

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 2037-6588

Vol. 37 – Num. 101
Giugno 2014



Edizioni
Ca' Foscari



Rassegna iberistica

ISSN 2037-6588

Rivista diretta da
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>

Rassegna iberistica

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Bochum Universität, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (Università di Milano, Italia)

Coordinatrice delle recensioni e scambi Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, 30123 Venezia, Italia rassegna.iberistica@unive.it

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Sommario

Luis Gómez Canseco

Diógenes como empresa personal en Lope de Vega (y su modelo humanístico) 7

José María Pozuelo Yvancos

Elementos discursivos en *Los enamoramientos* de Javier Marías 33

Carles Murillo

Historicidad y culpa en *Muerte de un ciclista* y *Caídos del cielo* 47

Vicente Cervera Salinas

Voces plurales en la poesía de Piedad Bonnet 69

Rocío Oviedo Pérez De Tudela

Imagen del tiempo: *Prosa del observatorio* y otros escritos de Julio Cortázar 81

NOTE

F. Del Barrio de la Rosa, **¿Existen las palabras? El lugar de la morfología en la gramática actual: a propósito de Carmen Aguirre, Manual de morfología del español**, p. 101; L. Romero Tobar, **Ráfagas goyescas en poetas españoles**, p. 107; R. Bonilla Cerezo, **El sistema estético de Luis Buñuel**, p. 113; A. Mistrorigo, **Cajambre de Armando Romero: una novela no solo negra**, p. 121; G. Marino, **Il Giappone di José Pazó Espinosa**, p. 127

RECENSIONI

R. Arqués; A. Padoan, *Il grande dizionario di Spagnolo (dizionario Spagnolo-Italiano, Italiano-Español)* (J. Portolés) p. 135; **M. Birello; A Vilagras, *Bravissimo [1 e 2]: Corso d'Italiano*** (R. Contin) p. 131

H. Brioso Santos; A. Chereches (coords.), «*Callando pasan los ligeros*

años...»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609* (D. Vaccari) p. 141; **R. Haidt**, *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century* (A. Pessarrodona) p. 149; **P. Salinas**, *Poesía inédita* (N. González) p. 153; **J. Goytisolo**, *Paisajes después de la batalla (preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier)* (E. Bou) p. 155; **L.M. Panero**, *Poesía completa (2000-2010)* (A. Mistrorigo) p. 159

P. Spinato Bruschi, *La experiencia italiana de Miguel Ángel Asturias (1959-1973): Cartas de Premio Nobel y de doña Blanca a Giuseppe Bellini* (D. Ferro) p. 163; **A.N. Bravi**, *L'albero e la vacca* (P. Spinato Bruschi) p. 165

J. Almeida; A. Miglievich Ribeiro; H.T. Gomes (orgs.), *Crítica pós colonial: Panorama de leituras contemporâneas* (L. Nolasco Silva) p. 167

C. Bartual; B. Déri; K. Faluba; I. Szijj (a cura de), *Catalanística a Hongria (1971/72-2011/12)* (A. Morales Moreno) p. 171

Pubblicazioni ricevute

175

Con il numero 101 inauguriamo la collaborazione con Edizioni Ca' Foscari e la stampa e la diffusione di Rassegna iberistica nel duplice formato cartaceo e digitale. Questa nuova formula permette un'ulteriore promozione a livello internazionale della nostra rivista che, grazie anche ai parametri di revisione altamente qualificati messi in atto in questi ultimi anni, gode già del più alto riconoscimento nazionale. Invitiamo i nostri collaboratori a inviare i loro contributi.

La Direzione

Diógenes como empresa personal en Lope de Vega (y su modelo humanístico)

Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España)

Abstract Lope de Vega expressed a particular interest in the figure of the cynic philosopher Diogenes throughout his life and even used it as a personal emblem in the poem *Jerusalén conquistada*. Probably followed the Benito Arias Montano's model, who also used the Greek mathematician Archimedes as a personal emblem and even stamped his figure on the cover of the Biblia Regia.

Sumario 1. Un Diógenes mostrenco. — 2. El cínico al sol: una empresa para Lope. — 3. Un modelo humanístico: Arias Montano y Arquímedes

Entre los muchos jeroglíficos – indiscretos o no – que Lope de Vega estampó al frente de sus obras impresas, los preliminares de la *Jerusalén conquistada*. *Epopéya trágica*, impresa en Madrid por Juan de la Cuesta el año de 1609, abundan en grabados, emblemas y alardes visuales que, a no dudarlo, se deben a la intención inequívoca del propio autor. Basta empezar por la portada del libro, donde se impone un lema latino que remite al mismísimo san Jerónimo: «Legant prius et postea despiciant, ne videantur non ex iudicio, sed ex odii praesumptione ignorata damnare» (Hieron., *In praefactione Isai. ad Paul. et Eust*), esto es, «Lean primero y después desprecien, no parezca que se condena por razón del juicio, sino del odio por presunción ignorante».¹ Sigue, en disposición de cohorte hoplita, un elogio de Baltasar Elisio de Medinilla, donde, entre sahumeros, se encarece la «natural modestia y humildad» de don Félix Lope, con una estupenda apostilla: «tan conocida de todos» (Lope de Vega y Carpio 1609, f. ¶r). Y como muestra evidente de esa natural modestia se inserta el encomio que Francisco Pacheco compuso para el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, con la efigie grabada de un busto engolado y atildadísimo de Lope bajo un arco triunfal. Le sigue «El prólogo al conde de Saldaña», cuyo alarde erudito termina con un prédica moral a mayor gloria del propio Lope, que, aun así, no quiso firmar el texto:

1 Sobre el sentido de esta sentencia en el contexto de la obra, vid. Leahy 2009. Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

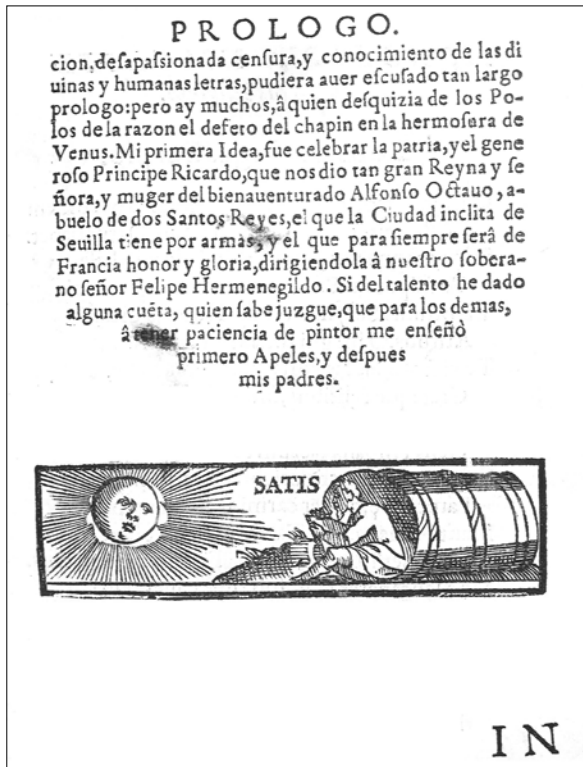


Figura 1. Lope de Vega y Carpio, *Jerusalén conquistada*, *Epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609

Pudiera haber excusado tan largo prólogo, pero hay muchos, a quien desquicia de los polos de la razón el defeto del chapín en la hermosura de Venus. Mi primera idea fue celebrar la patria y el generoso príncipe Ricardo, que nos dio tan gran reina y señora y mujer del bienaventurado Alfonso Octavo, abuelo de dos santos reyes, el que la ciudad ínclita de Sevilla tiene por armas y el que para siempre será de Francia honor y gloria, dirigiéndola a nuestro soberano señor Felipe Hermenegildo. Si del talento he dado alguna cuenta, quien sabe juzgue, que, para los demás, a tener paciencia de pintor me enseñó primero Apeles y después mis padres. (Lope de Vega y Carpio 1609, f. ¶¶¶3r; fig. 1)

La mención de Apeles da paso a un nuevo grabado que representa a un hombre que parece leer, sentado al sol en la boca de una cuba tirada en el suelo, con un lema centrado y en letras capitales que reza: «SATIS».

Se añaden inmediatamente la imagen estampada en madera del rey Alfonso VIII, como protagonista imaginario del poema, y los dísticos «In



Figura 2. Lope de Vega y Carpio, *Jerusalén conquistada*, *Epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609

Adelphonsi Castella regis effigiem», cuyos versos finales vuelven a la carga: «Per freta Fortunam vici, per inhospita saxa: | Hoc potui (sat erit) victus ab invidia», esto es, «Por mares, por inhóspitas roquedales, a la Fortuna vencí. | Esto pude, vencido de la envidia: suficiente será», pensando, claro está, más en sí mismo que en el rey Alfonso.² Y no acaba ahí la cosa, pues, una vez finiquitadas las tres mil setenta y una octavas del poema, Lope pensó que aún cabía una lámina de cierre.

Estamos en el folio 536v, y unas columnas coronadas con sendas figuras flanquean una cartela con la divisa «Soli Deo honor et gloria», «Solo a Dios honor y gloria» (fig. 2). En el centro se muestra el escudo de la orden de predicadores, a cuyo pie se indican los datos de impresión: «En Madrid, Por Juan de la Cuesta. Año **M.DC.IX.**». Entre las basas de ambas

2 de Vega y Carpio 1609, ¶¶¶3v. El texto está inspirado en Virgilio, *Eneida*, vv. 626-628: «cum freta, cum terras omnis, tot inhospita saxa | sideraque emensae ferimur, dum per mare | magnum Italiam sequimur fugientem et uoluimur undis».

columnas se reparte un lema de izquierda a derecha: «Montibus et silvis studio iactabam inani» y «At nunc horrentia Martis, arma virumque cano», «Por los montes y las selvas discurría con ocioso propósito, pero ahora los horrores de Marte, las armas y los guerreros canto». En esa sentencia complementaria, Lope remite, en primer lugar, a la égloga II, 5 de Virgilio, con el lamento de Coridón: «Montibus et silvis studio iactabat inani»; para luego acudir a los versos que supuestamente daban comienzo a la *Eneida*: «Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena | Carmen et egressus silvis vicina coegi | Ut quamvis avido parerent arva colono, | Gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis, | arma virumque cano».³

De todo este despliegue emblemático, me interesa el grabado más humilde, ese del lector sentado al sol con la divisa «SATIS», que no es otro que Diógenes, filósofo cínico (fig. 3). La famosa anécdota a la que, en último término, remite la xilografía se refiere en la *Vida de Alejandro* escrita por Plutarco:

Pero Diógenes no le hacía el menor caso a Alejandro, sino que continuaba tranquilamente en el Cranio, por lo cual fue el propio rey quien acudió a verle. Le encontró echado al sol. Al ver acercarse una muchedumbre de gentes se incorporó un poco y miró a la cara a Alejandro. Este le saludó y, dirigiéndose a él, le preguntó si quería pedirle algo: «Una cosa bien pequeña – contestó –: ¡apártate un poco que me quitas el sol!». Se cuenta que Alejandro ante esta respuesta quedó tan impresionado y admirado por el altivo desprecio e independencia de espíritu de este hombre que dijo a sus acompañantes, que marchan riéndose y haciendo burlas: «Pues yo, si no fuera Alejandro, de buen grado fuera Diógenes». (Plutarco, *Vida de Alejandro*, 14, 3-5)

La iconografía del filósofo también coincide con los elementos que comúnmente servían como metonimia moral y simbología iconográfica para el cínico. Baste recordar las palabras de Leonardo Agostini en sus *Gemmae et sculpturae antiquae depictae*, donde explica escuetamente a los pintores o escultores contemporáneos cómo deberían representar la figura de «Diogenes cynicus»: «Satis notus est in suo dolio», esto es, «Diógenes

3 Tanto Donato como Servio recogen estos versos como escritos por Virgilio para el comienzo de la *Eneida*. Aunque muy pronto fueron desechados por apócrifos, se recogen en un buen número de manuscritos medievales y en no pocas ediciones renacentistas. Cfr. Austin 1968 y Hansen 1972. También los versos del poema preliminar consagrado a rey Alfonso VIII remiten al esquema virgiliano: «Illa ego quo potero celebrabo carmine, Musae | Parce meae, noster carmina spirat amor. | Mantua me genuit Tartessia, debuit illa | Qua genitus quondam Tityrus arte potens. | Me Mançanares vidit sub rupe canentem | Rustica arundineis carmina facta modis. | Nunc opus heroum divinaque bella tonamus, | Qua vagus aurifero voluitur amne Tagus». Años después, volvería a utilizar el tópico para dar comienzo a su épica gatuna: «Yo, aquel que en los pasados | tiempos canté las selvas y los prados, | estos vestidos de árboles mayores | y aquéllas de ganados y de flores, | las armas y las leyes, | que conservan los reinos y los reyes» (Vega 1982, pp. 71-72). Sobre ese tópico del cambio de rumbo poético, vid. Navarro Antolín 2013, pp. 16-21.



Figura 3. Lope de Vega y Carpio, *Jerusalén conquistada*, *Epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609

cínico. Suficientemente se denota con su tinaja» (Agostini 1594, p. 62).

Pero no se trataba tan solo de un capricho erudito. Como ha señalado Javier Portús, Lope alude a su falta de ambiciones y a la felicidad que puede alcanzarse sin necesidad de riquezas: «Mediante la inclusión de la imagen de Diógenes está diciendo a quien quiera oírle que, al igual que al filósofo griego, para su contento no le es imprescindible la protección de los poderosos o siquiera el disfrute de bienes materiales». ⁴ Por su parte, José Luis Pérez López, subraya cómo «la pretensión de Lope de identificarse con Diógenes era simplemente escandalosa para sus adversarios y para todos, y debió de ser un estupendo motivo de burla, sobre todo porque en el mismo libro realizaba descaradas peticiones de favor y de prebendas al mismísimo rey Felipe Hermenegildo» (Pérez López 2002, p. 44).

Lope de Vega quiso llevar esa imagen de Diógenes como cifra de una renuncia estoica al propio texto de la *Jerusalén conquistada*, y cuando, en el libro XV, Saladino ofrece riquezas sin límite al caballero español Pacheco, este las rechaza en un ejercicio de virtud moral y remite a Diógenes como el ejemplo que le mueve:

«No me mandes cargar de cosa alguna
que me pese al marchar y que me impida
al pelear, que no hay mejor fortuna
que la vitoria honrosa merecida.
Si menguaren los rayos de tu luna
y esta ciudad santísima oprimida
tuviere libertad, los castellanos
de estas riquezas hinchirán las manos».
«¡Oh, soberbio español!» - el soldán dice -,
«¿qué fin ha de tener vuestra arrogancia,

⁴ Portús 1999, p. 172. En las ediciones de la obra que salieron inmediatamente después en Barcelona, 1609, y en Lisboa, 1611, la xilografía de Diógenes desaparece más que posiblemente porque se hicieron a espaldas de Lope, fuera de los reinos de Castilla y sin disponer del taco con la imagen.

pues ni cortés ni grave satisface
 de vuestra condición la exorbitancia?
 Así tu fama el cielo inmortalice,
 que en prendas de mi amor llesves a Francia
 estas joyas, Otón, que es el desprecio
 al don de un rey filosofar muy necio».
 «Diógenes el sol solo estimaba,
 visitado del Magno macedonio»
 – Pacheco replicó –, «porque mostraba
 de su pura virtud el testimonio,
 y más la sacra antigüedad le alaba
 que en Egipto al romano Marco Antonio
 porque rindió la integridad romana
 a la riqueza bárbara egipciana».
 (Vega 1609, pp. 630-631)

Resulta evidente que Lope quiso presentar el grabado de Diógenes como un empresa personal. De ahí que lo utilice como firma para cerrar «El prólogo al conde de Saldaña» y lo vincule a la «paciencia» que se ensalza en la frase final del texto y a la «pura virtud» que Pacheco encomia en Diógenes para rechazar la oferta de Saladino. Es el mismo Lope quien, sin duda, pretende presentarse ante los demás con la divisa inequívocamente estoica de «SATIS» – «Bastante» o, casi mejor, «De sobra» –, que enlaza con otras máximas semejantes y consagradas en la época, como el mostrenco «Vivere secundum naturam», «Vivir conforme a la naturaleza o con solo lo que la naturaleza precisa», o como la famosa sentencia de Epicteto, «Sustine et abstine», «Soporta y renuncia».

