendono a un'umanità a lui più vicina, spazialmente e temporalmente, a quella contingenza che lo ha sempre portato a riflettere su tematiche di ambito sociale, come la giustizia, le diseguaglianze e la difesa dei più deboli: «Disprezzo le sue ricchezze, / i suoi palazzi, / la sua coscienza nera. / Putrefatta. / Non ha amici. Solo complici. / [...] / Oltraggia / vita e dignità dei probi, / il rigore degli integri, / l'umanità degli umili / paghi del poco o del niente»²². I versi si fanno più strazianti quando il poeta ricorda un evento da lui vissuto come «spettatore attivo», come poeta che scuote le coscienze e denuncia con le parole: «Il mare profondo, / ostile ai reietti, / inghiotte speranze di nuovo respiro, / attese di vita, / e nega la luce al lamento del bimbo / sull'arida spiaggia»²³. Così De Cesare diventa anche poeta sociale e dell'umana sofferenza, il cui dolore provocato dalle guerre si trasforma da ricordo

²⁰ Qui studia grazie a una borsa di studio messa a disposizione dal Governo Colombiano per un anno presso l'Istituto Caro y Cuervo, dove scrive le sue prime recensioni sulla lirica e il modernismo colombiano: G. B. De Cesare, recensioni a C. A. Capparosso, *Dos ciclos de lirismo colombiano* e a R. Maya, *Los orígenes del Modernismo en Colombia*, entrambe in «Annali di Ca' Foscari», I, Venezia, 1962, pp. 146-149.

²¹ G. Bellini, *Presentazione...*, cit., p. 7.

²² G. B. De Cesare, *Lubidrio*, in Id., *Altri frammenti di diario*, Roma, Albatros, 2017, p. 34.

²³ G. B. De Cesare, *Aylan*, in *ibid.* p. 60.

e ferita mai rimarginata dell'infanzia a urlo di sdegno e condanna dell'uomo maturo. Ricorda i massacri, i saccheggi e le razzie dei nemici, la polvere e i calcinacci di cui fu ricoperto Marzano durante il secondo conflitto mondiale, i nascondigli e le campagne ridotte a depositi di guerra, le lunghe file dei compaesani in attesa di cibo e il ritorno dei deportati nel suo paese natio: «Giocavo un pomeriggio / vicino a casa mia: / bambino, sette anni, / la pistola alla tempia, / alla tempia di un bambino! / Massicci, sbandati ed affamati, / due tedeschi / [...]. / Ero l'oggetto del ricatto, / ignaro, smarrito bambino»²⁴; e ancora, nutrito da un pensiero più maturo, scrive

Piove tragica cattiveria
sull'umile povera gente
che tenace resiste,
combatte e perde la vita
per difendere
terra e pane del suolo patrio
[...].
Accade
pare tremenda esperienza
ai miei otto anni,
quando la dinamite nazista
distrusse le case
e affollò le grotte.
Persiste ancora,
nella tetra mente di Caino,
la malvagia voglia hitleriana
di sterminio²⁵.

Le liriche di De Cesare mettono il lettore davanti a un discorso che traccia l'esperienza dell'uomo-poeta legato, in egual misura, al passato, al presente e al futuro. Dal passato affiorano i ricordi della

²⁴ G. B. De Cesare, 1943. *Bambino mi ricordo* (2), in Id., *Frammenti di diario...*, cit., pp. 43-44.

²⁵ G. B. De Cesare, *Bombe assassine*, in Id., *Più non fiorisce quel ramo*, Roma, Vertigo, 2023, p. 56.

gioventù, della famiglia d'origine, del paese natio, della guerra vissuta in prima persona, delle scoperte, delle piccole gioie e della speranza dell'arrivo di un mondo migliore. Speranza che mai svanisce, neanche quando nelle liriche che trattano temi dell'attualità presente si delinea un'umanità lacerata da guerre e un mondo dominato da ingiustizie e disuguaglianze sociali, quelle che l'umanità del futuro non dovrebbe più vivere. Come accennato, fanno da sfondo al discorso poetico alcune tematiche di stampo esistenziale, quali lo scorrere del tempo e la domanda sul senso della vita: «Non suona la campana del tempo. / Il tempo non conosce tregue, / procede deciso, / senza mai fermarsi / [...] / e ci spinge sull'ultimo sentiero / con implacabile tenacia. / Fino a ridurci al niente» ma anche al «niente» il poeta contrappone un sentimento di conforto che l'uomo cerca nella fede, nell'arte, nella bellezza e nelle «meraviglie / che ci sostengono, pur nella finitezza / del nostro tempo»²⁶. A patto però che l'uomo le sappia apprezzare e ne sappia godere misuratamente, proprio come il poeta De Cesare che «alle amarezze ed ai turbamenti [...] sa porre, e propone, un rimedio sicuro, di sapore latamente senecano, che tratteggia nella poesia *Vivere e morire*, lirica *summa* di suggerimenti cui attenersi per godere pienamente dalla ineguagliabile "bellezza del vivere"»²⁷.

Altro tema costante nella lirica di De Cesare è la natura, sua fedele compagna di viaggio, ristoratrice nei momenti tristi e foriera di piccoli frammenti di felicità quotidiana. La natura più rude, quella dei boschi e della campagna che circondano il suo paese e che fa da sfondo ad «arti e mestieri / di padre in figlio transitati: / bottai cestai boscaioli carbonai falegnami / maniscalchi fabbri calzolari contadini / fornai sarti barbieri cantinieri»²⁸, e la natura più dolce, quella che circonda la sua casa, in cui il poeta trova refrigerio nelle calde giornate estive e consolazione nei momenti più bui della sua vita. E così, mentre la quercia – all'ombra della quale il poeta vive nella sua casa che dà sul

²⁶ G. B. De Cesare, *Ode al tempo*, in *ibid.* pp. 85-86.

²⁷ M. Fabbri, *Introduzione*, in G. B. De Cesare, *Più non fiorisce quel ramo...*, cit., p. 13.

²⁸ G. B. De Cesare, *Natio borgo*, in *Id.*, *Altri frammenti di diario...*, cit., p. 47.

boschetto – «soffre il tempo che divora, / che di vita è padrone / e che cadenza il giorno»²⁹, degli alberi e dei fiori che ha piantato nel suo orto e nel suo giardino, il poeta scrive «bastano a sorridermi / umile verzura e qualche fiore. / Non più il sogno io cerco, / non l'illusione, / ma l'àncora io cerco, / la grata apatia / che mente libera seconda / dai solchi di trascorsa / lunga vita»³⁰.

Versi profondi, dunque, accompagnano la vita e l'impegno di Giovanni Battista De Cesare figlio, fratello, uomo, accademico, marito e padre, versi intrisi di passione presente nelle sue liriche, ora come slancio emotivo verso la vita, ora come sentimento di dedizione verso la sua famiglia e la sua compagna di vita, ispiratrice di una delle liriche più dolci dell'intera silloge. Lirica che racchiude il sentire più intimo del poeta che ha scandito il suo passato e che accompagna il suo presente, custode di affettuosi ricordi: «Ora è soltanto il ricordo, / dolce, / dei nostri sogni, / dei nostri abbracci, / mentre io posso offrirti / soltanto / boccioli generosi / di rose autunnali»³¹.

²⁹ G. B. De Cesare, *All'ombra di una grande quercia*, in *ibid.* p. 52.

³⁰ G. B. De Cesare, *Alberi ho piantato*, in *ibid.* p. 49.

³¹ G. B. De Cesare, *Toine*, in *Id.*, *Più non fiorisce quel ramo...*, cit., p. 42.

TRA *DUENDE* E AMICIZIA: SOGNO, IDENTITÀ E *SINRAZÓN* NEL TEATRO DI IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

GIUSEPPINA NOTARO

1. Premessa

Tra i tanti, direi innumerevoli, interessi del prof. Giovanni Battista De Cesare, vi è quella che è stata una delle generazioni poetiche più importanti della letteratura spagnola, la Generación del 27. Uno dei miei primi corsi tenuti all'Orientale da docente a contratto, quello dell'a.a. 2010/2011, mi ha visto condividere con il professore l'insegnamento per un corso di Laurea Magistrale che era suddiviso in due moduli da 25 ore ciascuno, il cui programma verteva proprio sullo studio delle poesie di questi autori. Per me era un onore poter essere «docente» insieme a colui che era stato uno dei miei professori di Letteratura spagnola all'Università, maestro del mio maestro, e che rappresentava un punto di riferimento importante per tante generazioni di ispanisti. Al tempo stesso, l'impegno didattico in quei termini mi provocava anche una certa paura di non essere all'altezza, e un grande timore di poter sbagliare. Il prof. De Cesare, invece, mi ha sempre messo a mio agio, fiducioso nelle mie capacità di giovane alle prime armi, accogliente, affettuoso e premuroso.

Capitava spesso che ci confrontassimo sulle nostre rispettive lezioni, e quel confronto diventava per me una «lezione privata» da cui attingere per la mia preparazione e il mio arricchimento; più volte, in quelle occasioni, ha sottolineato il suo amore per Federico García Lorca, e per la sua produzione poetica¹. È questo il motivo per cui ho

¹ Alla figura di Federico García Lorca, il professor De Cesare ha dedicato differenti studi, come ad esempio: *Notas sobre el último Lorca: "Diván del Tamarit"*, in «Quaderni di Lingue e Letterature Straniere», Anno II, n. 2, Palermo, 1977, pp. 91-108; *Tra gli albereti del Tamarit*, in «L'«imposible/posible» di Federico García Lorca», in L. Dolfi (a cura di) *Atti del Convegno di Studi, Salerno 9-10 maggio 1988*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane,

deciso di incentrare il mio contributo in questo volume dedicato al prof. De Cesare su uno degli amici del poeta granadino, Ignacio Sánchez Mejías, per sottolineare l'aspetto umano del grande autore e l'importanza dell'amore amicale, anche, nel mio caso, tra persone di generazioni diverse.

2. Ignacio Sánchez Mejías, torero e scrittore

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque tú has muerto para siempre.
Porque, tú has muerto para siempre
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.
No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.
Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos².

Sono questi gli ultimi versi di un meraviglioso poema di Federico García Lorca, una commovente elegia, pubblicata nel 1935, intitolata *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, dedicata al suo amico torero, morto, «a las cinco de la tarde» nell'agosto del 1934, dopo essere stato ferito da un toro. Il destinatario di questo componimento, molto

1989, pp. 119-128; Lorca: *alcune immagini dell'ultima poesia*, in M. C. Desiderio, L. Frattale e M. S. Zagolin (a cura di), *Ripensando a Federico García Lorca*, Atti del convegno omonimo, Università degli Studi di Roma Tre, Teatro Eliseo di Roma, gennaio 1998, Gaeta, Bibliotheca, 2000, pp. 223-238.

² F. García Lorca, *Romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Biblioteca Edaf, 1986, p. 109.

affascinante e dalla forte personalità, possiede quel famoso *duende* di cui parla lo stesso García Lorca, ed è amato e ammirato da tutti i suoi amici e da coloro che seguivano le sue avventure di torero. Come afferma Susana María Teruel Martínez, nella monografia dedicata a Sánchez Mejías:

Tenía esa mirada hipnotizadora, esa alma andaluza que tanto gustaba a los poetas del 27. Para ellos era el valor y la casta en persona, el héroe de toda gesta épica, el *Cid* de los toros, el arte y el poderío de buen sevillano. Por eso estaba destinado a ser mito, a través de la tragedia, a eternizarse en la poesía, en las letras, en la voz humana que alguna vez contó, que alguna vez cuenta y que contará sus hazañas taurinas y los fuertes rasgos de su personalidad. Por lo menos quien lea sus obras de teatro, sus crónicas taurinas o los poemas dedicados a su memoria comprenderá que Ignacio es eterno y su nombre siempre estará presente en esos lectores³.

Per conoscere la figura di Ignacio Sánchez Mejías, scrittore amico di scrittori, è necessario fare un excursus attraverso i suoi più importanti avvenimenti biografici⁴. Nasce nel 1891 a Siviglia, in una famiglia appartenente alla media borghesia, figlio di un prestigioso medico, che avrebbe voluto che il figlio seguisse la sua stessa carriera. Tuttavia, le letture dedicate al mondo della tauromachia e gli amici di cui si circonda, tutti interessati alla carriera di torero, fanno sì che si allontani dai voleri paterni per inseguire il sogno di diventare *matador de toros*. Tra questi amici, c'è anche Joselito, uno dei toreri più importanti della storia spagnola, con il quale Ignacio costruisce, nella

³ S. M. Teruel Martínez, *Ignacio Sánchez Mejías. Un torero en la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, p. 39.

⁴ Per le notizie sulla biografia di Ignacio Sánchez Mejías cfr.: S. M. Teruel Martínez, *Ignacio Sánchez Mejías. Un torero...*, cit.; A. Amorós, A. Fernández Torres, *Ignacio Sánchez Mejías: el hombre de la Edad de Plata*, Córdoba, Almuzara, 2010; J. J. León, *La sangre derramada: ecos de la tauromaquia de Sánchez Mejías en García Lorca; seguido de El pase de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, Sevilla, Athenaica, 2020; S. M. Teruel Martínez, *Ignacio Sánchez Mejías. Muere el hombre, nace el mito*, Santander, El Desvelo, 2022.

finca di famiglia, una sorta di scuola taurina, chiusa però da suo padre, ancora e sempre contrario alla passione del figlio.

A 17 anni, dopo aver mentito sui suoi studi, scappa di casa, e arriva in Messico, a Veracruz, dove comincia come *mozo de cuadra* la sua carriera taurina. Ricopre con il tempo quasi tutti i ruoli, riuscendo così a conoscere a fondo il mondo della Corrida, e raggiunge numerosi successi.

Torna a Siviglia, dove, nel 1915, si sposa con Lola Gómez Ortega, sorella dell'amico Joselito, con il quale continua a *torear*, con il suo stile personalissimo, sempre sfidando il pericolo. Nel 1920 il suo migliore amico e cognato muore, ucciso durante una Corrida a Talavera de la Reina dal toro Bailador, che lo stesso Ignacio uccide subito dopo. Probabilmente, anche a causa di questa perdita così dolorosa, Sánchez Mejías nel 1922 decide di allontanarsi dal mondo delle corride: il suo animo inquieto lo spinge a voler essere qualcosa in più di un *matador de toros*, e ad ampliare i suoi orizzonti. Non riesce però a stare lontano per troppo tempo da quel mondo a cui era profondamente connesso, sente una forte nostalgia, e nel 1924 riappare in una Corrida ad Alicante, circondato dall'entusiasmo dei suoi ammiratori, ma anche oggetto di moltissime critiche.

Si circonda di donne bellissime, con cui ha molto successo, e nel 1925 comincia a dedicarsi alla scrittura: inizia la sua carriera come giornalista, commenta le sue corride sul giornale «La Unión» di Siviglia, e scrive cronache taurine, lettere aperte, reportage, ecc. Le polemiche provocate dai suoi scritti fanno sì che si allontani dal mondo della stampa, e scopra quello ancora più interessante della *novela*: inizia a scrivere, infatti, in questo stesso anno *La amargura del triunfo*, ambientata nel mondo taurino, ma mai completata. Questa nuova passione lo porta ad allontanarsi di nuovo dalle Corride, nel 1927. Le sue inquietudini letterarie lo avvicinano al mondo poetico, tanto da acquisire un ruolo fondamentale e diventare una delle figure più importanti del famoso incontro a Siviglia realizzato dai poeti appartenenti alla Generación del 27, per commemorare il terzo centenario della morte del poeta barocco Luis de Góngora. È, infatti,

l'anfitrión dell'evento, e anche figura collante per quegli stessi autori:

Hay que remontarse a una fecha: el 17 de diciembre de 1927. La fotografía de un grupo de jóvenes poetas en salón de actos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País daba carta de naturaleza a una generación literaria. Habían sido convocados por el Ateneo de Sevilla para conmemorar el III centenario de Luis de Góngora, pero detrás de la llamada de la Docta Casa latían los oficios de Ignacio Sánchez Mejías, definitivo nexo de aquel grupo de creadores. Algunos autores han discutido o minimizado el papel catalizador del torero, pero no se puede soslayar el rol aglutinador y su vocación de animador de la tropa de poetas, a los que agasajó en su casa de Pinomontano en una esotérica juerga en la que no faltó cante, los disfraces de moro y hasta una excursión al manicomio de Miraflores. «Aunque el Ateneo era quien nos llevaba, en todos nosotros había el sentimiento de ser únicamente Ignacio Sánchez Mejías, gran matador de toros amigo, el que, dado su entusiasmo creciente por la literatura, nos trasladaba de las pobres orillas del Manzanares madrileño a las floridas del Guadalquivir sevillano», declaró el propio Federico García Lorca. Dámaso Alonso incidió en esa idea. «Mi idea de generación poética a la que pertenezco va unida a esa excursión sevillana, que pudo salir bien gracias al cariño y la esplendidez de Ignacio»⁵.

Da questo momento, si dedica soprattutto al teatro: esordisce, infatti, nella scrittura teatrale con la *pieza Sinrazón*, in cui si allontana per la prima volta dal mondo dei tori, avvicinandosi a quello del Surrealismo e della nascente scienza della psicanalisi.

Porta in scena, poi, nel 1928, un'altra opera teatrale, *Zaya*, questa volta dedicata al mondo taurino, e successivamente scrive un altro testo, mai pubblicato né rappresentato, *Ni más ni menos*, in cui tratta tematiche più intime e religiose. Non porta in teatro nemmeno la

⁵ Á. R. del Moral, *Sánchez Mejías: de la muerte y sus ritos*, in «El Correo de Andalucía», 10 de agosto de 2019, in <https://www.elcorreoweb.es/toros/2019/08/10/sanchez-mejias-muerte-ritos-104637893.html>.

successiva *pieza Soledad*, ma scrive il testo di *Las calles de Cádiz*, portato in scena con García Lorca, con cui nel 1929 si reca a New York, dove dà una conferenza sulla tauromachia alla Columbia University. Partecipa quindi attivamente a molte iniziative culturali, riuscendo anche a terminare il *bachillerato*, sotto la spinta dei suoi amici scrittori, e si dedica ai suoi grandi amori, la letteratura, le donne e i motori. Si riaffaccia però prepotente il suo primo amore, quello per il mondo dei tori, e nel 1933 decide di ricominciare a *torear*, a 42 anni: è così che va incontro al suo destino, quando, l'11 agosto del 1934, viene incornato dal toro Granadino all'inguine. Muore a Madrid due giorni dopo, e il suo personaggio diventa leggenda, grazie anche alle parole a lui dedicate dai suoi amici poeti.

Ignacio Sánchez Mejías è stato, quindi, autore di teatro, narratore, giornalista, conferenziere, poeta, regista, e in ognuno dei differenti generi che ha trattato ha saputo affermare la sua personalità e il suo estro. Come autore teatrale, ispirato dalle nuove avanguardie che stanno nascendo negli anni Venti, segue le orme del suo amico Federico García Lorca, studiando la realtà interiore, l'animo dei personaggi, nella loro dimensione tragica, con una forte caratterizzazione simbolica, e uno sguardo molto interessato agli studi psicoanalitici: parla, infatti, di sdoppiamento della personalità, di sogno, di subconscio, di schizofrenia e follia. Il torero sivigliano vuole rinnovare il teatro spagnolo dell'epoca, sia nella scrittura che nella messa in scena, seguendo le orme del suo prezioso, amato e stimato amico Federico.

3. *Sinrazón*: tra letteratura e psicanalisi

Le opere di Freud arrivano in Spagna a partire dal 1922, quando vengono tradotte per la prima volta anche grazie alla spinta di Ortega y Gasset, probabilmente il primo lettore in Spagna: le sue teorie psicanalitiche entrano di prepotenza nell'ambiente culturale spagnolo, nelle riviste, nelle *tertulias*, nei dibattiti, così che molti intellettuali si fanno portavoce delle idee dello scienziato austriaco, a diversi livelli

di comprensione e applicazione⁶. Gli esponenti della Generación del 27 sono coloro che si rendono conto maggiormente delle possibilità creative della letteratura ispirata alla psicoanalisi, grazie anche al forte influsso del Surrealismo che caratterizza la loro produzione letteraria.

La prima opera teatrale di Sánchez Mejías è quella che meglio rappresenta la sua voglia di innovazione e sperimentazione, e al contempo riflette il fascino che le teorie di Freud avevano sui giovani intellettuali dell'epoca, e sull'autore sivigliano. *Sinrazón*, che ha come sottotitolo «Juguete trágico en tres actos», è scritta in prosa e viene messa in scena nel 1928 al Teatro Calderón di Madrid; colpisce immediatamente il pubblico, per i suoi temi innovatori e rivoluzionari, che ricalcavano il metodo psicanalitico di Freud, per la prima volta trasportato in un'opera letteraria, in Spagna. Alejandro Miquis, poco dopo la prima dell'opera, scrive sulla rivista «La esfera»:

Es muy interesante que, al llegar por primera vez a un escenario español, cansado de recorrer durante muchos años los de otros países, Freud sea llevado por un matador de toros enteramente novicio en literatura dramática y casi igualmente novel en cualquier género de literatura. Antes que Sánchez Mejías, ningún dramaturgo español –a lo menos en obra que yo conozca– abordó de frente el problema obsesionador del psicoanálisis. [...] ninguno de sus congéneres en literatura llegó a tanto y, menos aún, se atrevió como este torero dramaturgo [...] a plantear en el teatro el problema total del método, llevándole, para hacer de ella el conflicto trágico, hasta una de sus peligrosas y por desgracia más frecuentes complicaciones⁷.

⁶ Per la ricezione della psicanalisi in Spagna cfr., tra gli altri: V. Bermejo i Frigola, *La "primerísima" traducción de una obra de Freud*, in «Revista de Historia de la Psicología», Vol. 12, 3-4, 1991, pp. 341-344; A. Harrington, *Freud en español*, I, Gnosis, Buenos Aires, 1977; H. Carpintero, M. V. Mestre, *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*, Valencia, Promolibro, 1984; F. C. Egea, C. Llor Moreno, I. Muñoz González, *Psicoanálisis en España, 1893-1968*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000.

⁷ A. Miquis, *Sinrazón*, in «La Esfera», n. 743, Año XV, 31 de marzo de 1928, p. 9, https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=6102&anyo=1928

La messa in scena della follia come leitmotiv di un dramma, considerata da diverse prospettive, – tragica, buffa, scientifica, ecc. – divenne, all'inizio degli anni Venti in Spagna, un asse tematico per diversi drammaturghi, come i fratelli Machado, Azorín, Casona, che vi dedicarono alcune opere della propria produzione teatrale⁸. La *pieza* di Sánchez Mejías, però, affronta questa tematica affiancandola a quella degli studi freudiani, aggiungendo un'applicazione pratica alle semplici teorie. Il titolo *Sinrazón*, che nella prima versione, prima di essere messa in scena, era *Razón de más*, si riferisce a un'azione ingiusta o in ogni caso contro ogni ragione: è divisa in tre atti, in cui compaiono 14 personaggi, e si apre con le parole di una voce fuori campo onnisciente, una sorta di narratore che dà il via all'azione. L'autore indica tra parentesi che questa voce appartiene a Nietzsche, che appare solo in quest'occasione, e introduce il lettore/spettatore alla riflessione che sta alla base dell'interpretazione dell'azione drammatica, e al riferimento esplicito ai postulati freudiani che riguardano la realtà e il sogno. Nel buio della sala, all'apertura del sipario, vengono pronunciate, infatti, queste parole:

Aquello que vimos en sueño, siempre que lo vivamos con frecuencia, pertenece, al fin y al cabo, a la totalidad de nuestra alma, como cualquier otra cosa realmente vivida. Por ello somos más ricos o más pobres, tenemos una necesidad más o menos, y en pleno día, incluso en los más serenos instantes de nuestro espíritu despierto, somos llevados un poco de la mano por los hábitos de nuestro sueño⁹.

Questa breve introduzione è un pretesto per indicare, come fondamento delle idee espresse in tutta l'opera, che non ci deve essere

⁸ Tra queste opere si possono ricordare: *Brandy. mucho brandy*, di Azorín; *Las adelfas*, di Antonio e Manuel Machado; *Tararí*, di Valentín Andrés Álvarez; *Tic-tac*, di Claudio de la Torre; *El lunático*, di Ramón Gómez de la Serna. Cfr. C. Blanco Dávila, *Sinrazón y locura en el teatro español de vanguardia*, in F. López Criado (ed.), *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2001, p. 341.

⁹ I. Sánchez Mejías, *Sinrazón*, Salamanca, Espuela de Plata, 2010, pp. 23-24.

una scissione psichica tra il sogno manifesto e il processo di illusione durante la veglia, poiché non vi è differenza nemmeno tra la verità e la bugia. Questa contrapposizione tra sogno e realtà, quindi, introduce il pubblico nel vivo della rappresentazione, ambientata in un ospedale psichiatrico, proiezione della cellula familiare, in cui si muovono alcuni medici e molti *locos*, componenti di questa bizzarra famiglia, ognuno con le sue peculiarità e caratteristiche, e, soprattutto, ognuno con i suoi desideri e i suoi sogni. È importante sottolineare che l'autore, in una didascalia al principio dell'opera, dà delle fondamentali direttive sul modo in cui gli attori che rappresentano i pazienti dell'ospedale debbano recitare:

Este loco y todos los que intervienen en la obra tienen su locura en el pensamiento y, por lo tanto, en la palabra. Cualquier esfuerzo del actor que degenera en grotesco, en la interpretación de los gestos, pudiera falsear la intención del autor. Nada de locos. [...] la anormalidad de la acción está en la extravagancia del pensar, pero con tal naturalidad han de vivir los que toman parte en ella, que deba dudarse de su locura en la mayoría de los momentos.¹⁰

Con questa indicazione, Sánchez Mejías dimostra di conoscere profondamente il tipo di teatro dell'epoca, in cui gli attori, in particolare quelli più conosciuti, tendevano a schiacciare sotto il peso della loro fama il personaggio che mettevano in scena, e, allo stesso tempo, vuole porre lo spettatore davanti a uno scenario reale, che può esistere, concreto, oltre la finzione.

Subito dopo l'introduzione nietzschiana, appaiono i primi due personaggi sulla scena, in un «Laboratorio moderno» dall'arredo essenziale: sono due medici, Ballina e Carrasco, che parlano di uno dei pazienti che pare essere «completamente» guarito, grazie alle scoperte della psicoanalisi nel trattamento della pazzia. Don Manuel, il paziente rinsavito, il giorno stesso lascerà il manicomio, con la lodevole intenzione di aprire, tutto a sue spese, e sotto la sua

¹⁰ *Ibid.* p. 33.

direzione, un nuovo centro per curare i pazzi, che però non è un manicomio, bensì, come afferma Ballina, «un palacio donde una reina tenga su corte [...]. Nada de locos. La horrible palabra no se oirá nunca en nuestro palacio. Serán enfermos, porque enfermos hay en todas partes»¹¹.

In questo nuovo palazzo, dunque, si trasferiscono alcuni dei personaggi che vivevano nel manicomio, tra cui la Reina, una giovane e bella fanciulla, che aspetta senza speranza che arrivi il suo Re, accompagnata da tutto il seguito, formato dal Capitán, dai *soldados*, dalla Duquesa, dall'Obispo, ecc. Il primo, freddo e povero manicomio si oppone esteticamente al Palazzo, che compare dal secondo atto, con un «esplendor del decorado», così come i vestiti dei personaggi, che, da poveri, miseri e spenti, diventano lussuosi e lucenti: è in questo secondo luogo che Ballina cerca di applicare le nuove norme della psicanalisi ai suoi pazienti. Per volere di don Manuel, i «nuovi» *locos* non sono più visti come dei malati, ma vivono le loro fantasie come realtà, riproducendo quindi gli stessi schemi, gli stessi conflitti e problemi della vita reale.

Quando però don Manuel, che evidentemente non è guarito, si rende conto che il dottore sta riuscendo a far ragionare e guarire alcuni pazienti, tra cui anche la sua Reina, di cui è evidentemente innamorato, non può permettere di perdere la sua «creatura», il suo palazzo, e la sua amata, che si sta pericolosamente avvicinando allo psicanalista, e quindi alla guarigione. Nella scena finale dell'opera, quindi, strangola il dott. Ballina, così che la *sinrazón* vince sulla *razón*.

Sánchez Mejías, quindi, viene influenzato dall'importanza degli studi psicanalitici e dalle possibilità creative che essi aprono, e inserisce nella sua opera tutti i riferimenti fondamentali degli studi freudiani, come quelli sull'infanzia, sui ricordi, sulle associazioni spontanee, sui sogni. Il dottor Ballina, infatti, ricerca nel passato dei propri pazienti le motivazioni della follia del presente: ad esempio, al Obispo rivela che la sua condizione deriva da esperienze fatte durante

¹¹ *Ibid.* p. 31.

l'infanzia a scuola, e alla Reina che si crede tale perché da piccola aveva visto un ritratto del Monarca e si era innamorata di lui, rivolgendo i suoi sentimenti verso un personaggio immaginario che lei attende, ma che non arriverà mai. L'aspetto paradossale e a tratti grottesco è che, nel momento in cui alcuni personaggi cominciano a ritrovare il senno, e dismettono gli abiti, metaforicamente e realmente, dell'identità fittizia, gli altri pazienti del Palacio li vedono come dei *locos*, che si sono persi nella loro nuova condizione di «normalità». Marchena per esempio afferma:

El señor Obispo que se ha vuelto loco. Se ha quitado los hábitos y va por el jardín vestido de boticario. ¡Osú! ¡Qué lástima! ¡Pobre don Mariano! ¡Tan bueno que era! [...] Yo sé de locos, don Manuel. Leña, mucha leña. El loco, con la pena es cuerdo. Y eso se contagia. Y aquí no va a quedar ni un cuerdo. Y este palacio se acaba¹².

La paura della dissoluzione e della scomparsa del palazzo è ciò che più preoccupa i *locos* che sono ospitati lì, e soprattutto don Manuel, che ha ricreato un mondo tutto suo, un microcosmo fatto su misura, al cui interno c'è tutto quello di cui sente il bisogno, una vera e propria famiglia, di cui si sente il capostipite, il padre. Questo universo è dominato da regole al *revés*, che però sono comunque necessarie al «buon» funzionamento dell'organizzazione generale: qualsiasi alterazione o cambiamento nell'equilibrio potrebbe minare le basi della sua stessa esistenza.

La *mentira*, che per don Manuel non ha limiti, e che è soggettiva per ognuno, è ciò che il dottor Ballina cerca di sconfiggere ad ogni costo e che vuole estirpare dai suoi pazienti. Al Obispo infatti rivolge le seguenti parole:

Para que yo pueda decirte lo que tú eres, puesto que estamos de acuerdo en que no eres obispo ni siquiera profeso; para que tu curación sea un hecho; para que vuelvas a la posesión de tu

¹² *Ibid.* pp. 74-75.

personalidad, es preciso, absolutamente indispensable, que me desnudes tu pensamiento. Calcula que yo soy tu persona de confianza. Que estoy dispuesto a devolverte a tu mundo. A que vivas con tu familia. A que vivas con tu vida. A que frecuentes tus amistades. A que te hagas una persona razonable, como eras antes; porque tú nunca has sido así. En los recuerdos de tu niñez vamos a buscar tu salud por razones que te explicaré detenidamente. Pero ahora contéstame a lo que te pregunto. ¿Te acuerdas de las cosas de tu niñez?¹³

L'infanzia, quindi, rappresenta il punto di partenza per recuperare la ragione, per ricostruire la propria reale identità, per ritrovare la verità della propria essenza. Le esperienze vissute nella vera famiglia di origine, secondo la teoria freudiana, influiscono profondamente sull'identità dell'adulto, e in *Sinrazón* ciò che scatena la tragedia, cioè l'omicidio di Ballina, è la presenza del complesso di Edipo. Come afferma Emilio Valdivieso Miquel:

[...] en toda la obra se respira la situación edípica. La reina Beatriz, enamorada desde niña del rey, como figura representativa del padre, con sus desplazamientos, proyecciones, etc., y su trastorno mental, como defensa para no ver la situación incestuosa, angustiante y culpabilizante. [...] Esta situación edípica pasa del rey al doctor Ballina en una situación erotizada, y como don Manuel es también la figura paterna se siente celoso por la postergación, mata a su rival.¹⁴

Ballina cerca di far emergere nei suoi pazienti i desideri più reconditi, le insoddisfazioni, le frustrazioni, per arrivare alla base della loro malattia, e aiutarli a guarire: così è successo per don Manuel, che ha scoperto il piacere di fingere di essere guarito, per essere quello che veramente desidera, essere pazzo. Vuole che anche gli altri malati arrivino ad essere quello che vogliono, perché, come

¹³ *Ibid.* pp. 67-68.

¹⁴ E. Valdivieso Miquel, *El desafío a la muerte en Ignacio Sánchez Mejías, El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*, Madrid, De la Torre, 1992, p. 173.

afferma, «la locura es un sueño continuo»¹⁵, e, appena si rende conto che il dottor Ballina sta distruggendo questo sogno, provvede a annientare colui che impersona la «razón médica», chiudendo il circolo freudiano del complesso edipico, per dominarlo, e facendo vincere la *sinrazón*.

4. Conclusioni

L'opera *Sinrazón* di Ignacio Sánchez Mejías rappresenta una delle prime e più significative incursioni della psicanalisi nel teatro spagnolo del primo Novecento. Attraverso una scrittura innovativa e una messa in scena audace, l'autore riesce a tradurre in linguaggio drammaturgico le teorie freudiane, anticipando tematiche che saranno centrali nella produzione teatrale delle avanguardie. La figura di Sánchez Mejías, torero e intellettuale, si impone come ponte tra mondi apparentemente inconciliabili, la tauromachia e la letteratura, la tradizione e la modernità, e il suo contributo alla cultura spagnola merita una rivalutazione che tenga conto della sua poliedricità e della sua capacità di interpretare le inquietudini del suo tempo.

La sua opera teatrale non si limita a un esercizio di stile o a una semplice trasposizione delle teorie psicoanalitiche, ma si configura come una riflessione profonda sull'identità, sulla follia e sul confine labile tra realtà e finzione. In *Sinrazón*, la follia rappresenta il tema drammatico attorno al quale si sviluppa l'opera, e diventa, allo stesso tempo, metafora della libertà individuale, della resistenza al conformismo e della ricerca di una verità interiore che sfugge alle regole imposte dalla società. Il palazzo immaginario costruito da don Manuel, popolato da personaggi che vivono le proprie illusioni come realtà, diventa il simbolo di un mondo alternativo, dove la *sinrazón* prevale sulla *razón*, e dove la menzogna può essere più autentica della verità.

¹⁵ Sánchez Mejías, Ignacio, *Sinrazón...*, cit., p. 60.

L'amicizia con Federico García Lorca, la partecipazione attiva alla vita e alla letteratura della Generación del 27, e l'interesse per la psicanalisi delineano il profilo complesso e affascinante di Ignacio Sánchez Mejías: tutti questi elementi trovano nella sua prima opera teatrale una sintesi espressiva di grande valore storico e letterario. Lo scrittore torero, che ha scelto di non seguire le orme del padre medico, mette in scena la sconfitta della scienza psicoanalitica, non per negarne il valore, ma per affermare la centralità dell'esperienza soggettiva e della libertà di essere, anche nella follia. In questo senso, la sua opera si colloca in una posizione liminale tra provocazione e introspezione, tra rottura e continuità, tra il desiderio di rinnovamento e la fedeltà a un mondo interiore che non può essere normalizzato. *Sinrazón* è un testo teatrale d'avanguardia, ma soprattutto una testimonianza della vitalità e della complessità del pensiero spagnolo negli anni Venti e Trenta.