La cosa no pasó desapercibida a los contemporáneos, y menos que a nadie a Miguel de Cervantes Saavedra y a su *alter ego* el licenciado Márquez Torres, que, en la famosa aprobación urdida para el *Quijote* de 1615, dispararon proyectiles de precisión contra Lope y de su emblema filosófico:

Ha habido muchos que, por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues, no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, atrevida, por no decir licenciosa y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron para hacer capaz al vicio que tocan de su áspera reprehensión, y por ventura descubren caminos para seguirle hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprehensores, a lo menos maestros de él.⁵

5 Cervantes 1993, p. 548. Para una análisis de la aprobación de Márquez Torres como res-

Y dieron en el blanco, porque, para Lope de Vega, Diógenes fue una figura hondamente atractiva, cuya presencia se registra regularmente en su producción literaria desde los primeros años hasta su muerte en 1635.

1 Un Diógenes mostrenco

Bien es cierto que algunas veces Lope, al modo de otros autores contemporáneos, usó de Diógenes como sujeto de *dicta et facta memorabilia* traídos unas veces por mera erudición, otras como ejemplo de filosofía moral e incluso encabezando un particular anecdotario jocoso. De ese modo suele comparecer en los textos de fray Antonio de Guevara, de Juan de Arce de Otárola, de Pedro Mejía, Juan de Pineda y aun Francisco de Quevedo, cuyo romance «Visita de Alejandro a Diógenes cínico» es muestra transparente de esa comicidad con que se caracterizó al personaje (cfr. Muñoz Cortés 1946). Del mismo modo, las primeras menciones que se encuentran al filósofo griego en la obra de Lope de Vega tienen un carácter genérico y erudito. Es lo que sucede con *Los locos por el cielo*, fechada entre 1599 y 1603, donde Diógenes se une a los nombres de otros filósofos que tratan de cosas divinas: «porque a mi ingenio grosero | es quererle volver loco | saber si es Dios verdadero. | Aristóteles, Platón, | Diógenes, Cicerón | con retóricas suaves | en sus Academias graves | disputen esta questión»,⁶ o con *El ejemplo de casadas*, de 1600-1603, donde se encarece sin más su misantropía: «Diógenes o Timón, | que jamás trató con gente».⁷ Pero ya un joven Lope recoge una anécdota precisa en la loa «Con gran temor pudiera entrar, senado», compuesta muy probablemente hacia fines del XVI:

Con gran temor pudiera entrar, senado,
a recitaras como suelo el prólogo,
mirando atentamente vuestros méritos,
si no se me acordara de Diógenes
aquella rara y célebre sentencia.
Cabe él estaba el Rey de Macedonia
hablando un día, y entre varias cosas,
le dijo: «Di, filósofo, ¿no tienes
temor de mi presencia?»; al cual, humilde,
el sabio replicó: «Dime, Alejandro,

puesta directa contra Lope en *El peregrino en su patria* y en la *Jerusalén conquistada*, vid. Pérez López 2002, pp. 43-45.

⁶ Vega 1894, p. 86. Salvo otra precisión la cronología de las comedias de Lope remite a Morley y Bruerton.

⁷ Vega 1913, p. 498. Para el año 1612 como fecha de composición de la obra, vid. Arjona 1937.

¿quién eres, bueno o malo?» El Rey le dijo:
 «Yo bueno soy». Entonces el filósofo
 le respondió: «Pues, ¿qué razón permite
 que yo tenga temor a lo que es bueno?». Esto
 ha podido tanto en mi memoria
 que el justo yerro desterró del ánimo,
 pues siendo de virtud, valor y letras
 de tal senado la presencia insigne,
 tuviera a error temer lo que es tan bueno.⁸

La fuente directa que utilizó Lope en este caso es una versión castellana de los *Apophthegmata* de Erasmo, que publicó Juan de Jarava, en 1549, el *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos de muchos notables varones griegos y romanos*: «Cuéntase que Alejandro Magno, estando en pie cabo Diógenes, le preguntó si le temía. Mas Diógenes le tornó a él a preguntar: “¿Quién eres? ¿Bueno o malo?”. Y Alejandro respondió que bueno. “¿Quién, pues - dijo él entonces - teme lo bueno?”» (Jarava f. 124v, n. 137; cfr. Cuartera Sancho 1981, p. 11). Por su parte en *El duque de Viseo*, fechado entre 1604 y 1610, vuelve acudir casi a la letra a la versión que Jarava hizo de Erasmo:

BRITO
 Diome aqueste pensamiento
 un librito que tenía
 de Diogenes, y decía
 que del hombre se admiraba
 si el gobierno contemplaba
 con que en su ciudad vivía.
 Viendo para cada cual
 juez, pena, premio y ley,
 para la obediencia el rey
 y el médico para el mal,
 decía que era animal sabio;
 pero cuando vía
 que al astrólogo creía
 rudo animal le llamaba.

VISEO
 Diógenes acertaba;
 mas no amaba ni temía.⁹

8 «Loa de Lope de Vega» en Antonucci, Arata 1995, p. 71.