TODO EL AMOR. IL NERUDA DI NERUDA

MARCO OTTAIANO

In una scena de *Il Postino*, arcinoto film uscito nelle sale cinematografiche nel 1994 per la regia di Michael Radford e basato su un fortunato romanzo di Antonio Skármeta¹, un emaciato e sensibile quarantenne poco meno che analfabeta, Mario Ruoppolo, personaggio interpretato dal compianto Massimo Troisi, scorre con curiosità le numerose lettere arrivate allo scalcinato ufficio postale di una piccola e imprecisata isola del Mediterraneo dalle case colorate². Sono tutte per un famoso poeta cileno in esilio, che da qualche giorno ha iniziato a vivere su quell'isola. Si tratta di Pablo Neruda (1904-1973), il poeta degli ultimi, l'autore del *Canto General*, il simbolo di una letteratura di impegno e di lotta sociale. Eppure sul volto scavato di Mario si manifesta una certa sorpresa quando, dopo aver letto a fatica i mittenti di una decina di lettere indirizzate a Neruda, si rende conto che sono state scritte tutte da donne. Ne ricava una sensazione, un po' diversa dalla radicata convinzione del suo diretto superiore, fervente ammiratore della poesia politica di Neruda e che, sdegnato, continua a spiegare a Mario che il poeta che vive sull'isola è da considerarsi, solo ed esclusivamente, il poeta del popolo e della passione civile. Per Mario quell'uomo è innanzitutto il poeta amato dalle donne, il poeta della passione amorosa. Ha letto alcune sue poesie, e questa sensazione si è ulteriormente rafforzata, al punto che quelle letture porranno le basi, di lì a poco, per il suo innamoramento consapevole

¹ Mi riferisco al seguente testo: A. Skármeta, *Ardiente paciencia*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985. Il romanzo, a partire dalle edizioni successive all'uscita del film di Radford è stato poi distribuito con il titolo *El cartero de Neruda*.

² Come è noto, il film nasce da un'idea dello stesso Troisi, che aveva letto il romanzo di Skármeta e aveva deciso di ricavarne una sceneggiatura per un film che avrebbe poi destinato egli stesso a un regista per il quale nutriva una profonda ammirazione come Michael Radford.

nei confronti di Beatrice, una ragazza bellissima a cui inizialmente non riesce nemmeno a rivolgere la parola. L'amicizia fra il poeta e il postino si svilupperà, per tutta la durata del film, sull'asse dell'educazione alla bellezza e alla coscienza sociale: Mario diventerà col tempo un convinto sostenitore dei principi del comunismo (una militanza che, non troppo indirettamente, lo condurrà a una giovane morte) ma la prevalenza dei versi con cui la storia del film ci viene narrata, e che scandiscono l'innamoramento di Mario per Beatrice, e il suo romantico corteggiamento nei confronti della giovane donna, riguardano decisamente l'amore.

Associare il nome di Neruda alla poesia prevalentemente amorosa è oggi, ormai, del tutto naturale, soprattutto per il pubblico dei lettori cosiddetti generalisti. Non è un caso, infatti, che nel nostro Paese fin dalla fine degli anni Settanta, e con maggiore continuità a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, l'editore Passigli di Firenze, che detiene i diritti delle opere del poeta, abbia immesso a più riprese nel mercato librario volumi che contengono soprattutto le liriche d'amore di Pablo Neruda, da *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* ai *Cien sonetos de amor* (tutte realizzate con testo a fronte e con autorevoli curatele, prevalentemente di Giuseppe Bellini e di un altro pioniere dell'ispanismo accademico italiano, Giovanni Battista De Cesare³). E non è un caso che il libro di maggiore successo, e con più ristampe nel corso degli anni, sia stato l'antologia *Todo el Amor*. A dispetto di ciò che sembrerebbe essere un'operazione editoriale postuma, o comunque il risultato dell'idea di editori lungimiranti e attenti al mercato, quella che è di fatto un'antologia capace di raccogliere un cospicuo numero delle liriche amorose di Neruda deve ascriversi esclusivamente alla volontà dello stesso poeta. Le ragioni di questa scelta furono confidate da Neruda allo stesso Bellini, suo amico

³ In sintesi, la suddivisione delle traduzioni dell'opera nerudiana fra Bellini e De Cesare per l'editore Passigli è sostanzialmente in equilibrio. Bellini si è occupato in prevalenza delle pubblicazioni più conosciute al grande pubblico (su tutte il *Canto General*) e De Cesare di quelle meno note, principalmente le *Odi* sparse.

personale e massimo studioso, traduttore e divulgatore della sua poesia in Italia: il poeta ebbe a confessare al critico italiano tutta la sua contrarietà a essere considerato solamente poeta dell'impegno, quando invece la sua opera era intrisa di eros e passione amorosa, una componente essenziale del suo sguardo sul mondo, con buona pace dell'opinione del diretto superiore di Mario ne *Il Postino*.

Una prima edizione dell'antologia *costruita* da Neruda risale all'anno 1953. La datazione non è priva di significato: il poeta aveva dato alle stampe appena tre anni prima la sua opera più ambiziosa e vasta, il *Canto General*, fluviale poema politico e civile sul continente americano che lo avrebbe reso la principale voce letteraria all'interno della rivoluzione socialista in Occidente. «Nessun poeta novecentesco dell'emisfero occidentale regge un confronto aperto con Neruda e il suo Canto General», aveva scritto di lui Harold Bloom ne *Il Canone occidentale*⁴. E appena un due anni dopo il *Canto General* e un anno prima di *Todo el Amor*, era uscito, a Napoli (1952), in forma anonima, su iniziativa dell'amico Paolo Ricci e col sostegno di altri intellettuali, *I versi del Capitano*⁵, altro libro in cui l'eros lirico prevale decisamente sui temi dell'impegno civile (e in cui si staglia la figura della donna da lui amata, Matilde Urrutia). È il libro che Neruda scrive nel suo soggiorno caprese, quello stesso soggiorno raccontato dal film di Radford e ambientato attraverso gli scenari isolani di Procida e di Salina. La prima edizione di *Todo el Amor* nasce quindi nei mesi immediatamente successivi alla *estancia* caprese del poeta, significativamente per i tipi di una casa editrice cilena, la Editorial Nascimento di Santiago del Cile, operazione che ratifica il ritorno in patria di Pablo Neruda dopo l'esilio iniziato nel 1948.

⁴ H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Milano, Rizzoli, 1996, traduzione di Francesco Saba Sardi, p. 513

⁵ Anonimo, *Los versos del capitán*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952. La tiratura del volume fu limitata a 44 esemplari e, come riportato sopra, non era indicato il nome dell'autore. Inoltre, benché il titolo nel frontespizio apparisse in spagnolo, la parola *capitán* risultava priva dell'accento tonico sull'ultima vocale.

Ad ogni modo l'antologia nerudiana vedrà nuovamente la luce nel 1964, in un'edizione rinnovata e ampliata, e arricchita dalle illustrazioni del disegnatore argentino Silvio Baldessari. È la Editorial Losada di Buenos Aires, stavolta, a dare alle stampe il volume, e l'uscita coincide col compimento dei sessant'anni del poeta. È ancora una volta Giuseppe Bellini, nella prefazione all'edizione italiana di *Todo el Amor*, a sottolineare quanto Neruda fosse riuscito, con questo progetto antologico, a «riunire la molteplicità delle esperienze, o meglio, delle espressioni d'amore che danno una dimensione accentuatamente autobiografica alla sua opera»⁶. Il libro risulta, di fatto, un viaggio nella quintessenza della sua poesia intima, una poesia che alterna e mescola il più delicato sentimento all'impetuoso erotismo e dimostra uno degli assiomi più netti della letteratura di Pablo Neruda, quello che l'amore sia la forza maggiore dell'esistenza umana⁷. Il libro possiede pertanto una decisa unità stilistica ed emozionale: nonostante la provenienza diversa, Neruda costruisce infatti un percorso coerente che si muove fra l'eroticismo più esplicito e vitale delle composizioni giovanili al lirismo più delicato e maturo (potremmo azzardare qui l'uso dell'aggettivo *coniugale*) in cui celebra il suo amore per Matilde, fino a giungere alla rappresentazione dell'amore nostalgico e perduto. L'operazione non può non considerarsi anche di tipo divulgativo: fra gli obiettivi c'è sicuramente quello di voler rendere accessibile la sua poesia amorosa a un pubblico più ampio e, come lo stesso Neruda aveva confidato a Bellini, di porre l'accento sulla sua natura di poeta lirico oltre che di poeta dell'impegno civile.

La selezione cronologica da varie fasi della sua produzione poetica conferisce un respiro progressivo all'antologia, mostrando l'evoluzione

⁶ G. Bellini, *Prefazione a P. Neruda, Todo el Amor. Antologia personale*, Bagno a Ripoli (Firenze), Passigli, 2017, p. 6. È piuttosto curioso il fatto che, in questa stessa prefazione, Bellini non faccia alcuna menzione dell'edizione Nascimiento del 1953 e presenti, pertanto, quella del 1964 come la prima edizione in assoluto dell'antologia nerudiana.

⁷ Cfr. il bel volume di D. Schidlowsky, *Pablo Neruda y su tiempo. Las furias y las penas*, Santiago del Cile, Ril, 2008.

della scrittura poetica nerudiana. I componimenti provengono, come detto, da raccolte assai diverse fra loro, da quella di un Neruda appena diciannovenne, ovvero *Crepusculario* (uscita nel 1923), passando per *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) e *Residencia en la tierra* (1933), fino alla maturità di *Los versos del capitán* (1952) e *Cien sonetos de amor* (che era sì uscito nel 1959, quindi sei anni dopo la pubblicazione della prima edizione di *Todo el amor*, ma va tenuto in conto che alcune poesie che vi sono inserite erano già state composte e talvolta pubblicate singolarmente in riviste). L'antologia, che si apre con il lungo componimento *Pelleas y Melisanda*, tratto appunto da *Crepusculario* e ispirato al dramma simbolista di Maurice Maeterlink, poi immortalato dall'opera musicale di Debussy, viene chiusa, nell'edizione definitiva di *Todo el amor* del 1964, dal secondo dei componimenti nerudiani per una delle donne amate dal poeta, Josie Bliss: se il primo di questi due poemi dedicati alla donna birmana aveva già visto la luce in *Residencia en la tierra* del 1933, il secondo, intitolato significativamente *Amores: Josie Bliss II* viene pubblicato circa trent'anni dopo, nel 1964, all'interno del corposo volume in cinque libri *Memorial de la Isla Negra*. In sostanza quest'ultimo componimento finisce col comparire, nel corso di quell'anno, in due distinti volumi di Neruda, un dato che sottolinea il carattere aperto e fluido dell'opera poetica dell'autore cileno che, di fatto, la sua antologia personale intende manifestamente veicolare ai lettori. Passare da componimenti amorosi scritti prima dei vent'anni e influenzati da letture che Neruda in quegli anni assorbiva (Maeterlink si era aggiudicato il premio Nobel per la Letteratura nel 1912, proprio qualche anno prima che il giovanissimo Pablo componesse quel suo omaggio all'autore belga) a quelli della piena maturità versificatoria e tematica consente un vero e proprio viaggio di mezzo secolo nell'io profondo del poeta.

Come si è detto sopra, all'interno di questo viaggio è possibile osservare, fra le molte cose, il passaggio da una sublimazione del dolore amoroso sofferto in giovinezza all'estasi generata dalla piena consapevolezza del sentimento maturo e stabile, quello per Matilde, il più grande amore del poeta nel corso della sua vita. A testimonianza

del primo caso si può qui far riferimento, fra le tante, a una composizione tratta da *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, pubblicato nel 1924 da un Neruda ventenne eppure già in grado di scrivere versi come questi, capaci di rivelare al tempo stesso una straordinaria capacità versificatoria, una vitale coniugazione del patimento d'amore e una modernissima chiave metaletteraria di «racconto». Se ne riportano qui le prime due strofe:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».

El viento de la noche gira en el cielo y canta.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.
[...]

Il confronto con poesie contenute nello stesso volume antologico oggetto di queste pagine e distanti un quarto di secolo è piuttosto suggestivo e, come si diceva in precedenza, sottopone il lettore di *Todo el Amor* all'immersione più totale nei meandri dell'elaborazione poetica nerudiana. Si prenda per esempio un'altra celebre poesia di Neruda, tratta da *Cien sonetos de amor* (uscito nel 1959) e presente pertanto solo nella seconda edizione dell'antologia, quella del 1964. Si riportano qui di seguito le prime due quartine:

No te amo como si fueras rosa de sal, topacio
o flecha de claveles que propagan el fuego
te amo como se aman ciertas cosas oscuras,
secretamente, entre la sombra y el alma.

Te amo como la planta que no florece y lleva
dentro de sí, escondida, la luz de aquellas flores,
y gracias a tu amor vive oscuro en mi cuerpo
el apretado aroma que ascendió de la tierra.
[...]

La rappresentazione dell'amore profondo, celato, avvolto dal mistero stesso dell'esistenza è di fatto il segno del passaggio a un sentimento assoluto, quasi ancestrale in cui il cerebralismo dei vent'anni è totalmente deposto e lascia spazio a un'intimità discreta che si racconta, in una fusione che pare inevitabile, attraverso le cose della natura. La forma del sonetto, il più tradizionale e antico dei generi della poesia, contribuisce, benché qui privo di rime, ad addomesticare la forza retorica nerudiana (dirompente nei versi liberi, come per il componimento citato in precedenza) e a conferire a questi versi il segno di una sobria maturità espressiva.

Nel solco di questa contrapposizione è possibile citare, del poeta agli esordi, una poesia come *Morena, la besadora*, inizialmente contenuta in *Crepusculario* e che si presenta come il manifesto perfetto del giovane poeta debitore delle letture dell'avanguardia primo novecentesche: si tratta di una composizione amorosa di evidente taglio modernista e intrisa, pur nella sua brevità, di numerosi elementi simbolici. È percorsa da un vitale erotismo e da un misticismo che, nella citazione finale dell'Ave Maria, che diventa qui l'invocazione alla donna desiderata, giunge a sfiorare la blasfemia. Sono, giova ripeterlo, i versi di un poeta di diciannove anni:

Cabellera rubia, suelta,
corriendo como un estero,
cabellera.

Uñas duras y doradas,
flores curvas y sensuales,
uñas duras y dorada.

Comba del vientre, escondida,
y abierta como una fruta
o una herida.

Dulce rodilla desnuda
apretada en mis rodillas,
dulce rodilla desnuda.

Enredadera de pelo
entre la oferta redonda
de los senos.

[...]

Bésame, por eso, ahora,
bésame, Besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte.
Amén.

Scorrendo poco più di una cinquantina di pagine all'interno di *Todo el Amor* ci si imbatte in un Neruda profondamente diverso nella rappresentazione e liricizzazione dell'amore per la donna. È il Neruda cinquantenne dei *Cien sonetos de amor*, che nel sonetto LXV si rivolge direttamente a Matilde in questi termini:

Matilde, dónde estás? Noté, hacia abajo,
entre corbata y corazón, arriba,
cierta melancolía intercostal:
era que tú de pronto eras ausente.

Me hizo falta la luz de tu energía
y miré devorando la esperanza,
miré el vacío que es sin ti una casa,
no quedan sino trágicas ventanas.
[...]

Siamo ormai nella seconda metà del Novecento, e il poeta assorbe e rielabora a suo modo le inquietudini dell'esistenzialismo letterario del suo tempo, associando elementi ordinari del quotidiano (gli spazi domestici) a tragici presagi di vuoto e di morte. L'assenza della donna amata, con tutto ciò che ne consegue, diventa il fulcro della creazione poetica oltre che la traccia di un'universalizzazione del disorientamento dell'uomo nel mondo.

In questo stimolante andirivieni fra lo slancio giovanile nerudiano e la scrittura della maturità è opportuno, a questo punto, soffermarsi

su uno dei componimenti più conosciuti ma anche, senza alcun dubbio, il più controverso e discusso nell'opera del poeta cileno, soprattutto in anni recenti. Mi riferisco a una poesia contenuta nuovamente in *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* e che è comunemente nota con il titolo *Me gustas cuando callas*: nonostante sia stata scritta quando Neruda aveva soltanto vent'anni, in essa si può individuare una riuscita sintesi fra l'ardore amoroso dell'artista giovane e lo sguardo analitico del poeta consapevole. La trasfigurazione della figura femminile, la sua malinconica contemplazione, la celebrazione del raccoglimento, la sintonizzazione del silenzio della voce poetica con quella della protagonista del componimento, rendono *Me gustas cuando callas*, anche grazie a una metrica esemplare, la più preziosa testimonianza della grandezza versificatoria di Neruda nonostante la giovanissima età. In sostanza, sulla base di quanto finora analizzato, non è peregrino affermare che questo componimento rappresenti il distillato perfetto di *Todo el amor* dal momento che riesce a incarnare al meglio molti elementi della scrittura del poeta, compresa la sua straordinaria capacità di universalizzazione dell'intimità affettiva. Eppure negli ultimi anni questa stessa poesia, così cruciale nello sviluppo dell'opera nerudiana, ha di fatto generato uno dei più clamorosi e insensati fraintendimenti nell'opinione pubblica, assurgendo a manifesto di un patriarcato da sconfiggere e annullare, in nome di una cultura pseudo femminista che si è rivelata del tutto cieca dinanzi ai significati profondi (e nemmeno così celati, dopotutto) del testo. A beneficio di chi legge queste pagine, è decisamente il caso di riportare qui di seguito l'intera poesia:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emergen de las cosas, llena del alma mía.

Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto⁸.

Quella che risulta essere la felice liricizzazione dell'atteggiamento al contempo passivo e contemplativo di un uomo dinanzi all'immutevolezza della figura della donna amata è stato travisato, negli ultimi anni, dalla peggiore e incontrollata deriva della *cancel culture*, quella stessa che censura i versi di Shakespeare e le pagine di Virginia Woolf, e il componimento nerudiano è sistematicamente

⁸ È a questo punto utile riportare in nota anche la traduzione italiana di Bellini, che nel nostro Paese ha rappresentato la base per quello stesso dibattito sopra riportato: «Mi piaci quando taci perché sei come assente / e mi ascolti da lungi e la mia voce non ti tocca. / Sembra che gli occhi ti sian volati via / e che un bacio ti abbia chiuso la bocca. / Poiché tutte le cose son piene della mia anima / emergi dalle cose, piene dell'anima mia. / Farfalla di sogno, rassomigli alla mia anima, / e rassomigli alla parola malinconia. / Mi piaci quando taci e sei come distante. / E stai come lamentandoti, farfalla tubante. / E mi ascolti da lungi, e la mia voce non ti raggiunge: / lascia che io taccia col tuo silenzio. / Lascia che ti parli pure col tuo silenzio / chiaro come una lampada, semplice come un anello. / Sei come la notte, silenziosa e costellata. / Il tuo silenzio è di stella, così lontano e semplice. / Mi piaci quando taci perché sei come assente. / Distante e dolorosa come se fossi morta. / Allora una parola, un sorriso bastano. / E son felice, felice che non sia così, P. Neruda, *Todo el Amor. Antología personal...*, cit., pp. 51-53.

oggetto di innumerevoli polemiche e invettive, di feroci attacchi su blog e piattaforme social, soprattutto in corrispondenza delle manifestazioni per le celebrazioni dell'8 marzo. «Neruda cállate tú» è l'urlo condiviso, scagliato contro il poeta e il verso in questione, verso totalmente decontestualizzato e manipolato⁹. La stessa ricezione dell'opera di Neruda ha subito, negli ultimi anni, un certo rallentamento, e alle polemiche appena accennate si è aggiunta quella relativa a comportamenti assai poco ortodossi che sono riemersi in alcune recenti biografie sul suo conto ma che nulla hanno a che fare con il valore specifico del suo indiscusso genio poetico¹⁰. Un genio poetico che, come detto in apertura, ha saputo biforcarsi in due sentieri distinti e complementari, quello politico e quello amoroso: se nel primo caso il volume che meglio di ogni altro riesce a restituire tutta la grandezza del poeta cileno è senz'altro il *Canto General*, unico componimento del Novecento a poter competere con *Foglie d'erba* di Walt Whitman, secondo Harold Bloom¹¹, il secondo ambito trova di fatto la sua più compiuta coniugazione proprio in questo lavoro di scrupolosa e appassionata *recopilación* realizzata dallo stesso autore, e a cui quello stesso autore sceglie di dare più esplicito e onnicomprensivo dei titoli possibili, *Todo el Amor*.

⁹ Cfr., fra i tanti materiali al riguardo, l'articolo del quotidiano spagnolo «El Periódico», che è attualmente disponibile al seguente link: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20230923/neruda-callate-gritan-mujeres-poeta-118217921>.

¹⁰ Su tutte ricordiamo qui il romanzo della scrittrice olandese Hagar Peeters, *Malva*, uscito nel 2015, romanzo che ricostruisce il controverso rapporto del poeta con la figlia Malva, avuta dalla prima moglie Maryka Antonieta Hagenaar e affetta da idrocefalia. Il testo, mai pubblicato in un'edizione italiana, ha visto la luce in Spagna oltre che in Francia e nei paesi di lingua inglese ma senza particolare successo. Ha però rappresentato, a causa dell'abbandono della bambina da parte del poeta, l'occasione per rafforzare l'idea di un Neruda *oscuro*, distante dalla celebrata figura di intellettuale partecipe del dolore umano.

¹¹ H. Bloom, *Il canone occidentale...*, cit., p. 513.

OCEANI CLASSIS: GIOVANNI BATTISTA DE CESARE E LE RICERCHE SULLE CRONACHE DELLA CONQUISTA

ANDREA PEZZÈ

1. Introduzione

Le incursioni del Prof. Giovanni Battista De Cesare nelle letterature ispanoamericane sono state ben più che occasionali e hanno caratterizzato una parte significativa della sua ricerca scientifica e dell'esperienza biografica. Quando guardo alla varietà e alla pluralità di interessi di De Cesare, mi ricordo che, da studente, in qualche circostanza mi suggestionavo all'idea che la sua caratteristica di precursore potesse includere anche la qualità del classico, ovvero che la critica letteraria sull'America Latina (o sull'America ispanica) esplorasse un territorio allora vergine, dove i frutti erano abbondanti e spontanei. Mi tornavano alla mente i versi di Sor Juana Inés de la Cruz in cui lamentava le fatiche barocche necessarie a elaborare una metafora degna di nota: «¡Dichosos los antiguos que tuvieron / paño de que cortar, y así vistieron / sus conceptos de albores, / de luces, de reflejos y de flores»¹.

Al di là delle mere suggestioni, l'indispensabile lavoro di Stefano Tedeschi incentrato sulle fortune dell'editoria italiana in relazione al *Boom* della letteratura ispanoamericana, la proliferazione di autori di qualità e di possibilità editoriali, sembra giustificare questa fabulazione edenica per cui le opere maestre di quella letteratura fossero germogliate generose e floride un tempo per essere a disposizione di chiunque intendesse giovarsene. *All'inseguimento*

¹ Ovillejo della *Musa décima* che Margo Glantz, nell'edizione Ayacucho di cui mi servo, numera col 214 e a cui attribuisce il seguente titolo *Pinta en jocosu numen, igual con el tan celebre de Jacinto Polo, una belleza*, Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, edición a cargo de Margo Glantz, I vol., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, p. 87.

dell'ultima utopia, questo il titolo del volume di Tedeschi², insiste esattamente sulla voracità dell'industria culturale e la creazione di un certo tipo di immaginario per i lettori. A sua volta edenico e primordiale, sulla scorta del successo di *Cien años de soledad*, la strana sensazione, aggravata dal sospetto che tutto dipenda da stereotipi e facilonerie, di poter fare dell'America un giardino delle lettere e della felicità non smette mai di essere attuale.

Questo mio contributo vuole evidentemente inserirsi nel solco di quanti decidono invece di leggere in controluce un certo lavoro di critica, di riflettere sull'importanza della ricerca nella caratterizzazione di un periodo della letteratura e della necessità di individuare le linee di tendenza fondamentali. Il tutto per intendere l'eredità scientifica nella prosecuzione degli studi in un campo di indagine – questo lavoro indagherà le ricerche di De Cesare sulle cronache della conquista – senza ridursi a commento effimero.

È certo che i lavori su Neruda e Asturias, sulle *Odas elementales* (sia le traduzioni che i lavori critici), sulle *Leyendas* o sul poema drammatico *Tecún Umán* di Miguel Ángel Asturias, sono accompagnati da una sincera amicizia e da un'assidua frequentazione per le strade di Venezia con gli autori in questione. Sono a loro volta segni intrisi di un'idea di fondazione, giacché richiamano gli albori degli studi ispanoamericani in Italia e la scuola veneziana e milanese portata avanti da Giuseppe Bellini³. Inutile dilungarsi su questo aspetto, ma va detto che i contributi di De Cesare su questi pilastri della letteratura ispanoamericana del XX secolo sono spesso conditi dal sapore della nostalgia. Il lungo e dotto commento alla pubblicazione del carteggio tra Bellini e Asturias riflette esattamente questo rapporto⁴. La constatazione che una parte della critica

² S. Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Nuova Cultura, 2005.

³ Cfr. A. Pezzè (ed.), *Eredità/Itinerari. Studi iberoamericani in onore di Giuseppe Bellini*, Napoli, UniorPress, 2018.

⁴ G. B. De Cesare, *A margine dell'epistolario Asturias-Bellini*, in Id., *Ispanistica. Scritti sparsi*, Napoli, Università di Napoli L'Orientale, 2015, pp. 137 e ss.

provenisse dalla frequentazione e dallo scambio non toglie nulla allo sguardo critico, al rigore metodologico e teorico, all'accuratezza filologica, all'originalità. E quindi, l'appassionato studio sulle *Odi* di Neruda non viene da nessun'altra parte se non dall'esperienza del critico, non esisterebbe senza la formazione e la ricerca (da dove e come leggi), i due capisaldi del nostro mestiere.

Accanto a queste ricerche, ci sono anche campi propri e meno battuti. La passione per la poesia, ad esempio, aveva portato già nel 1971 alla raccolta poetica *Canti negri di protesta nelle Antille*⁵; in altre circostanze, le pubblicazioni sono il frutto di indagini sulle connessioni tra alcuni protagonisti della scena culturale ispanoamericana e le vicende italiane, in particolare meridionali: dagli studi sul rapporto tra Alfonso Reyes e Benedetto Croce, o tra José Enrique Rodó⁶ e la cultura italiana, agli studi classici in Colombia, favoriti dalla borsa di studio presso l'Instituto Caro y Cuervo di Bogotá.

Visto che i panegirici non sono il mio forte e avvalendomi dell'idea che la passione per il dibattito e il confronto siano un elemento non secondario della critica, vorrei ora smentire definitivamente l'idea di una natura generosa americana che concede i suoi frutti senza la fatica del lavoro di raccolta e di analisi filologica ed ermeneutica. Vorrei inoltre concentrarmi sulla volontà e la necessità di partire dagli studi di De Cesare per attribuire ancora più complessità al rapporto tra cultura coloniale europea ed America Latina. Per cercare di arrivare a questo obbiettivo, leggerò in particolare i commenti sulle *oceani classis* e sulle idee e i protagonisti secondari, sulle memorie e la trattatistica, che il professore ha pubblicato sul complesso filone di studi relativo alle vicende seguite all'approdo di Cristoforo Colombo nelle terre a lui ignote a cui un giorno sarebbe stato imposto il nome di America.

⁵ G. B. De Cesare, *Canti negri di protesta nelle Antille*, Firenze, Accademia, 1971.

⁶ Come si ricorderà, Rodó venne colpito da una forma piuttosto grave probabilmente di «febbre spagnola» quando era in visita in Italia e morì a Palermo nel 1917.

In vista della ricorrenza del cinquecentenario della «scoperta dell'America», credo il Ministero degli Interni finanziò un progetto di ricerca di vasta portata che ripercorresse le vicende dell'inizio della colonizzazione e apportasse dati e nuove prospettive interpretative sugli scritti provenienti dalle campagne di conquista nelle attuali America Centrale, del Sud e Caraibi. Il lungo progetto e la portata delle pubblicazioni che hanno caratterizzato il lavoro di indagine comune di molte università smentisce sin dal principio l'idea che il sapere possa sorgere spontaneamente da un territorio inesplorato. Alla fine degli anni '80 e per buona parte degli anni '90, quindi, lo sforzo archivistico e le competenze individuali si unirono per ricostruire il quadro complesso dello snodo fondamentale per l'irruzione della Modernità. Nel caso di De Cesare, il compito fu, tra gli altri, quello di cercare tracce di intellettualità (e/o manovalanza) meridionale nelle flotte oceaniche.

2. Da Scillacio a Vincenzo da Napoli: scritti da e sull'*ego conquiro*

Il progetto che mette insieme le competenze italiane sulle tematiche della conquista dell'America ha visto De Cesare in prima linea nella produzione scientifica. Di suo pugno abbiamo una serie di ricerche complesse da sistematizzare in queste pagine per la semplice ragione che tornano, ampliate, ridiscusse, sotto forma di recensione prima e di articolo scientifico poi, in numerose pubblicazioni. Ad esempio, *Il primo libro italiano sulla scoperta dell'America* è un capitolo del volume *Oceani classis e nuovo mondo*⁷ (1992) che era già stato pubblicato come recensione nel vol. 31, fascicolo 2 della rivista del nostro Ateneo, «Annali. Sezione Romanza» (1989). Il libretto anonimo, stampato a Venezia da Albertino Vercellese da Lisbona, è anche lo stimolo per un approfondimento sui viaggi di Cristoforo Colombo, specialmente il secondo e il quarto, di cui il documento più rilevante è

⁷ G. B. De Cesare, *Oceani classis e nuovo mondo*, Roma, Bulzoni, 1992.

sicuramente la *Lettera rarissima*, nome con cui è conosciuta la missiva inviata ai Re di Spagna, redatta in Giamaica e datata 7 luglio 1503⁸.

Tornando al secondo viaggio, la meraviglia coloniale che in esso è presente diventa materia di fabulazione e analisi in un personaggio eclettico e complesso che anima il dibattito meridionale sulla legittimità della conquista. Si tratta del messinese Niccolò Scillacio, laureato in medicina ma guidato da vasti e variegati interessi, che tra il 1494 e il 1496, redige un incunabolo, di cui sono pervenute quattro copie, intitolato *De insulis meridiani atque indici maris nuper inventis*.

Di questo curioso volume, De Cesare ne evidenzia l'impegno storiografico e, nell'ultimo capitolo del volume *Oceani classis*, torna sulla presenza di Scillacio nel dibattito sulla conquista dell'America e sull'egemonia della cultura spagnola. Scillacio, al netto di alcuni errori grossolani, tra cui l'attribuzione a Colón della rotta africana battuta dai portoghesi, rappresenterebbe, per la sua devozione ai Re Cattolici, un esempio dell'espansione culturale della Spagna imperiale e della supremazia acquisita nell'Europa meridionale. Inoltre, come nella maggioranza dei testi che riportano impressioni e riscontri – sia *de oídas* che *de vista* –, anche in *De insulis meridiani* la fabulazione e i riferimenti alla cultura classica vanno di pari passo con la documentazione dei nuovi territori assoggettati: «il gioco del suo viaggio fittizio, o comunque assai più immaginario che reale, deve ricorrere a procedimenti conoscitivi per così dire “razionali”. [...] I riferimenti a sua disposizione sono ancora una volta gli autorevolissimi modelli classici, ai quali Scillacio ricorre con naturalezza descrittiva»⁹. In questo senso, De Cesare intercetta gli studi d'oltreoceano che iniziavano a leggere le cronache (dove con questo termine si indicano di norma tipologie testuali di vario genere, dai diari alle missive passando per le cronache vere e proprie¹⁰) dal punto di vista della loro densità narrativa e dell'interpretazione del

⁸ *Ibid.* pp. 59-63 e 65-76.

⁹ *Ibid.* p. 57.

¹⁰ M. Serna, *Introducción*, in Ead. (ed.), *Crónicas de indias*, Madrid, Cátedra, 2000.

reale a partire dall'autorità gerarchica della cultura classica greco-latina. Penso in particolar modo a Beatriz Pastor e al suo *Discurso narrativo della conquista de América* o a *La vocación literaria del pensamiento histórico en América* di Enrique Pupo-Walker¹¹ che dimostrano l'uso abbondante di strutture formali ed elementi di significato tratti dalle forme narrative dell'epica medievale e dalle fonti classiche.

Prima di proporre un ulteriore passo in avanti, è necessario introdurre un altro riferimento bibliografico utile ad approfondire l'eredità degli studi di De Cesare rispetto all'impresa coloniale spagnola. Se da un lato Scillacio e gli altri umanisti meridionali – e assieme a loro gli scritti ufficiali provenienti da Colón o da Cortés – rimandano alla formazione di un immaginario imperiale e alla legittimazione dell'atto politico e militare della conquista, dall'altro, l'impresa europea è caratterizzata da una massa corposa di soggetti negati alla storia, le cui fatiche permangono in un gruppo minoritario di testi che, a volte con piglio di rivendicazione, altre per meri interessi materiali, si includono nella letteratura della conquista solo dopo alcune ricerche più dettagliate. Sicuramente, il primo di questi è la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, soldato di Cortés che prese parte alla conquista di México-Tenochtitlan, e che, molti anni più tardi (approssimativamente negli anni '60 del '500), pubblicò le sue memorie per onorare le imprese dei soldati coinvolti. Dopo di lui, anche se prima in ordine cronologico, ci sono i *Naufragios* (1540) di Álvar Nuñez Cabeza de Vaca, vittima – secondo lui – dell'incompetenza arrogante di Pánfilo de Narváez, comandante della missione, e naufrago per circa dieci anni tra le popolazioni native degli odierni Stati Uniti sudorientali.

Dal canto suo, De Cesare, fedele alla sua vocazione transatlantica e al legame intellettuale, scritturale, emotivo, tra conquista e meridione

¹¹ B. Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, Hannover, Ediciones del Norte, 1988; E. Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

d'Italia ci restituisce, in più di una pubblicazione, le memorie di Vincenzo (o Vicente) da Napoli (o de Nápoles), presente, assieme ad altri italiani registrati nei documenti contabili, tra le truppe di Hernán Cortés. È quasi pleonastico aggiungere che Vicente de Nápoles è l'unico a lasciare le tracce della sua esperienza nella scrittura e quindi può diventare, a differenza dei suoi compagni di (s)ventura, materia di studio e commento¹².

L'episodio registrato dalla piuma di Vincenzo da Napoli riguarda la spedizione alle Isole Molucche (nel Borneo) di Álvaro de Saavedra Cerón. La missione, incaricata da Carlo V a Cortés e comandata da Saavedra, aveva il compito di rintracciare ed eventualmente riscattare la flotta di García Jofre de Loaísa e, contestualmente, stabilire degli avamposti di controllo negli arcipelaghi filippino e indonesiano. Per le insidie e le difficoltà della missione, per la presenza di portoghesi su quelle terre, la narrazione di Vincenzo da Napoli può annoverarsi tra quelle che Beatriz Pastor definisce *crónicas del fracaso*. Nel passaggio citato a continuazione, la flotta, ormai stremata dal viaggio dal Messico alle Molucche e dalle difficoltà lì incontrate, tenta, senza successo, di far ritorno in America:

Ma per i naviganti questa fu anche l'ultima nota allegra e festiva che Vicente poté registrare nella sua narrazione. Nel riprendere il viaggio in direzione nord-est fino ad arrivare al ventiseiesimo grado, ritornarono le disgrazie. Il capitano Saavedra si ammalò e dopo breve tempo morì avendo già dato le istruzioni all'equipaggio e nominato il proprio successore. Otto giorni dopo morì anche il neo-capitano Pedro Vázquez. I venti continuarono

¹² «Delle due relazioni compilate da Vicente, quella resa alla corte – alla quale specialmente dedichiamo una preliminare lettura – è un po' più breve di quella che più tardi redigerà in Messico, priva com'è di annotazioni e particolari che invece sono presenti nel testo destinato a Cortés», G. B. De Cesare, *Oceani classis...*, cit., p. 103. Per altri riferimenti relativi a napoletani perduti nelle Americhe, cfr. G. B. De Cesare, *Eroici napoletani a Pernambuco (1635-41)* e nel 'genio' apologetico del Filamondo, in AA.VV., *Le caravelle portoghesi sulle vie delle Indie: le cronache di scoperta fra realtà e letteratura*, Roma, Bulzoni, 1990.

ad essere costantemente contrari. L'inversione di rotta, ancora una volta, si rese inevitabile e penosissima. Ormai persa ogni sorta di euforia, la *Florida*, dopo un'ennesima e brevissima sosta nell'isola dei *Ladrones*, corse verso le Molucche e gettò l'ancora alla fine di ottobre del 1529 [...]¹³.