9 Jarava 1549 p. 107r, n. 6: «Cuando quiera que en la vida de los hombres consideraba los

Por esas mismas fechas, 1610-1612, Lope vuelve a acordarse del filósofo en *El serafín humano*: «Nunca decía que engendró adulterio | la hambre, el gran Diógenes, y es cosa | que más honras ha puesto en cautiverio | de deslealtad infame y enojosa».¹⁰ Reaparece Diógenes como fuente de sabiduría, en este caso amorosa, en los versos de *Servir a señor discreto*, compuesta hacia 1610-1618: «Entre sus dichos famosos, | Diógenes, gran varón, | dijo que amor, con razón, | era ocupación de ociosos» (Vega 2012, p. 899), donde se repite una sentencia ya recogida en *La Arcadia*: «Amor es ocio, ningún ocupado amó, ningún ocioso dejó de errar» (Vega 2012b, p. 390), que a su vez remite al libro erasmiano de Jarava: «El amor dijo ser afición de los ociosos, porque este mal mayormente ocupa a los que son dados a la ociosidad» (Jarava 1549, n. 87, f. 119r).¹¹

En el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, impreso en 1618, se cita por dos veces al filósofo: una para recordar «el aforismo de Diógenes, que lo que presente no turba, esperado no daña» y otra «el consejo de Diógenes, que menospreciar la venganza cuando llega la ocasión es de ánimos generosos» (Vega 1618, ff. 39r y 46r). La primera de ellas parece remitir al propio texto de los *Apothegmata* erasmianos: «Interrogatus nunquid mali esset mors: “Quo, inquit, pacto malum, quum praesentem non sentiamus? Quod autem abest, nulli malum est. Dum sentit homo, vivit, nondum igitur adest mors: quae si ábsit, abest sensus. Malum autem non est quod non sentitur”» (Erasmus 1531, p. 168, n. 97); mientras que la segunda coincide hasta en la literalidad con la que Juan de Aranda atribuyó a Diógenes en sus *Lugares comunes* por vía de Plutarco: «Por hazaña se tiene y humanidad menospreciar la venganza del enemigo cuando por ocasión cae en manos del contrario. *Diogenes apud Plutarch*» (Aranda, *Lugares comunes*, f. 99r). Ese cambio en las fuentes referidas al cínico griego se aprecia también en la dedicatoria de *Los locos de Valencia*, comedia compuesta acaso a principios de la década de 1590,¹² aunque se estampara por vez primera en la parte XIII de la comedias, para la que Lope escribió, en 1620, una dedicatoria *Al Maestro Simón Xabelo* que remite al filósofo cínico: «Verdaderamente halló Diógenes bien la semejanza de estos hombres en las armas lustrosas y doradas, pues *non similia sunt interiora exterioribus*» (Vega

governadores de las ciudades, los médicos y filósofos, decía que no había animal alguno más sabio que el hombre».

10 Vega 1894, p. 277. Acaso aluda indirecta y recatadamente a la anécdota que recoge Diógenes Laercio: «Haciendo una vez en el foro acciones torpes con las manos - entiéndase masturbándose -, decía: “¡Ojalá que frotándome el vientre no tuviese hambre!”» (Diógenes Laercio 1914, p. 341).

11 También recogió la sentencia Juan de Aranda en su famoso y transitado prontuario: «El amor es un entretenimiento de hombres holgazanes y vaganços» (Aranda 1595, f. 55v).

12 Morley y Bruerton, fecharon la obra entre 1590 y 1595. Recientemente, se ha propuesto como fecha de composición 1591. Cfr. González-Barrera 2008.

1871, p. 113). La sentencia, ya en latín, parece estar tomada directamente de los *Apophthegmata* erasmianos, aunque acaso desde el prontuario reorganizado por Conrad Lycosthenes y bajo el epígrafe *Arrogantia*: «In arrogantia, quemadmodum in armis deauratis, non similia sunt interiora exterioribus» (Lycosthenes 1602, p. 71).

De 1626 es la «Carta al licenciado Francisco de las Cuevas» recogida en los preliminares de su *Experiencia de amor y fortuna*, donde se menciona por dos veces a Diógenes, primero para recordar cómo «hay hombres que se burlan de la naturaleza, como Diógenes, cuando en tiempo tan frío se abrazó con la estatua de bronce» y luego para traer una de sus máximas: «Del provecho que se saca de los enemigos hizo un libro Plutarco, donde, preguntando un griego a Diógenes cómo se vengaría de sus contrarios, dijo: *Si te ipsum honestum ac bonum virum praestiteris*» (Vega 1935-1943, pp. 88 y 89). Y, en efecto, Diógenes Laercio explicaba que el cínico en el invierno «abrazaba las estatuas cubiertas de nieve, acostumbrándose de todos modos al sufrimiento» (Diógenes Laercio 1914, p. 330), mientras que Plutarco recoge puntualmente una sentencia, que acaso Lope pudo – directa o indirectamente – tomar de la traducción latina que Erasmo hizo del *De utilitate capienda ab inimicis* de Plutarco o de sus *Coloquia*: «Accipe nunc et Diogenis responsum urbanum in primis ac philosopho dignum. Cuidam interroganti, quo pacto posset inimicum ulcisci, *Si te ipsum, inquit, honestum ac bonum virum praestiteris*».¹³ Todavía en 1628, Lope dejaría los latines para acudir de nuevo al *Libro de vidas y dichos graciosos* y recordar en carta al duque de Sessa la anécdota de un «mancebo que estaba en el bodegón y se escondió porque no le viese Diógenes, a quien dijo: “Mancebo, no huyas, que mientras más adentro te metieres, más adentro estarás del bodegón”» (Vega 1935-1943, pp. 111-112), que parece seguir a la letra la versión de Jarava: «Halló una vez Diógenes a Demóstenes que comía en un mesón público, el cual, como viendo a Diógenes, se escondiese; pero viéndolo Diógenes le dijo: “Tanto más has de estar en este mesón”».¹⁴ Incluso en *La Dorotea*, impresa en 1632, se encuentra alguna alusión elogiosa

¹³ Erasmo 1530, f. 182r, p. II, 1173. El texto – usado por el propio Erasmo en sus Coloquios – también se recoge en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*: «Sin duda fue digna de loa la respuesta que dio Diógenes al que le preguntaba cómo se vengaría de un su enemigo: “Si te ipsum, inquit, honestum ac bonum virum prestiteris”» (Arce de Otálora 1995, 2, p. 1173).