Vincenzo da Napoli torna sì in Europa, ma lo fa direttamente dall'odierna Indonesia seguendo una rotta occidentale, senza rimettere piede, in quel contesto, nei territori delle «indie occidentali». Il significato ultimo della scrittura non è quindi la celebrazione dell'espansione imperiale e religiosa europea, ma esclusivamente la necessità di ricevere un beneficio da uno sforzo immane.

Annoto a margine una variazione filologica, significativa dal mio punto di vista, sulla riflessione di De Cesare rispetto alle vicende geopolitiche che accompagnano, occulte alla vista di tutto l'equipaggio, l'epopea di Saavedra. In *Oceani classis*, evidenzia la beffa subita dagli equipaggi in difficoltà nel Borneo di fronte alle esigenze della *realpolitik*. Osserva infatti che gli scontri fra spagnoli e portoghesi sono vani e insignificanti per una ragione molto semplice: alla fine e come bilancio dell'immane spedizione, annota che «all'insaputa degli sparuti e ignari spagnoli», e a dispetto delle loro sofferenze e dell'abnegazione, «Carlo V aveva ceduto al Portogallo, nel 1529, i diritti sull'arcipelago per la somma di trecentocinquantamila ducati occorrentigli per la campagna di Francia e per andare a cingere la corona imperiale a Roma»¹⁴. Senza considerare l'evidenza della violenza coloniale per cui il diritto di proprietà della terra è indiscutibile nonostante la presenza di popolazioni autoctone e per la levità con cui si capitalizzano terre altrui, De Cesare si concentra maggiormente sulla contraddizione «di classe», per cui gli interessi materiali della ciurma sono legati alla sopravvivenza e, eventualmente, al compenso attraverso un *plus* di lavoro, ossia grazie alla scrittura. Al contempo, la Corona è enormemente lontana da

¹³ G. B. De Cesare, *Ispanistica...*, cit., p. 163.

¹⁴ G. B. De Cesare, *Oceani classis...*, cit., p. 135.

quelle urgenze e considera esclusivamente l'espansione del proprio potere tra le monarchie europee (sulle contraddizioni della modernità, anche nella sua fase embrionale, torneremo più avanti). Va notato, tuttavia, che in *Ispanistica. Scritti sparsi*, quando si ripropone la vicenda su cui mi sto concentrando, De Cesare attenua la sicurezza con cui attribuisce all'Imperatore determinate intenzioni: «il denaro gli serviva per finanziare la campagna di Francia o, forse, per andare a cingere la corona imperiale a Roma nel 1529, come dirà Francisco López de Gómara»¹⁵. A differenza della prima versione dell'articolo, quindi, cita la fonte della quale sembra non essere più così fiducioso. López de Gómara è uno dei cronisti forse più ripresi e criticati, *in primis* da Bernal Díaz del Castillo. Il soldato di Cortés decide di compiere l'immane sforzo di redigere la sua *Historia verdadera* proprio per confutare de Gómara. Lasciando da parte le considerazioni sull'affidabilità del cronista, è indubbio che De Cesare preferisce attenuare le vicende, ma è anche vero che evidenzia l'attributo forse oggi più noto e diffuso del potere, la capacità di alterare, assoggettare e distorcere il reale fino a piegarlo al suo volere. In questo modo, lascia a chi transita comunemente per questa terra il compito ermeneutico di rintracciarne o solo ipotizzarne le reali intenzioni, in una nozione tragica di destino che richiama le tragedie classiche. In questo senso, quindi, l'odissea di Vicente e di tutta la spedizione si tinge di un elemento aggiunto che riguarda l'inaccessibilità del potere e la asincronia tra percezione del presente e strategia di rafforzamento del potere stesso, fattore che aumenta la distanza tra il reale e la sua interpretazione.

Se si è detto che le ricerche di De Cesare collocano la lettura delle cronache nel solco dell'impostazione propria degli anni Ottanta e inizio anni Novanta, quando la critica postcoloniale e/o decoloniale non era ancora maggioritaria, la domanda che mi pongo è se questa seconda tipologia critica si insinuasse sottotraccia o fosse in qualche modo rinvenibile già in quel tipo di analisi. In altre parole,

¹⁵ G. B. De Cesare, *Ispanistica...*, cit., p. 160.

l'interrogativo riguarda la possibilità di collocare De Cesare nel novero dei precursori di un altro tipo di sguardo sull'impresa coloniale.

Da Enrique Dussel o Walter Mignolo fino a Carlos Jáuregui e David M. Solodkow¹⁶, osserviamo il cambiamento del paradigma di riflessione sulle vicende atlantiche del XVI secolo. Le rotte occidentali hanno catapultato l'Europa nello spazio-tempo della sua modernità, non solo per la portata del dominio e la possibilità di accumulare i capitali necessari – attraverso la manodopera schiavista – ad affermare la sua potenza economica e militare. Una delle ragioni chiave è la creazione di una asincronia fondamentale, sia in termini cronologici che di ordine, con il resto del mondo. Identificate alla cima delle gerarchie mondiali, le potenze europee si sono collocate al centro dell'irradiazione del sapere e della confluenza di beni. Al di fuori di esse, il mondo (fatte salve alcune eccezioni) giaceva in subordine rispetto alla legittimità della propria presenza.

Le *crónicas del fracaso*, scrittura in negativo, contengono al contempo la filigrana dell'impianto ontologico della società scritturale e il suo contrario, si collocano sul piano dell'imposizione del reale attraverso la scrittura e allo stesso tempo eludono il feticismo del grafema per convertirlo in mero strumento. Sono alcuni degli strumenti privilegiati per la comprensione della dinamica di costruzione di un *ego conquiro* europeo. Vincenzo da Napoli è un soggetto marginale che alla fine del viaggio guarda esclusivamente a una sopravvivenza meno stentata di quanto non fosse il suo agire. I fogli che contengono la sua epopea, le innumerevoli perdite umane della spedizione, l'immensità dello smarrimento, lottano per non

¹⁶ Si tratta ovviamente di titoli essenziali per chi scrive. Vista la vastissima produzione in tal senso, mi limito a segnalare: E. Dussel, 1492: *el encubrimiento del otro. Hacia el origen del 'mito de la modernidad'*, La Paz, Plural, 1994; W. Mignolo, *La idea de América*, Barcelona, Gedisa, 2007; C. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 2005; C. Jáuregui, D. M. Solodkow, *Bartolomé de las Casas y el paradigma biopolítico de la modernidad colonial*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de los Andes, 2024.

venire sepolti dai monumenti eretti alle imprese geopolitiche. Va detto che, sebbene più dettagliato e «impressionista» del diario ufficiale della spedizione di Francisco Granado, il primo testo di Vincenzo da Napoli è piuttosto essenziale nei dati e nelle descrizioni e che alcune parti, come fa notare De Cesare, vadano ricostruite sulla base di altre testimonianze. Purtuttavia è anche il testo più ricco di informazioni di una spedizione di non minore importanza rispetto ad altre.

3. Conclusioni

Sulla base di quanto analizzato, quindi, le cronache pongono il problema fondamentale della finalità e dell'ideologia della scrittura. Difatti, da un punto di vista letterario vi è la strana coincidenza per cui le cronache di individui soli o alle intemperie adottano (volontariamente?) un tono ben più letterario dei resoconti ufficiali delle glorie future della conquista. Se si potrebbe insinuare che è diverso il contesto di produzione (dalla posizione ufficiale del comando all'abbandono del naufrago) di sicuro però non cambia il lettore implicito. Tutte le *crónicas del fracaso* vengono destinate all'Imperatore, al Re o a un alto funzionario, come nel caso della seconda relazione di Vicente che è indirizzata ad Hernán Cortés. L'ufficialità del discorso non dovrebbe quindi venire meno e a prevalere dovrebbe essere l'estrazione sociale dell'autore e il maggior riferimento alla cultura letteraria popolare che, nel '500, veniva rielaborata e fruita e attendeva solo di esprimersi al meglio nel *Lazarillo de Tormes*. Se quindi Carlos Fuentes definisce Bernal Díaz il primo scrittore messicano e gli attribuisce i tratti della storiografia popolare, oralità e «mestizaje»¹⁷, allo stesso modo, secondo Miguel León Portilla, Vicente de Nápoles «ci lasciò un testo bellissimo appartenente a una letteratura da molti sconosciuta: "sin exagerar,

¹⁷ C. Fuentes, *La fuente secreta da le literatura hispanoamericana es el enigma del mundo histórico al que pertenece*, in «El País», 19 luglio 1988, https://elpais.com/diario/1988/07/19/cultura/585266402_850215.html.

puede afirmarse que esto relatos con mucho superan aquellos de aventuras al modo de Emilio Salgari o Julio Verne"»¹⁸. Infatti, annota De Cesare, le due relazioni «fortunatamente poco ossequiose dei caratteri referenziali del diario di bordo, riescono a formulare una narrazione capace di ricreare il clima e la trama di un'avventura dai contenuti straordinariamente fantastici ma che, di fatto, avvennero realmente»¹⁹.

In un passaggio di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges inventa un dialogo tra uno degli affiliati a una setta di eclettici enciclopedisti americani e il loro patrocinatore Ezra Buckley: «Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta»²⁰. La ripetizione del concetto di «invenzione» torna anche in Mignolo, ma in senso contrario o comunque rivendicativo. Se Borges evidenzia la figurazione narrativa dell'impresa coloniale in cui la conoscenza europea altera l'osservazione della natura americana per adattarla a una sua fabulazione, Mignolo la traduce in violenza epistemica, in strumento di dominio in grado di piegare il reale alla voracità accaparratrice delle corone e degli imperi. Probabilmente, quindi, ignorare il «canone» di scrittura di una cronica non impedisce di inserirla all'interno dei documenti che possono essere accolti dall'ufficialità della corona, né alterano il valore documentale del testo stesso. Se tutte le cronache contengono un elemento di fabulazione, quelle del *fracaso* ci sembrano più letterarie semplicemente perché intercettano una sensibilità narrativa embrionale nel contesto della prima metà del XVI secolo. La dimensione epica riportata invece nelle cronache ufficiali²¹, riscrittura dei *cantares* (che a loro volta hanno dovuto imporsi nell'ambito letterario), situa la narrativa in un altro ordine discorsivo, quella della formazione di un'egemonia territoriale della monarchia castigliana. Tuttavia, il succo della questione non

¹⁸ G. B. De Cesare, *Ispanistica...*, cit., p. 156.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2004, p. 35.

²¹ Mi riferisco sempre agli studi di B. Pastor, *Discurso narrativo...*, cit., e E. Pupo-Walker, *La vocación literaria...*, cit.

cambia per una patente di veridicità riservata a un certo tipo di contaminazione narrativa. Cambia per il ruolo che la scrittura assume in una modalità di composizione o nell'altra, offre al lettore l'immaginario di una tipologia di soggetto che, lentamente, si fa avanti nelle vicende sociali atlantiche e che, in qualche modo, le influenzerà.

Ecco quindi che Vicente de Nápoles, inserito nell'archivio di *crónicas del fracaso*, corrobora l'idea di una doppia asincronia. È ovvio che si sta parlando di un subordinato, quindi obbligato all'obbedienza e probabilmente anche artefice di imposizioni violente, eppure il suo trattato va letto dalla prospettiva almeno contraddittoria dei rapporti di potere in cui la subordinazione, di classe e di altro tipo, si incontrano nella comune sventura destinata agli ultimi.

LA POESIA DELLE ANTILLE NELL'ANTOLOGIA *CANTI NEGRI*. *LE GRANDI VOCI DI PROTESTA*

MARCELLA SOLINAS

1. Introduzione

Nel corso della sua lunga e feconda carriera di studioso di letterature ispaniche, Giovanni Battista De Cesare ha esplorato una vasta gamma di autori e tematiche, coniugando analisi filologica, sensibilità critica e impegno culturale. Ampio spazio nella sua carriera è stato sicuramente dedicato agli studi sulla letteratura spagnola medievale¹ e del Siglo de Oro, con la pubblicazione di numerosi articoli, edizioni critiche, traduzioni e saggi sui classici più importanti della letteratura spagnola, Miguel de Cervantes in primis². Grande attenzione De Cesare ha rivolto anche all'opera di scrittori attivi nella prima metà del Novecento, tra cui figure canoniche del calibro di Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Ramón del Valle Inclán e Rafael Alberti per citarne solo alcuni³. Infine, non di minore importanza,

¹ A tal proposito è opportuno menzionare almeno due contributi: l'edizione critica de *El libro de Apolonio* (G. B. De Cesare, *El libro de Apolonio*, Milano, CNR, Cisalpino-Goliardica, 1974), e il manuale di Letteratura spagnola medioevale (G. B. De Cesare *Letteratura spagnola medioevale*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000).

² Tra le opere di Miguel de Cervantes tradotte da De Cesare si segnalano *L'assedio di Numancia*, *La divertente*, *La casa della gelosia e selva d'Ardenna* e *Il Ruffiano santo* pubblicati nel 1971 nella raccolta delle opere cervantine curata da Franco Meregalli (M. de Cervantes Saavedra, *Tutte le opere*, F. Meregalli (a cura di), 2 voll., Milano, Mursia, 1971). Una nuova traduzione del *Ruffiano Santo* è stata successivamente pubblicata da De Cesare nel 1997 (M. de Cervantes, *El Rufián Dichoso / Il Ruffiano Santo*, G. B. De Cesare (a cura di), edizione con testo a fronte, Napoli, Liguori, 1997).

³ A titolo esemplificativo ricordiamo alcune delle principali pubblicazioni di De Cesare dedicate a questi autori: G. B. De Cesare, *Specchio nell'ombra. Un itinerario per la lettura di Juan Ramón Jiménez*, Roma, Bulzoni, 1978; R. M. del Valle-Inclán, *Sonata di primavera*, G. B. De Cesare (a cura di), edizione con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1995; A. Machado, *Paesaggi d'amore. Poesie per Leonor e altre poesie*, G. B. De Cesare (a

risulta il suo impegno relativo alla critica letteraria ispanoamericana, con particolare attenzione alla narrativa e alla poesia del Novecento. De Cesare ha infatti studiato a fondo alcuni dei cosiddetti «mostri sacri» delle lettere latinoamericane, quali Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Octavio Paz e il peruviano César Vallejo, tra gli altri⁴. Alle analisi critiche e testuali di cui sopra, bisogna poi aggiungere un ulteriore ambito, trasversale ai precedenti, che è quello della traduzione letteraria e della mediazione culturale, praticata da De Cesare con rigore e sensibilità nel corso di tutta la sua carriera. Le sue traduzioni delle *Odi elementari* di Neruda, pubblicate in diverse edizioni⁵, delle più famose commedie cervantine come *L'Assedio di Numancia*, *La divertente*, *La casa della gelosia e selva d'Ardena* e *Il Ruffiano Santo*, o ancora il saggio *Congiunzioni e Disgiunzioni* di Octavio Paz, rappresentano esempi emblematici della sua capacità di restituire in italiano la musicalità e la densità semantica sia della poesia che della narrativa in lingua spagnola.

Questo sintetico e incompleto excursus introduttivo non ha certo l'obiettivo di ripercorrere la traiettoria di un'intera vita dedicata agli studi ispanici, ma contribuisce a restituirci in maniera plastica la figura di uno studioso dal profilo autenticamente «umanista» che ha

cura di), edizione con testo a fronte, Firenze, Passigli, 2010; R. Alberti, *Poesie d'amore*, G. B. De Cesare (a cura di), edizione con testo a fronte, Firenze, Passigli, 2007.

⁴ Tra le pubblicazioni più significative menzioniamo uno dei primi lavori su Asturias: *Tecún - Umán*, di Miguel Ángel Asturias, in «Papeles de Son Armadans», tomo 12, nn. 185-186, Madrid - Palma de Mallorca, 1971, e *Unità ed episodicità di "Hombres de maíz"*. Contributo ad una analisi del romanzo di Asturias, in «Studi di letteratura ispano-americana», V, Venezia, 1974, pp. 29-44. Di Vallejo ricordiamo *Analisi delle varianti nella poesia giovanile di César Vallejo*, in «Studi di letteratura ispano-americana», IV, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972; di Neruda citiamo *Il primo libro delle «Odi elementales»*: una svolta nella poetica di Pablo Neruda, in «Studi di letteratura ispano-americana», VI, Venezia 1975, pp. 41-54; di Octavio Paz, *Congiunzioni e disgiunzioni*, Genova, Il Melangolo, 1984.

⁵ La prima traduzione delle *Odi elementari* di Pablo Neruda da parte di De Cesare risale al 1977. Nei primi anni Duemila, l'editore Passigli ha riproposto le traduzioni in più volumi, curandone una nuova veste editoriale. Cfr. P. Neruda, *Odi elementari*, G. B. De Cesare (a cura di), edizione con testo a fronte, Milano, Accademia, 1977.

inteso e vissuto la letteratura non come un fatto isolato, ma come un luogo di transito, un vero e proprio dispositivo di relazione. Il fatto letterario diventa per De Cesare una soglia aperta verso l'altro, uno spazio di intersezione tra lingue, culture, epoche e sensibilità da cui emerge una concezione della letteratura come rete dinamica di corrispondenze, capace di oltrepassare i confini nazionali, disciplinari e linguistici, e di generare un dialogo continuo tra epoche, tendenze e storie.

2. L'antologia *Canti negri*

Questo approccio «inclusivo» traspare fin dagli anni giovanili della sua produzione, ed è in questa cornice che si inserisce l'antologia *Canti Negri. Le grandi voci di protesta. Poesia delle Antille*, pubblicata nel 1971 per le edizioni Accademia-Sansoni, all'interno della collana *Il Maestrale* diretta da Carlo Bo, e che, senza dubbio, costituisce una delle espressioni più significative dell'interesse del nostro per la letteratura afrocaribica⁶.

L'antologia si presenta come un'operazione particolarmente innovativa per il panorama editoriale e accademico italiano dell'epoca, in quanto propone, per la prima volta, una raccolta di testi poetici che unisce, in un unico volume, autori delle Antille di lingua francese e spagnola. La selezione include poeti provenienti da Haiti, Guadalupa, Martinica, Cuba e Porto Rico e si distingue per la volontà di valorizzare le peculiarità di tali tradizioni poetiche, la trascendenza di alcuni autori e l'opportunità di indagare in modo analitico questo campo letterario, offrendo al lettore e allo studioso italiano un accesso diretto e mediato a una produzione lirica che in quegli anni era ancora poco conosciuta nel panorama culturale nazionale.

Il volume, impreziosito dalle belle illustrazioni dell'artista uruguayano Carlos Paéz Vilaró, è corredato da una premessa, un

⁶ Ricordiamo anche G. B. De Cesare (a cura di), *Poesia di rivolta. Il grido dell'America Latina*, edizione con testo a fronte, Milano, Accademia, 1972.

corposo e documentato saggio introduttivo di carattere storico letterario con brevi profili biografici degli autori, un glossario esplicativo dei *realia* presenti nei testi poetici e, soprattutto, da una traduzione italiana a fronte che accompagna ogni componimento.

La riflessione sul concetto di «Caraibi» è centrale fin dall'impianto teorico che inaugura l'antologia. De Cesare descrive l'area caraibica come uno spazio mutevole e attraversato da molteplici influenze, la cui delimitazione geografica è diffusa e richiede dunque coordinate trasversali per essere compresa. Egli pone l'accento sulla centralità della comune (anche se con caratteristiche ben diversificate) esperienza coloniale, della schiavitù, del meticciato, del sincretismo religioso e dell'importanza della musica, considerati elementi imprescindibili per comprendere la produzione artistica della regione.

Il discorso critico sui Caraibi si fonda su una pluralità di livelli storici e culturali, che ne rendono complessa la definizione e l'interpretazione; tuttavia, un elemento costante che attraversa la letteratura antillana fin dai primi anni del Novecento è l'identificazione della produzione artistica con il tema afroamericano. Il nucleo tematico centrale di questo campo di studi – che nel tempo si è arricchito di nuove prospettive, ampliando lo sguardo oltre l'identità etnica – riguarda la tensione tra radici africane e influenze europee, l'impronta africana nel macrosistema letterario latinoamericano (e in particolare caraibico), e la rappresentazione della condizione del «nero».

Giovanni Battista De Cesare avverte, dunque, l'urgenza di creare uno spazio letterario in cui tali tematiche possano essere analizzate e valorizzate e con la pubblicazione di *Canti Negri. Le grandi voci di protesta*, egli intende dare voce non solo a una produzione innovativa dal punto di vista estetico, ma soprattutto alle esperienze e alle rivendicazioni della popolazione nera, con l'obiettivo di diffondere:

Un messaggio di freschezza e di dolore in canti e in ritmi che all'evasione nella nostalgia d'un Africa che si colora spesso dei toni e dei significati delle evocazioni oniriche, affianca il gesto, il

grido di rivolta contro una realtà che non è solo dell'oggi, ma che investe, come per effetto di un processo di ipnopedia, le responsabilità storiche della moderna civiltà occidentale⁷.

De Cesare compie allora un'ampia ricognizione sulla genesi delle principali correnti poetiche antillane e sulle diverse tradizioni sviluppatesi nelle isole caraibiche nel corso del Ventesimo secolo, rilevando da un lato, il ruolo delle avanguardie – in particolare modernismo e surrealismo – nello sviluppo della poesia caraibica; dall'altro, analizzando le dinamiche storiche, politiche e culturali che ne hanno influenzato l'evoluzione del linguaggio poetico. Il fenomeno del colonialismo e le sue conseguenze economiche, sociali e simboliche costituiscono il fulcro interpretativo attorno al quale si articola la sua riflessione critica. Scrive infatti:

Il colonialismo esterno su alcune province, esercitato con la formula dell'assoggettamento economico e finanziario dell'imperialismo statunitense, e il colonialismo interno su altre, ad opera della Francia e degli stessi Stati Uniti, sono, tra le cause di miseria materiale e risentimento, quelle contro cui più drammaticamente si indirizza la protesta dei poeti di colore⁸.

Date queste premesse, l'autore apre la sua analisi con uno studio approfondito della tradizione poetica delle Antille francofone, concentrandosi in primis su Haiti, l'isola da cui si sono levate per prime le «voci di protesta» dei cosiddetti giacobini neri⁹. Haiti è presentata come centro propulsore di una riflessione culturale e politica che ha ispirato fortemente la produzione poetica della regione. In questo contesto, viene sottolineato il ruolo fondamentale del medico ed etnologo Jean Price-Mars, le cui teorie africaniste, incentrate sulla valorizzazione delle radici africane della cultura

⁷ G. B. De Cesare, *Canti negri. Le grandi voci di protesta. Poesia delle Antille*, Milano, Accademia, 1971, p. 12.

⁸ *Ibid.* p. 9.

⁹ Cfr. C. L. R. James, *I giacobini neri*, Milano, Derive e Approdi, 2015.

haitiana, hanno costituito il terreno fertile per le successive espressioni letterarie. Come scrive De Cesare, Price-Mars sostiene che i neri «vanno riabilitati nei loro valori specifici e non già sul piano dell'uguaglianza con i bianchi»¹⁰, rivendicando una dignità culturale autonoma e non subordinata.

Gli autori selezionati per rappresentare Haiti nell'antologia sono Jacques Roumain, Roussan Camille, René Bélance e René Depestre; ciascuno incarna una declinazione originale della sensibilità lirica haitiana; tuttavia, pur nella diversità delle voci, sono accomunati dall'adesione a una poetica della protesta, in cui la parola si fa strumento di denuncia sociale e di affermazione identitaria¹¹.

In particolare, De Cesare dedica un'analisi attenta a Jacques Roumain, figura centrale della poesia haitiana. Mulatto e proveniente da una famiglia benestante, Roumain scelse di schierarsi con le masse popolari haitiane, costituite quasi esclusivamente da neri poveri. Fu il fondatore del Partito Comunista haitiano e del movimento indigenista. Nei componimenti *Pourtant* e *Nouveau sermone nègre / Pure e Nuovo sermone negro* si distingue «il deciso rinnovamento degli schemi metrici e tematici tradizionali e la negazione del diritto a una spirituale solitudine quale privato rifugio dei poeti estetizzanti»¹², in cui si afferma la volontà di rompere con i modelli letterari importati dalla Francia e di attingere all'immaginario popolare haitiano per fare della poesia uno strumento di denuncia. Per Roumain il poeta è «soprattutto testimone ed attore nel dramma della storia dei popoli; egli deve quindi porsi sul piano dell'azione per fare della poesia un canto di protesta e un'arma di lotta»¹³. La sua poesia è intrisa di tensione sociale e di solidarietà internazionale, come appare chiaro dai

¹⁰ G. B. De Cesare, *Canti negri...*, cit., p. 16.

¹¹ Le poesie presenti nell'antologia sono: *Pourtant* e *Nouveau sermone nègre / Pure e Nuovo sermone negro* di Jacques Roumain; *Nedje* e *Criste (Nedje e Cristo)* di Roussan Camille; *Vertige (Vertigine)* di René Bélance; *Ode a une milicienne de la révolution (Ode a un miliziano della rivoluzione)* di René Depestre.

¹² G. B. De Cesare, *Canti negri...*, cit., pp. 58-65.

¹³ *Ibid.* p. 17.

versi: «Io non voglio che essere della vostra razza / operai contadini d'ogni paese»¹⁴. Il motivo della rivolta proletaria attraversa la sua opera e si esprime in un grido di speranza e in un atto d'accusa universale, che accomuna il «Minatore delle Asturie, minatore negro di Johannesburg, metallurgico di Krupp, duro contadino di Castiglia, vignaio di Sicilia, paria / dell'India»¹⁵.

De Cesare ripercorre poi la genesi e l'evoluzione del movimento della negritudine, corrente letteraria che ha avuto un impatto dirompente sull'ambiente culturale e politico, in particolare nelle colonie francofone; e la cui eco risultava ancora vivissima negli anni Settanta. Ne tratteggia le caratteristiche principali, mettendo in luce il legame con le avanguardie europee e il ruolo di intellettuali quali Jean-Paul Sartre, che fu tra i principali sostenitori del movimento. Come è noto, centrale, in tale corrente, è il desiderio di riscatto della popolazione nera dal complesso di inferiorità indotto dai «bianchi» e l'opposizione al razzismo e al colonialismo, che si esprime attraverso una parola poetica militante, radicata nella storia e nella memoria collettiva. Secondo l'autore, la negritudine ha rappresentato «una tappa interessante del processo di disalienazione della razza, un risultato positivo delle sperimentazioni intellettualistiche parigine tendenti a mettere in moto la macchina della decolonizzazione culturale della gente di colore»¹⁶. Figura chiave, in tal senso, è quella del grande poeta martinicano Aimé Césaire, che coniò per primo il termine «negritudine» poi divenuto manifesto di una generazione¹⁷. L'autore traduce alcuni passaggi della sua opera più celebre, *Diario di un ritorno al paese natale* (1939), autentica pietra miliare della poesia antillana e manifesto della condizione nera. Il *Diario* si configura come un diario lirico della negritudine, una faticosa presa di coscienza di ciò che significava essere «negro» prima della Seconda guerra

¹⁴ *Ibid.* p. 59.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.* p. 22.

¹⁷ Césaire fu, insieme a Léopold Sedar Senghor, Léon-Gontran Damas, Aimé Césaire, e Guy Tirolien uno dei massimi esponenti di questo movimento.

mondiale. La sua forza risiede non solo nell'audacia grammaticale e sintattica, ma nella capacità di trasformare il linguaggio poetico in uno strumento di liberazione, in cui lo sconvolgimento formale non è mai fine a se stesso – come spesso accadeva nei surrealisti europei – ma è sempre funzionale a un'esigenza di verità e di trasformazione destinata a influenzare in modo duraturo la produzione artistica e teorica di varie generazioni di intellettuali caraibici, non solo francofoni.

Questa tensione tra forma e contenuto, tra sperimentazione linguistica e impegno politico attraversa tutte le voci poetiche selezionate nell'antologia e, nonostante il volume si concentri sui poeti di lingua francese¹⁸ e spagnola, nell'introduzione l'autore non manca di riconoscere il valore e l'influenza della tradizione poetica anglofona dei Caraibi. In particolare, un passaggio significativo è dedicato alla figura del poeta giamaicano Claude McKay, «voce possente della lirica negra americana di lingua inglese»¹⁹, e rappresentante della *Harlem Renaissance*, che «esprime il dolore della razza per il linciaggio antico e presente cui è sottoposta, un dolore da cui non può che nascere – come in Langston Hughes, in Countee Cullen, in Carrie William Clifford [...] l'incitamento alla ribellione e alla rivolta; sentimenti che Mc Kay esalta e precisa nei versi del "Il linciaggio" ("The Lynching")»²⁰, proponendo, sottolinea De Cesare, una dimensione stilistica di tipo espressionista, strettamente legata ai contenuti della lirica nera statunitense.

Nella seconda parte dell'introduzione, l'autore torna a vestire i panni dell'ispanista «tradizionale», dedicando le sue riflessioni alla poesia caraibica in lingua spagnola, che considera «di diverse tonalità

¹⁸ Oltre all'esperienza poetica di Haiti e della Martinica, nell'antologia sono presenti anche i testi di due grandi nomi della poesia della Guadalupa: Paul Nègre con *Je n'aime pas l'Afrique (Non amo quell'Africa)* e Guy Tirolien con *Prière d'un petit enfant nègre (Preghiera d'un bambino negro)*.

¹⁹ *Ibid.* p. 27.

²⁰ *Ibid.* p. 28.

e sfumature»²¹ rispetto a quella francese e inglese. Nei Caraibi ispanofoni «il problema socio-politico è velato dal ritmo festivo della danza al suono del *bongó*, dai colori vivaci d'un paesaggio ove si ritrova un'altra Africa, una nuova patria altrettanto ricca d'emozioni rituali e di magia»²², una visione che si lega anche alla specificità della colonizzazione spagnola, contraddistinta da una presenza significativa dei cosiddetti «mulatti».

Per quanto riguarda Portorico, De Cesare ripercorre la traiettoria poetica di Luis Palés Matos, considerato il creatore del *diepalismo*²³, mettendo in risalto «l'abile tecnica imitativa del ritmo delle danze negre: un ritmo sensuale, ma non privo di una sottile vena drammatica, la cui cadenza egli scandisce ricorrendo all'iterazione, all'onomatopea e a una perfetta distribuzione degli accenti del verso»²⁴. Palés Matos appare come un poeta colto, dotato di uno spirito scettico, proprio del bianco che guarda con disincanto alla «società civilizzata» a cui non crede e dalla quale cerca una via di fuga. Tuttavia, nell'antologia lirica, in cui, come il nostro chiarisce nella premessa, sono presentati «unicamente versi di poeti di colore»²⁵, viene selezionato un testo dell'autrice portoricana Carmen Colón Pelot, intitolato *Motivos de invidia mulata* e tradotto in italiano come *Invidia*:

Ho invidia di te,
nuvola bianca;
tu t'innamori nelle braccia
del vento; t'accoppi da sola
con gli alberi maschi

²¹ *Ibid.* p. 29.

²² *Ibidem.*

²³ Il *diepalismo* è stato un movimento poetico d'avanguardia fondato a Porto Rico nel 1921 da Luis Palés Matos e José de Diego Padró. Basato sul valore musicale del verso e sull'uso dell'onomatopea, privilegiava la sonorità rispetto alla narrazione, impiegando il ritmo per imitare i suoni.

²⁴ G. B. De Cesare, *Canti negri...*, cit., p. 44.

²⁵ *Ibid.* p. 6.

delle alte montagne
 e per casta ti rimano e bella.
 Me nessuno canta,
 schiava di norme
 e di leggi cristiane²⁶.

Nei versi si coglie una denuncia della svalutazione dei corpi non bianchi in cui la voce poetica femminile esprime una tensione tra desiderio e esclusione, tra idealizzazione della bianchezza e rifiuto della subordinazione razziale e di genere.

Grande attenzione viene poi riservata alla realtà culturale cubana²⁷. Vengono presentati diversi autori, dai precursori della poesia di tema «nero», come Manuel Serafín Pichardo e Ramón Guirao, fino a Marcelino Arozarena²⁸ o Regino Pedroso, poeta che fonde nella propria opera elementi della tradizione africana con influenze della cultura orientale, le quali, seppur esplorate meno frequentemente dalla critica, hanno partecipato al processo di transculturazione e alla costruzione, sempre in fieri, del complesso mosaico identitario dell'isola caraibica.

In questo stesso orizzonte transculturale si colloca il principale esponente della poesia afroantillana a Cuba e uno dei poeti più rappresentativi del Novecento latinoamericano: il mulatto Nicolás Guillén, cui De Cesare dedica ampio spazio, traducendo dodici componimenti tratti dalle sue raccolte più note, tra cui *Canto negro*, *Balada de los dos abuelos*, *Sabás*, *Sudor y látigo*, *Llegada* e *Velorio de papá Montero*. Come afferma il nostro, Guillén «ha creato il son poesia ricavandone lo spirito dal son musica, traducendo così in termini di poesia scritta, e senza alcuna concessione all'elemento pittorico, i sentimenti dell'angoscia ancestrale dell'anima afro-cubana racchiusi

²⁶ *Ibid.* p. 155.

²⁷ De Cesare non inserisce nell'antologia componimenti di autori di Santo Domingo, tuttavia nell'introduzione dedica ampio spazio alla traiettoria poetica di Manuel del Cabral (1907-1999).

²⁸ Di Arozarena De Cesare pubblica nell'antologia lirica la poesia *Caridá*, *Ibid.* pp. 148-151.

nelle note musicali di quella danza»²⁹. Un esempio emblematico di questa fusione tra musica e parola, che incarna inoltre la tensione tra oralità e scrittura, è la poesia *Canto negro*, tratta da *Sóngoro Cosongo* (1931), una delle raccolte più importanti del poeta cubano. Così la propone De Cesare nella sua traduzione:

Yambambó, yambambé!
Risuona il congo solongo,
Risuona il nero ben nero:
congo solongo del Songo,
balla *yambó* su d'un pié.
Mamatomba
Serembe cuserembá.
Il nero canta e si sbronza,
il nero si sbronza e canta,
il nero canta e se n'va [...] ³⁰.

Il testo presenta notevoli difficoltà di resa in italiano, dovute alla sua musicalità sincopata, all'uso di onomatopee e iterazioni, e alla struttura metrica basata sull'ottosillabo, spesso spezzato in quadrisillabi. Nella traduzione, De Cesare pone grande attenzione alla componente fonica e ritmica, riuscendo a restituire con efficacia l'energia sonora e il ritmo del testo originale.