¹⁴ Jarava 1549, p. 112r, n. 31. Y aún cabe una duda. En el prólogo que escribió en 1624 para los *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María* de Alonso de Bonilla, Lope volvió al alarde de latines: «Fue notable la opinión de Diógenes referida por Aristoteles que se ha de estimar *non qui plurima legit, sed qui utilia*» (Bonilla 1624, f. §6r). No sabemos a ciencia cierta si Lope se refería al cínico, pues parece que es Aristóteles quien da cuenta de una sentencia suya. La realidad es que fue Diógenes Laercio quien atribuyó el latinajo no a Aristóteles, sino a Aristipo, y así lo recoge Erasmo de Rotterdam: «Quemadmodum, inquit, non hi qui plurimum edunt excernuntque, melius valent his qui sumunt quantum opus est: ita non qui plurima, sed qui utilia legerunt» (Erasmo 1531, p. 189, n. 1).

al filósofo cuando Fernando da como causa del color amarillo del oro «el miedo que tiene de que le busquen tantos», y Julio responde: «¡Qué cosa más trivial y vieja! Perdóneme Diógenes» (Vega 1968, p. 95). Nada hay de personal en estas citas, que cabe justificar como simples graciosidades o como alharacas de erudición clásica. No más.

2 El cínico al sol: una empresa para Lope

Hubo, sin embargo, otro Diógenes que Lope quiso convertir en empresa de sí mismo: el filósofo sentado al sol junto a su cuba, que se atrevía a despreciar la majestad y los ofrecimientos de Alejandro Magno. Si Quevedo había hecho chanzas con el episodio, Lope de Vega quiso proyectarse en él a lo serio y presentarse a sus lectores como un nuevo Diógenes. Pero acudamos, en primer lugar, a las fuentes de las que pudo partir el poeta y que, en último término, se remontan a los *Apothegmata* de Erasmo. El holandés dio cuenta del suceso en dos pasajes distintos, dentro del capítulo que consagró a Diógenes:

Alexander Magnus cum esset Corinthi, adiit Diogenem pro dolio sedentem, cumque eo multa collocutus est; a quo digressus indignantibus amicis, quod rex illi cani tantum habuisset honoris, qui tanto principi nec assurgere dignaretur: «Imo, inquit, ni Alexander essem Diogenes esse vollem».

Cum Alexander Magnus inviseret Diogenem, repperit eum in cranio sedentem pro dolio, ac laceras schedas glutino committentem, posteaquam rex multa cum illo colloquutus pararet abire, diceretque: «Cogita, Diogenes, quid a me velis petere, nam quicquid optaris feres», «Mox, inquit, de aliis, interim secede paulisper». Cum rex secessisset, putans illum velle deliberare, diutius silenti repetiit: «Pete quod vis, Diogenes». «Hoc, inquit, volebam, nam prius arcebas mihi solem, ad id quod ago necessarium». Alii narrant illum dixisse: «Ne mihi feceris umbram, quod vellet apricari» (Erasmo 1531, p. 146, n. 26 y p. 147, n. 46).

Aunque alguna vez acudiera al texto latino, Lope conoció muy más probablemente la anécdota en la versión castellana de Juan de Jarava:

Como Alexandre Magno estuviese en Corinto, fuese a ver a Diógenes, que estaba sentado en la cuba, con el cual habló muchas cosas; y despedido dél, los amigos y privados se enojaban, porque había hecho tanta cuenta de aquel perro, que no se había aun levantado en acatamiento a un tan grande príncipe, a los cuales satesfizo diciendo: «Si yo no fuese Alexandre, querría ser Diógenes».

Como Alexandre Magno fuese a ver a Diógenes, hallóle en Craneo general de Corinto, sentado delante la cuba, que estaba engrudando

unas cartas y hojas rotas; y como después que el rey hobiese mucho platicado con él y se quisiese ir, le dijo: «Piensa, oh Diógenes, lo que quisieres pedirme, que yo te lo otorgaré». Al cual dijo Diógenes: «Luego hablaremos de las otras cosas; apártate agora de delate un poco». Y apartándose el rey, creyendo que quería deliberar y pensar qué le pediría, y viendo que callaba gran rato y no pedía nada, el rey le tornó a decir: «Pide lo que quieres Diógenes». Al cual respondió: «Esto solo quería, porque primero me quitabas el sol, estando delante de mí, el cual me es necesario para esto que hago». (Jarava 1549, f. 111r-v, n. 25 y ff. 113v-114r, n. 42)