Questa sensibilità traduttiva si accompagna a una riflessione profonda sulla prospettiva poetica di Guillén. Lo studioso evidenzia come il rinnovamento linguistico operato dal poeta cubano si distingua dalle sperimentazioni delle avanguardie europee e dai modelli negristi. In Guillén, infatti, la «sensibilità negra» non è un oggetto da osservare esternamente, ma un soggetto da cui partire. Finanche nei primi testi di *Motivos de son* (1930), strutturalmente legati alla poesia popolare, Guillén evita ogni rappresentazione semplificata e, stravolgendo e reinventando una lingua poetica autoctona, dà voce alla dimensione seria, drammatica e tragica della storia e della

²⁹ *Ibid.* p. 33.

³⁰ *Ibid.* p. 107.

condizione non solo del nero, ma del soggetto antillano in generale. Il grido di ribellione che affiora in poesie come *Arrivo* («Siamo qui! / La parola ci viene umida dai boschi, / e un sole energico ci spunta nelle vene. / Il pugno è forte / e tiene il remo!»³¹) rivendica la presenza fondamentale dell'eredità africana per la creazione del «profilo definitivo d'America». Allo stesso tempo, in un testo come la *Ballata dei nonni* in cui Federico e Facundo, il nonno bianco e il nonno nero:

[...] S'abbracciano.
Sospirano.
Innalzano le forti teste,
identica statura,
sotto le alte stelle;
identica statura,
ansia nera e ansia bianca;
identica statura,
gridano. Sognano. Cantano...
Cantano... Cantano... Cantano!³².

L'obiettivo di Guillén è armonizzare le due principali componenti culturali di Cuba: quella nera e quella bianca attraverso la valorizzazione di un'identità meticcica, capace di riconoscersi nel «color cubano». In questa prospettiva, la *mezcla* non viene proposta come tensione o conflitto, ma come una realtà da riconoscere, riscattare e integrare nel progetto nazionale.

De Cesare sottolinea come la poesia di Guillén sia caratterizzata da una progressiva evoluzione tematica e stilistica, che raggiunge l'apice con le *Elegie*, testi che si configurano come un potente spazio di riflessione in cui emerge un «Guillén maturo e definitivo», capace di fondere rinnovamento estetico e impegno civile. A questo proposito, afferma De Cesare, estendendo tale riflessione all'intera produzione:

³¹ *Ibid.* p. 127.

³² *Ibid.* p. 113.

L'impegno civile si fa consonante con quello artistico, si pone al centro della creazione poetica, e ad esso sono affidate le scelte esistenziali che il poeta deve fare giorno per giorno di fronte alla sua coscienza sollecitata dalla realtà. Il senso politico della poesia negra si svolge e si precisa, quindi, secondo l'idea religiosa della storia – il rispetto esistenziale della persona creata – e la sua azione si pone non già come lotta per il potere, ma come lotta per la sopravvivenza e per la conquista d'uno spazio di libertà da strappare al potere³³.

3. Riflessioni finali

Dopo oltre mezzo secolo dalla sua pubblicazione, è lecito chiedersi se un'opera abbia resistito all'usura del tempo, se conservi una rilevanza teorica e culturale, se riesca ancora a parlare ai lettori e agli studiosi di oggi. Il dubbio aumenta quando si tratta di un'opera sorta in un contesto come quello degli anni Settanta, fortemente segnato sul piano ideologico e culturale, e pensata come gesto critico e militante. Eppure, cinquantaquattro anni dopo, *Canti negri* continua a interpellarci. L'antologia, raccogliendo voci poetiche di denuncia e resistenza provenienti da autori neri marginalizzati nei rispettivi contesti storici e culturali, conserva infatti un'importante vitalità critica. Se nel linguaggio adottato si avverte lo scorrere del tempo, e la terminologia relativa al colore della pelle o alle relazioni coloniali può apparire oggi superata, essendosi assestata su una nuova sensibilità anche alla luce degli sviluppi teorici dei *Cultural Studies* e dei *Black Studies*, le ragioni che hanno guidato De Cesare nella costruzione del corpus poetico restano tuttora attuali. Le questioni sollevate continuano a risuonare nel dibattito contemporaneo. In questo senso, il lavoro di De Cesare merita di essere riletto non solo come documento storico, ma come strumento critico capace di dialogare con le prospettive teoriche ed estetiche più recenti. *L'antologia* offre infatti l'occasione per riflettere sull'evoluzione degli studi latinoamericanisti

³³ *Ibid.* p. 53.

in Italia e sulla possibilità di recuperare e ripubblicare alcune delle voci poetiche presenti nella raccolta. Rileggere questi testi oggi significa confrontarsi con le tensioni ancora vive che attraversano la letteratura caraibica e americana contemporanea, e con le questioni irrisolte legate alla rappresentazione, alla marginalità e alla condizione della popolazione nera, tanto nel sistema letterario quanto nella società.

EL DIÁLOGO CON EL PASADO EN *EL HECHIZADO* DE
FRANCISCO AYALA. UNA POSIBLE FUENTE INSPIRADORA

GERMANA VOLPE

El verdadero ejercicio intelectual no consiste
en seguir modas, sino en encararse con las
dificultades de la propia época.

Francisco Ayala

Los períodos de crisis política e institucional siempre engendran un deseo de dar con las causas profundas de la coyuntura histórica que se experimenta. Como es sabido, la reflexión sobre los motivos de la decadencia nacional está muy arraigada en España y representa uno de los temas recurrentes de la literatura que, al modo de un río cárstico, vive su vida subterránea, estando a punto de abandonarla en cada momento de depresión o de cambio relevante para volver a fluir por las venas de la expresión literaria: así pasó con la crisis de la España barroca de Cervantes y Quevedo, y también con la de Feijoo, Cadalso, Jovellanos o Larra o, de manera aún más evidente, después del Desastre Nacional, con la España mutilada de los intelectuales del 98, cuya preocupación por los males de la patria llega a ser un rasgo definitorio y adquiere plena conciencia histórica. La guerra civil convierte este sentimiento en un tema privilegiado, casi una obsesión, en los narradores exiliados del siglo XX; la *España peregrina* – diferentemente de la *España cautiva*, obligada a idear formas de expresión menos explícitas– escribe casi exclusivamente sobre la guerra civil española, en una especie de elaboración perpetua del luto colectivo.

En estas páginas me propongo estudiar cómo cultivar la memoria del pasado es fundamental para enfrentarse a los retos del presente, a través de uno de los intérpretes más lúcidos del *tema de España*, el granadino Francisco Ayala. Sociólogo de profesión y autor de

numerosas obras narrativas, ensayos, traducciones y tratados de sociología y derecho público, él vive su experiencia del exilio político sobre todo en Buenos Aires y EEUU, donde sigue desempeñando su actividad docente en varias universidades prestigiosas.

En 1949, después de una larga ausencia del mercado editorial literario debida a la traumática experiencia de la guerra civil y a la tragedia de la segunda guerra mundial, Ayala publica en Buenos Aires dos libros de cuentos, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, textos paralelos que revelan una unidad temática, además de moral y estética, que subyace en toda la obra de su madurez. Si por un lado el exilio le impide el contacto inmediato con la realidad concreta a la que se dirige su creación literaria, por otro lado le ofrece una condición de libertad que le coloca en una atalaya privilegiada¹. Los doce cuentos incluidos en estos dos volúmenes marcan el inicio de una nueva etapa en la escritura de Francisco Ayala, una etapa de madurez en que la aproximación lúdica y deshumanizada a la expresión artística de sus escritos juveniles² deja lugar a una voz más auténtica y comprometida con las atrocidades de los tiempos recién vividos. El elemento que los aglutina es la meditación sobre los motivos de la disgregación, pródromo del conflicto, en el intento de hallar –y por ende visibilizar– los síntomas premonitorios del *tajo*³. Sin embargo, si en *La cabeza del*

¹ Giuliana Benvenuti afirma que «L'esilio, come la migrazione, è una condizione di privazione, ma è al contempo l'apertura di uno spazio di libertà, è anche un luogo di osservazione privilegiato, benché scomodo, la pratica di un'istanza critica relazionale e comparativa», G. Benvenuti, R. Cesarani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 112.

² En el prólogo a *La cabeza del cordero*, el autor granadino escribe: «Varias fantasías alimentaron entonces relatos que [...] publicó la Revista de Occidente; relatos "deshumanizados", cuya base de experiencia se reducía a cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en forma de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales», F. Ayala, *La cabeza del cordero*, Barcelona, Seix Barral, 1972, *Proemio*, p. 10.

³ *El tajo* es el título del segundo cuento de *La cabeza del cordero*, donde llega a ser metáfora de la escisión interna de la sociedad, de la desmembración de un pueblo que

cordero la guerra civil representa el marco histórico con que la narración se relaciona de manera más o menos directa⁴, los cuentos de *Los usurpadores* implican una perspectiva más amplia, que se basa en la memoria histórica con vistas a iluminar el presente. El escritor-sociólogo emprende un diálogo entre Historia y Literatura, dando nuevo vigor a un género que en España, después de conocer un momento de florecimiento en la época romántica, había empezado a languidecer en las primeras décadas del siglo XX dominadas por el arte deshumanizado de Ortega y Gasset, y posteriormente se había agotado a causa de la guerra civil. Y lo hace apoyándose en una concepción de la Historia, ya no entendida como refugio exótico al estilo romántico, sino como conocimiento en función del presente o como saber orientado a la práctica⁵. Una concepción cíclica de origen clásico que se basa en la idea de que el comportamiento humano depende de las condiciones naturales y, por lo tanto, es inmutable⁶; la visión circular de la Historia no es nueva, ni siquiera en la cultura occidental donde predomina la concepción de la sucesión lineal del tiempo, y ha pertenecido tanto a los filósofos antiguos como a pensadores modernos, como Niccolò Machiavelli, Giambattista Vico (con su famosa «teoría de los avances y retrocesos») y Friedrich Nietzsche (con su «teoría del eterno retorno»). La circularidad implica el procedimiento de la repetición de conductas, formas de pensar y

termina justificando la violencia y la guerra con las que se quiere someter al enemigo hasta anularlo.

⁴ Para un estudio de esta colección remito a mi estudio *La cabeza del cordero e il tema dell'esilio nella narrativa di Francisco Ayala*, en G. Notaro (ed.), *La scrittura altrove. L'esilio nella letteratura ispanica*, Napoli, Think Thanks, 2011, pp. 89-100.

⁵ A. Amorós, *Prólogo* a F. Ayala, *Obras narrativas completas*, México, Aguilar, 1969, pp. 40-41.

⁶ Carolyn Richmond escribe en la introducción a la edición, a su cargo, de *Los usurpadores* que «lo recurrente de la condición humana está sugerido en la utilización por Ayala de *ejemplos* del pasado en lugar de retratar los *excesos* de su propia experiencia: el impulso dinámico del hombre le lleva a usurpar el poder al prójimo, siendo ello un rasgo de la condición natural humana», F. Ayala, *Los usurpadores*, C. Richmond (ed.), Madrid, Cátedra, 1992, p. 57.

actuar, lo cual hace que la Historia sea una *magistra vitae* que ofrece ejemplos, virtuosos o viciosos, pero que siempre brindan claves hermenéuticas capaces de producir un análisis de los procesos de larga duración, porque «salvadas las diferencias de época, de realidad histórica, son las mismas pasiones las que nutren los designios tanto de los usurpadores de antaño como de los que en nuestro siglo llevan guerra civil en sus corazones», como escribía Thomas Mermall en 1983⁷.

Sin embargo, si para Ayala la Historia es un saber orientado a la práctica, la Literatura siempre es comunicación, transmisión de un mensaje dirigido al lector; la escritura literaria siempre ofrece una manera de interpretar el mundo a partir de la experiencia de la vida humana. Al fin y al cabo «toda novela es, en una acepción amplia, novela histórica»⁸. De este aspecto Ayala es lúcidamente consciente – como se infiere de su ensayo *Para quién escribimos nosotros*⁹ –, con lo cual él quiere compartir con el lector, a través de la literatura, su propio ideario con el propósito de precaver futuros retrocesos históricos; por lo tanto lo que le interesa no es la simple representación artística de un contexto histórico, sino más bien mostrar los peligros que derivan de conductas humanas corruptas y cuánto éstas pueden repercutir en la sociedad entera e incluso en las generaciones posteriores.

En *La cabeza del cordero* detectamos una unamuniana visión *intrahistórica* que considera la importante contribución de la multitud anónima al devenir histórico¹⁰; no pasa lo mismo con *Los usurpadores*,

⁷ T. Mermall, *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 21.

⁸ F. Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 26.

⁹ Véase a este propósito el interesante y esclarecedor ensayo de D. Villanueva, *La teoría de la novela de Francisco Ayala*, en T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà (coords.), *Pensamiento literario español del siglo XX*, 2, Colección Trópica, Anexos de «Tropelías», 13, 2012, pp. 249-269.

¹⁰ Archinota es la atención que Miguel de Unamuno dedica a «la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del

donde el escritor granadino se inspira sobre todo en personajes y episodios de la España de la Edad Media y del Siglo de Oro, reyes y otros protagonistas conocidos de la historia nacional¹¹, que ofrecen un pretexto para reflexionar sobre los temas, desgraciadamente siempre actuales, del poder, la ambición, la violencia y el fanatismo, y sobre todo para demostrar «que el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación»¹².

Sin embargo Ayala se pregunta, aunque ficcionalizado en el falso autor del prólogo a *Los usurpadores*¹³:

¿por qué apela a la conciencia de sus lectores, no desde el suelo de estas experiencias inmediatas que, más o menos de cerca, toda nuestra generación comparte, sino a través de «ejemplos» distantes en el tiempo? Probablemente, para extraer de ellas su sentido esencial, que los inevitables partidarismos oscurecen cuando se opera sobre circunstancias actuales¹⁴.

globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. [...] Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras», M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, E. Rull (ed.), Madrid, Alianza, 2000.

¹¹ Se trata en la mayoría de los casos de personajes reconocibles para el lector, aunque el mismo Ayala escribe en el prólogo a la edición de *El Hechizado* (Buenos Aires, Cuadernos de la Quimera, Ed. Emecé, 1944) que «todas las figuras que ahí aparecen, sin excluir al rey Carlos II, el Hechizado, son fingidas y carecen por completo de realidad histórica», Apéndice A a *Los usurpadores...*, cit., p. 256.

¹² Este es el tema central y común a todos los cuentos de la colección, según indica el mismo autor en el prólogo a *Los usurpadores...*, cit., p. 100.

¹³ El prólogo a la colección lleva la firma de «F. de Paula A. G. Duarte», que el título presenta como un «periodista y archivero», amigo del autor. Es evidente que se trata de la identidad disfrazada del mismo autor, cuyo nombre completo es Francisco de Paula Ayala García Duarte, creada a partir de la puntuación y supresión del nombre y primer apellido que le harían inmediatamente reconocible al público, según una lógica ingeniosa y jocosa a la vez (cfr. K. Ellis, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964, p. 61).

¹⁴ F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 103.

Afloran dos elementos importantes: por un lado la búsqueda de lo esencial, de lo abstracto que prescinde de lo anecdótico para llegar a una Verdad universal, profunda y permanente; por otro lado la búsqueda de lo ejemplar, según un concepto del cuento muy cercano al de las *Novelas ejemplares* cervantinas¹⁵, donde se combinan *deleite* y *provecho*. Como el gran novelista barroco, Ayala quiere brindar una enseñanza moral y guiar la conciencia mediante la representación de las imperfecciones y debilidades humanas.

Según afirma José Marra-López, «para el Ayala emigrado, el hecho histórico de la guerra civil es la fatal culminación de nuestro íntimo y antiguo desgarramiento»¹⁶; por lo tanto las narraciones protagonizadas por ejemplo por Enrique el doliente, Pedro el cruel, Carlos II el Hechizado, son paradigmáticas en la medida en que constituyen una ocasión para meditar sobre las raíces de la desunión, percibida de manera determinista como el natural efecto de una disgregación antigua.

A partir de lo expuesto, en estas páginas me propongo hacer unas consideraciones sobre uno de los cuentos de *Los usurpadores*, a saber *El Hechizado* (ya publicado en Buenos Aires en 1944¹⁷), uno de los más logrados y apreciados por la crítica, sobre todo a raíz del comentario encomiástico que Jorge Luis Borges le rindió en su primera aparición al definirlo «uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas»¹⁸.

El relato se enmarca en la época del reinado de Carlos II, apodado el Hechizado, y cuenta cómo, concretamente en 1679, el Indio González Lobo decide abandonar su casa en Perú para emprender un largo viaje que lo llevará a la corte del rey. El motivo del viaje no está del todo claro, pero se infiere su importancia de la obstinación con que

¹⁵ De hecho, en el prólogo a la edición de *El Hechizado* de 1944, el autor declara su intención de incluirlo en una futura colección de novelas ejemplares.

¹⁶ J. Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 239.

¹⁷ F. Ayala, *El Hechizado*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

¹⁸ J. L. Borges, *Francisco Ayala: El Hechizado*, en «Sur», 112, diciembre 1944, p. 59.

el indio supera cualquier obstáculo que se le presente para llegar a su meta. Cuando, por fin, se encuentra ante la presencia del rey y está a punto de besarle la mano, «un curioso monito»¹⁹ distrae la atención del monarca y, a consecuencia de ello, el indio se retira «en respetuoso silencio»²⁰, renunciando a la entrevista tan deseada.