Ya en *La fe rompida*, escrita hacia 1599, aunque no se estampara hasta 1614, el viejo Aurelio alude de pasada a su pobreza, poniendo como paragón la cuba en que habitaba el pensador griego: «en fin yo quedé el hombre más paupérrimo | que agora tiene de la tierra el círculo | con casa más estrecha que Diógenes» (Vega 2002, f. 253v). Por esas mismas fechas, en *La quinta de Florencia*, el príncipe recuerda el encuentro entre el cínico y el monarca macedonio: «Pensé que era molinero. | Con un filósofo como. | Alejandro vino a ver | a Diógenes un día, | y hoy lo mismo vino a ser, | y desta filosofía tengo mucho que aprender» (Vega 1998, pp. 1652-1653).¹⁵ En la ya mencionada *El ejemplo de casadas*, es Lauro quien alude al encuentro de manera burlesca y para justificar su decisión matrimonial, aunque todavía sin poner al propio Lope en el punto de mira: «A mi casilla vino, | adonde estaba yo como Diógenes | y él me quitaba el sol como Alejandro | y con tales palabras me ha cegado, | que, en fin, puede cegar la cortesía, | que le he dado palabra» (Vega 1913, p. 21). Lo mismo ocurre en *El cuerdo loco*, de 1602, donde, en la dedicatoria «Al doctor don Tomás Tamayo de Vargas» se apunta: «su atrevimiento quería frisar con Alejandro, como Diógenes, y imitar las libertades de los filósofos con los reyes» (Vega 1620, f. 266v). Hay que esperar hasta la edición *La Arcadia* que estamparon en Valencia Francisco Miguel y Roque Sonzonio en 1602 para encontrar la primera identificación expresa entre Lope y el filósofo griego. Sin embargo, no fue Lope mismo, sino su amigo, el poeta valenciano Carlos Boyl, quien apuntó esa conexión personal en un soneto impreso al final de la obra:

Si fuiste por tu Celia, Lope amigo,
transformado en pastor dicho Belardo,
también yo de Menandra el premio aguardo,
que su Lisandro fui y su luz sigo
No me pienso quejar si no la obligo,

15 La comedia hubo de escribirse entre 1599 y 1603.

Pues, siendo tú un pastor sabio y gallardo,
 los desfavores que conmigo guardo
 no llegan al rigor que usó contigo.
 Yo sé bien que Alejandro no te diera,
 a ser Diógenes tú, el segundo grado,
 que tu valor al suyo prefiriera.
 Yo sé que Celia, de beldad dechado,
 conociendo su engaño, conociera
 que eres tú solo de los dos traslado.¹⁶
 (Vega 2012b, pp. 739-740)

Sin otra razón aparente que la retórica, Boyl encajó en un discurso amoroso el parangón con el filósofo griego - «a ser Diógenes tú» -, para dar la primacía al poeta tanto en el amor como en la vida moral frente al poderoso. De hecho, solo dos años después, era el propio Lope quien alababa la austeridad del cínico en *El peregrino en su patria*:

Alguno al que tiene en peso
 el gobierno y la corona
 tiene por loco y blasona
 de que Diógenes fuera
 y que a Alejandro dijera
 lo mismo que él en la cuba,
 porque como la tortuga
 vive con su casa a cuestras.
 (Vega 1973, p. 277)

Lo mismo se repite, también a lo festivo, en *El anzuelo de Fenisa*, compuesta entre 1604 y 1606, cuando los personajes discuten sobre la conveniencia o no de servir a otro señor para sobrevivir en Italia: «Diógenes con ventaja | solamente no sirvió, | pero dicen que vivió | metido en una tinaja» (Vega 2010, p. 207). Ese elogio moral, coincidente cronológica y conceptualmente con la *Jerusalén conquistada*, llega a su cénit en *Las grandezas de Alejandro*, que Lope hubo de componer entre 1604 y 1608 y donde, al final de la primera jornada, puso sobre las tablas al cínico en persona. Si en la relación de personajes se lo presenta como «Diógenes, filósofo», en la didascalía se nos dice que ha de aparecer «vestido como salvaje, de pellejos, con una escudilla», para entonar un filosófico *Beatus ille*:

Puro, divino cielo,
 libro donde se escribe

16 Sobre este soneto, vid. Goyri de Menéndez Pidal 1949, p. 373.

la más alta y mejor sabiduría,
al engañado suelo
otras letras prohíbe
de las que en ti se ven la noche y día.
La divina armonía
de tus esferas miro,
tu sol, luna y estrellas,
leyendo siempre en ellas
la omnipotencia de tu autor, que admiro,
pues todo cuanto encierra
influyen a los hombres en la tierra.
¡Oh campos generosos,
que con abierta mano
me sustentáis de frutos diferentes;
jardines siempre hermosos
para el regalo humano,
cubiertos de esos techos transparentes!
A vos, hermosas fuentes,
vengo con sed agora;
no traigo vasos de oro,
que el barro humilde esmalta y sobredora;
que en barro a beber viene
quien es de barro y de quebrarse tiene.
Vivan los altos reyes
de púrpura vestidos;
mortales son: no tengo que envidiallos:
hagan, deroguen leyes,
y tengan oprimidos
reinos, provincias, mares y vasallos;
sin armas, sin caballos,
en estas soledades
fui señor de mí mismo,
del mar, del hondo abismo,
pirámides, palacios y ciudades;
que, aunque aforismo fuerte,

no hay tal filosofar como en la muerte.

De inmediato, llega un correo que, para saciar la sed del camino, bebe de la fuente con las manos, por lo que Diógenes, avergonzado de sí, decide quebrar su escudilla, pues ha aprendido que no precisa de ella para beber. La escena central corresponde al encuentro entre filósofo y el rey, que Lope resuelve de manera muy sencilla y ajustada a la versión de Erasmo y Jarava:

ALEJANDRO

Pues Diógenes amigo,
sabiendo que voy a Tebas,
no has venido a visitarme;
¿aún no merezco respuesta?
¿Quieres algo en mi partida
de lo poco que me queda?
Que hoy he dado a mis soldados
mi patrimonio y herencia.
Todos van enriquecidos
de oro, joyas, plata y piedras.
¿Quieres algo?