La trama del cuento se podría resumir en estas pocas palabras; sin embargo hay un segundo nivel narrativo formado por la descripción detallada y los comentarios, realizados por el narrador, a un manuscrito que varios años después González Lobo compone en Mérida «para distraer las veladas de una vejez toda vuelta hacia el pasado, confinada entre los muros del recuerdo»²¹, y que constituye la fuente primaria del texto que el lector tiene ante sus ojos. Este segundo nivel narrativo, entrelazado con el primero, resulta imprescindible para intentar dar un sentido a lo insensato, en cuanto el narrador se encarga de orientarnos en la lectura del cuento, siendo él mismo lector del manuscrito del indio, que llega a ser objeto de crítica, a veces afilada, y de selección de los fragmentos más interesantes. En varias ocasiones, no deja de notarse en las palabras del narrador cierta irritación hacia la prolijidad del autor del manuscrito, como en lo siguiente:

Alguna vez habrá de publicarse el notable manuscrito; yo daría aquí íntegro su texto si no fuera tan extenso como es, y tan desigual en sus partes: está sobrecargado de datos enojosos sobre el comercio de Indias, con apreciaciones críticas que quizá puedan interesar hoy a historiadores y economistas; otorga unas proporciones desmesuradas a un parangón –por otra parte, fuera de propósito– entre los cultivos de Perú y el estado de la agricultura en Andalucía y Extremadura; abunda en detalles triviales; se detiene en increíbles minucias y se complace en considerar lo más nimio²².

¹⁹ F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 200.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibid.* pp. 187-188.

²² *Ibid.* p. 188.

La desazón llega al paroxismo cuando se pregunta:

¿Le procuraba acaso algún raro placer el desarrollo del manuscrito bajo su pluma con un informe crecimiento de tumor, sentir cómo aumentaba su volumen amenazando cubrir con la longitud del relato la medida del tiempo efectivo a que se extiende? ¿Qué necesidad teníamos, si no, de saber que eran cuarenta y seis los escalones de la escalera del palacio del Santo Oficio, y cuántas ventanas se alineaban en cada una de sus fachadas?²³.

En un cervantino juego de refracciones, combinado con la idea –cervantina y borgesiana a la vez– de la exploración del límite indefinido entre realidad e ilusión, el narrador analiza las sensaciones que el manuscrito suscita en el lector y se pregunta a qué intención obedece, mientras en la mente del lector del cuento ayalino se agolpan dudas similares acerca del texto que está leyendo. Sin embargo, ahí reside el valor artístico del relato, porque en la continua postergación de una interpretación definitiva (en la medida en que es posible dar una interpretación definitiva de una obra literaria), el lector sigue el texto en todos sus recovecos y, sin apenas darse cuenta, entra en el laberinto de su estructura. Es el mismo Ayala, bajo la identidad apócrifa del prologuista, quien señala la disposición laberíntica del cuento al afirmar que «la estructura toda [...] de *El Hechizado* está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder»²⁴; y después de él, varios estudiosos²⁵ han destacado este rasgo, relacionándolo por supuesto con la escritura de Jorge Luis Borges,

²³ *Ibid.* p. 194.

²⁴ *Ibid.* p. 101.

²⁵ Entre ellos J. Marra-López, *Narrativa española fuera...* cit., p. 248, K. Ellis, *El arte narrativo de...*, cit., pp. 92-93, A. Amorós en el prólogo a las *Obras narrativas completas* de Francisco Ayala, México, Aguilar, 1969, p. 49, E. Londero, *Il labirinto vuoto di Francisco Ayala*, en «Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Sezione Romanza)», XXXVI, 2, 1994, pp. 437-441, e I. López Calahorra, *Laberintos de tiempo y arena. Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*, en «Amaltea. Revista de mitocrítica», vol. 1, 2009, pp. 157-171.

amigo y admirador del escritor granadino, como hemos apuntado²⁶. Esta arquitectura en forma de espiral se ve acentuada por la falta de un propósito bien definido en el viaje de González Lobo hacia la corte del rey²⁷, si bien hacia el final, cuando el soldado de Flandes le plantea la posibilidad de introducirlo en el Real Palacio gracias a la intervención de la enana del rey, el lector se entera directamente de las palabras del indio, sacadas del manuscrito, de que sus deseos «no eran otros sino el de besar los pies a su Majestad»²⁸; lo cual parece ser un acicate demasiado débil y, a fin de cuentas, ridículo, casi grotesco, para un viaje tan dilatado y para tantos sacrificios.

En efecto, el texto está repleto de imágenes de laberintos y su configuración misma lo evoca²⁹. Sin embargo, el recorrido tortuoso no produce una sensación de vértigo, sino se ve acompañado por un ritmo lento en la narración y una actitud flemática por parte del protagonista, aun cuando tropieza con una serie de individuos –a saber la guardia, un paje, un oficial– que, en el escenario hormigueante de los caballeros y clérigos de las salas, antesalas y pasillos del Palacio del Consejo de Indias, van formando una cortina impenetrable que obstaculiza el encuentro con el rey. Se trata de una

²⁶ La influencia y la admiración debieron de ser recíprocas. En conversación con Rosario Hiriart, el mismo Ayala recuerda que «desde aquella primera conversación con Borges surgió entre nosotros una amistad que hasta hoy ha continuado y que para mí es muy valiosa», R. Hiriart, *Conversaciones con Francisco Ayala*, Universidad de Granada, Fundación Francisco Ayala, 2014, p. 33. Señalo que J. L. Borges también podría haberse inspirado en *El Hechizado* al escribir el minicuento *Del rigor en la Ciencia* (*El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960), en que se habla de unos mapas desmesurados que tenían el mismo tamaño y coincidían puntualmente con el Imperio que representaban, y que al final se dejaron a la intemperie por resultar inútiles. Todo ello recuerda la vana prolijidad del manuscrito del Indio que amenaza «cubrir con la longitud del relato la medida del tiempo efectivo a que se extiende», F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 194.

²⁷ El mismo narrador del cuento, al comentar el manuscrito, identifica «el problema central que la obra plantea: a saber, cuál sea el verdadero propósito de un viaje cuyas motivaciones quedan muy oscuras», *ibid.* p. 192.

²⁸ *Ibid.* p. 197.

²⁹ Para un estudio del uso de la imagen del laberinto en *El Hechizado*, véase sobre todo K. Ellis, *El arte narrativo de...*, cit., pp. 92-94.

eficaz representación de la «España dormida, burocrática, inútil», para decirlo con palabras de Amorós³⁰, cuyo antecedente literario más evidente es la escritura de Franz Kafka³¹, y que culmina en la secuencia final del encuentro de González Lobo con el rey Carlos II.

Aquí toda la tensión narrativa acumulada en las páginas anteriores, se disuelve en la visión aberrante del vacío; como oportunamente señala Eleanor Londero, «il manoscritto diventa labirinto, e il suo centro un immenso vuoto. Ugualmente vuoto è il labirinto che specularmente riflette: quello della Corte»³². La magnífica arquitectura descrita, hecha de «patios, cancelas, portales, guardias, corredores, antecámaras»³³, así como la Plaza de Armas, una escalinata de mármol, una galería, un patio y una enorme puerta, no consigue ocultar el lamentable estado infrahumano del monarca, cuyo «encaje de Malinas [...] estaba humedecido por las babas infatigables que fluían de sus labios»³⁴, mientras su «hábito [...] despedía un fuerte hedor a orines»³⁵. Entonces el indio no tarda en percatarse de que todo el armazón burocrático y arquitectónico de la monarquía se sustenta en un poder débil, enfermo y grotesco. La degradación del cuerpo del rey, que parece haber sufrido un proceso de animalización³⁶,

³⁰ A. Amorós, prólogo a Francisco Ayala, *Obras narrativas completas...*, cit., p. 49.

³¹ Véase T. Mermall, *Las alegorías del poder...*, cit., pp. 70-71, e I. López Calahorra, *Laberintos de tiempo y arena...*, cit., pp. 159-162.

³² E. Londero, *Il labirinto vuoto di Francisco Ayala*, en «Annali Istituto Universitario Orientale», Sezione romanza, vol. XXXVI, 2, 1994, p. 438.

³³ F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 199.

³⁴ *Ibid.* p. 200.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ La metáfora del poderoso degradado hasta lo animal es frecuente en la narrativa de Francisco Ayala. La podemos apreciar, por ejemplo, en *Muertes de perro* (1958), donde el personaje del dictador Antón Bocanegra sufre el mismo tratamiento, y en su continuación, *El fondo del vaso* (1962). Acierta Eugenio G. De Nora al señalar en las novelas mencionadas «el espectáculo terrible de la degradación del hombre, de su regresión hacia “lo animalesco” como consecuencia de la total quiebra de valores que (para Ayala) caracteriza al mundo contemporáneo»; así como al afirmar que el escritor granadino concibe «la novela ante todo como una investigación de la verdad hasta «el fondo del vaso», hasta la hez», E. G. De Nora, *La novela española contemporánea*, Madrid,

simboliza la fragilidad de su reino. Y si es cierto que el poder que un hombre ejerce sobre los demás es siempre una usurpación, ésta llega a ser tanto más absurda cuanto más vacío, arbitrario y degenerado parece ese poder.

En este sentido, me parece interesante trazar el contorno de un posible diálogo intertextual entre *El Hechizado* de Francisco Ayala y el *Libro rimado de Palacio* del escritor medieval Pero López de Ayala, concretamente el episodio conocido como los *Fechos de Palacio* (que ocupa las estrofas 423-476 de la obra). A diferencia de la afinidad con las escrituras de Cervantes, Borges o Kafka ya apuntadas, no he encontrado alusiones a esta posible filiación en la literatura crítica acerca del cuento que nos ocupa; pero algunas correspondencias me inclinan a pensar que, al escribir su relato, Ayala tuviera en mente los versos en cuaderna vía del canciller de Álava. Es curioso notar cómo, en el prólogo a *Los usurpadores*, el escritor granadino menciona al poeta aristócrata vasco, reconociendo su valor como cultivador del género histórico; sin embargo no alude al *Rimado de palacio*, sino a «los hechos del rey don Pedro, conservados en la prosa enjuta del canciller López de Ayala»³⁷, esto es a la *Crónica del rey don Pedro*. No es de extrañar que lo haga, puesto que los dos comparten una misma visión de la Historia. Giovanni Battista De Cesare observa cómo en Pero López de Ayala «la memoria degli avvenimenti è posta in funzione dottrinale per i posterì ai quali deve servire come ammaestramento a

Gredos, 1968, vol. II, pp. 253 y 254. Asimismo Gonzalo Sobejano explica que una nota peculiar de la prosa de Ayala es «la tendencia manifiesta a escoger como materia novelable las facetas más bajas y vergonzosas del hombre, y esta inclinación le sitúa en la tradición española de Quevedo, Gracián, Unamuno o Solana, pero también le acerca al existencialismo de la náusea y la resaca», G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, Marenostrium, 2005, p. 420; mientras Ricardo Gullón observa cómo «la degradación se extiende del personaje a la acción, de la figura al espacio, de la atmósfera al incidente», R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch, 1980, p. 67.

³⁷ F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 103.

fare il bene»³⁸, lo cual coincide con la idea de la Historia como saber orientado a la práctica, como *magistra vitae*, antes comentado a propósito del novelista andaluz, así como con la idea –ayalina y cervantina a la vez– de la literatura como forma artística de lo ejemplar, de lo edificante.

De todas formas, en los *Fechos de Palacio* se relata cómo un cortesano, volviendo a la Corte después de una breve ausencia, debe afanarse por cobrar una renta que le debe la corona. Como el indio González Lobo, el *pobre cuydado* (aunque se trata de un noble) quiere ver al rey –«querría, si pudiese, al rey fablar y ver»³⁹–, pero, en este caso, el motivo no está envuelto en el misterio y no tiene que ver con la admiración o la curiosidad, sino queda claro desde el principio y es de tipo económico. Para lograr su objetivo, ambos entran en contacto con una serie de personajes que gravitan alrededor de la Corte: en el texto medieval, el noble palaciego primero se queja de que en tan poco tiempo todo ha cambiado –«Si por ir a mi casa liçençia les demando, / después a la tornada, nin sé cómo nin cuándo, / fallo mundo rebuelto, trastornado mi vando, / e más frío que nieve en su palaçio ando. / Fallo porteros nuevos, que nunca conosçi»⁴⁰–, luego habla con el portero, encuentra al mismo rey con su privado (logra hablar solo con este último), tramita su asunto con un don Fulano sin identificar, luego encuentra unos escuderos, unos contadores, después un tesorero y por fin un judío; todos lo hacen esperar, lo llevan de un lado para otro fingiendo querer ayudarlo, pero en realidad solo procuran sacar algún provecho de su estado de necesidad, de modo que al final, de la poca hacienda que tiene, al *pobre cuydado* no le queda nada. De igual forma, el indio González Lobo comenta, con actitud desapasionada, cómo, volviendo un día al Palacio del Consejo de

³⁸ G. B. De Cesare, *Letteratura spagnola medievale*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2008, p. 265.

³⁹ P. López de Ayala, *Libro rimado de Palacio*, Kenneth Adams (ed.), Madrid, Cátedra, p. 211 (estrofa 428, verso c).

⁴⁰ *Ibid.* p. 210 (versos 426a-427a).

Indias, encuentra «cambiada la guardia»⁴¹, elemento que encuentra su clara correspondencia en el fragmento antes citado. Él también se relaciona con diferentes individuos que deberían actuar de intermediarios con el rey: un paje, un oficial, una baronesa (en realidad inasequible como el mismo rey). El manuscrito describe minuciosamente el ajeteo, los legajos, una actividad incesante y al mismo tiempo improductiva para él, porque nadie parece tomarse en serio su situación. Hay incluso una referencia a una confesión del indio «en la oquedad del atrio»⁴² de una iglesia (que prefigura el vacío final), que evoca la larga confesión que abre el *Rimado*. Finalmente un soldado de Flandes le facilita el ingreso en la Corte por medio de Antoñita, la enana del rey. Así se cumple el deseo del indio que, sin embargo, queda frustrado por la visión de la degeneración del monarca, de manera que a él tampoco le queda nada, excepto el recuerdo que deja como testimonio en el manuscrito.

Cabe observar que si en los *Fechos de Palacio* la voz poética se puede sin duda identificar con la voz autorial, en el caso de *El Hechizado* la identificación entre el protagonista y su autor parece más dudosa; pese a ello, se puede considerar que la perspectiva con la que el indio mira al imperio y al rey concuerda parcialmente con la del escritor exiliado que mira a su tierra natal desde lejos. El falso prologuista-autor de la colección escribe, acerca de nuestro cuento: «Desde la periferia, una vida ajena, ignorada, taciturna, la del protagonista, se empeña fatigosamente en penetrar hacia el centro hueco del gran Imperio»⁴³. La primera fecha de publicación del texto, tras ocho años de ausencia de España y con una perspectiva de regreso muy débil (de hecho, viajará a Madrid con su esposa tan solo en 1960, después de veintiún años), sugiere la posibilidad de que González Lobo encarne el deseo de reintegrarse en la vida de su país.

⁴¹ F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 193.

⁴² *Ibid.* p. 195.

⁴³ *Ibid.* p. 101.

Otra similitud entre las dos obras concierne el final, o sea el hecho de que ambos protagonistas quedan desilusionados por malograr su intento. Sin embargo, es interesante notar cómo el escritor granadino replantee la estructura de la trama (si damos por aceptado que hay una filiación entre los textos) haciendo que el indio consiga encontrar al rey solo en la última secuencia del cuento, diferentemente del cortesano de los *Fechos* que, en cambio, lo encuentra casi de inmediato, aunque sin conseguir hablarle. Esta simple colocación del encuentro en el desenlace le permite encauzar ahí toda la tensión narrativa producida durante la larga relación de las vicisitudes del indio, de manera que las expectativas del lector se vayan progresivamente desalentando ante la aparición del rey, dejando así una sensación de agotamiento. Ya hemos comentado cómo la degradación del cuerpo del rey refleja la inconsistencia del reino. Carlos II se encuentra sumido en un vacío que se opone a la febril actividad del rey del *Rimado*, quien aparece rodeado de sus privados y firmemente asentado en el centro de su poder: «está el rey en consejo sobre fechos granados, / e non están con él sinon dos o tres privados, / e a todos mandó que non fuesen osados, / de llegar a la puerta aunque sean onrados»⁴⁴, de lo cual resulta evidente la intención de desestructurar el modelo (aunque no positivo, pero percibido como fuerte) para expresar el *horror vacui* que esconde el vacío y el dolor de la pérdida de la patria por parte del escritor desterrado por causas políticas.

Entonces, el diálogo con el pasado, bien histórico bien literario, ofrece a Francisco Ayala la posibilidad de «extraer [...] su sentido esencial»⁴⁵ y dar una forma artística a la lúcida reflexión sobre «los excesos de nuestra época»⁴⁶; le permite asimismo transcender los límites de la política contemporánea y situarse en el ámbito del discurso moral. No sería arriesgado afirmar que el punto de arranque

⁴⁴ P. López de Ayala, *Libro rimado de Palacio...*, cit., p. 211 (estrofa 429).

⁴⁵ F. Ayala, *Los usurpadores...*, cit., p. 103.

⁴⁶ *Ibidem*.

y telón de fondo de toda la escritura ayalina de la madurez siempre, incluso cuando no se menciona directamente, es su época y su experiencia, o sea el franquismo con todas sus consecuencias. Si la idea central de *Los usurpadores* es, como ya hemos apuntado, que «el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación»⁴⁷, resulta evidente que cuando escribe acerca de *El Hechizado* o *El Doliente*, narra el fratricidio en *El abrazo* o el fanatismo de *El Inquisidor*, se está encarando con los problemas de su propia época. El distanciamiento temporal (como también el espacial en las novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, donde la ambientación americana es –en opinión de Giuseppe Bellini⁴⁸– un pretexto para describir la decadencia de la situación española), lejos de ser una forma de escapismo, es un dispositivo de indagación del presente, de las causas profundas de la discordia, de la violencia, con vistas a evitar los excesos y eliminar los obstáculos que impiden una convivencia pacífica y respetuosa, más allá de las diferencias. Por esta razón me parece importante recuperar hoy su legado.

⁴⁷ *Ibid.* p. 100.

⁴⁸ G. Bellini, *Francisco Ayala e l'America come pretesto*, en «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», vol. XV, 1, 1976, pp. 3-12; luego traducido al castellano y aparecido con el título *Muertes de perro y El fondo del vaso: América como pretexto*, en *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: Siglo XX*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 54-65.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
finito di stampare nel mese di novembre 2025