DIÓGENES

Que te quites
de este sol que me calienta;
que no me lo puedes dar
aunque Rey del mundo seas,
porque es Dios quien me le envía.

LEÓNIDES

¿Ésta es la gloria de Atenas?

ATALO

¡Qué bárbaro!

LISÍMACO

¡Qué villano!

ALEJANDRO

No murmuréis de sus letras,
porque en despreciarlo todo
su divina virtud muestra,
y de no ser Alejandro,
ser Diógenes quisiera.
(Vega 1966, pp. 345-349)

El discurso de superioridad moral del filósofo frente al monarca vuelve a reiterarse en *El villano en su rincón*, cuando el rey de Francia compara su cambio de percepción respecto al labriego Juan con el encuentro entre Alejandro y Diógenes, para así encomiar la vida del que vive libre y sin señor:

FINARDO

Te oí
 aborrecer al villano
 y hablar de su pertinacia.
 ¿Por dónde vino a tu gracia?

REY

Porque toqué con la mano
 el oro de su valor,
 cuando en su rincón le vi;
 que ya por él y por mí
 pudiera decir mejor
 lo que de Alejandro griego
 y Diógenes, el día
 que le vio cuando tenía
 casa estrecha, sol por fuego.
 Dijo que holgara de ser
 Diógenes, si no fuera
 Alejandro. Y yo pudiera
 esto mismo responder,
 y con ocasión mayor,
 porque, a no ser rey de Francia,
 tuviera por más ganancia
 que fuera Juan Labrador.¹⁷
 (Vega, 1961, p. 128)

En *La inocente Laura*, de 1612-1614, es Roberto quien exalta la singularidad del filósofo, siempre en relación con el poder: «Déjame ser algo, pues | que lejos del rey ninguno | puede ser nada; y si alguno | piensa que sin él lo es, | solo del sol se contente, | como Diógenes hizo | a quien no le satisfizo | todo Alejandro presente, que yo, Laura, no nací | tan filósofo» (Vega 1860, p. 478); mientras que lo hace la figura alegórica de la Quietud en *La limpieza no manchada*, compuesta en 1618: «Diógenes se reía | de Alejandro, y estimaba | más el desdén que mostraba | que el favor que le hacía». Todavía en *La mayor victoria*, impresa en 1635, Pompeyo afirma que «Los filósofos hacen otras leyes» y lo ejemplifica con Diógenes, que daba «mayores precios | al sol que no a Alejandro» (Vega 1635, f. 137v). En el mismo sentido, se celebra en *La Gatomaquia*, de 1634, la figura de Garfiñanto con los rasgos propios de un sabio loco y ajeno al mundo, en paralelo con el filósofo cínico, conocedor profundo de la «natural y moral filosofía», habitante de «una cueva oculta» y *alter ego* visible del propio poeta:

17 La comedia hubo de componerse entre 1611 y 1616.

No se le daba un prisco
 de riquezas del mundo; que estimaba
 solo el sol, que Alejandro le quitaba
 a aquel que, de los hombres puesto en fuga
 metido en un tonel, era tortuga.
 ¡Bien haya quien desprecia
 esta fábula necia
 de honores, pretensiones y lugares,
 por estudios o acciones militares!
 (Vega 1982, p. 113-114)

Parece evidente, pues, que Lope de Vega mostró a lo largo de su vida un considerable interés por la figura de Diógenes, al que elogia aquí y allá, una veces en tono burlesco y otras sesudo, como ejemplo de virtud moral, sabiduría, renuncia y distancia con los poderosos. No solo eso, podemos apuntar sin mucho margen de error que la repetida atención al filósofo cínico esconde una identificación personal con su figura, tal como se anunciaba en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* y como entendió, con su buena dosis de mala baba, el licenciado Márquez Torres. De hecho, la anécdota de Diógenes y Alejandro llegó a convertirse para Lope en un emblema de moderación en la vida, pero también de independencia y aun de superioridad moral, que poco a poco fue identificando consigo mismo o que, en todo caso, quiso utilizar para configurar un yo ejemplar en su vida moral y en sus relaciones con el poder.¹⁸

Lope quiso materializar visualmente esa estrategia con el grabado que utilizó para firmar «El prólogo al conde de Saldaña» de la *Jerusalén conquistada* y que ideó como una empresa simbólica que había de reflejar su aspiración de vida. Recuérdese que Juan de Horozco y Covarrubias había definido la empresa en 1589 como «la figura de algún propósito que por ser el fin de lo que se emprende...; y fue propia de los hechos de armas verdaderos invitación de ellos vino usarse en los fingidos» (Horozco y Covarrubias 1604, f. 10r). Diferenciaba Covarrubias la empresa del emblema, subrayando que, en aquella, «la figura ha de decir una parte del intento y la letra la otra parte», que había de ser original y propia o que «la empresa siempre se ordena a intento particular y la emblema de ser para aviso general, como regla que pueda convenir a todo» (Horozco y Covarrubias 1604, ff. 52r-v y 54r-v). A su estela, su hermano Sebastián de Covarrubias describió la empresa en 1611 como «cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, enderezada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar y mostrar su valor y ánimo», aunque, como precisará más tarde

18 Sobre el proceso de construcción de una imagen pública por parte de Lope, vid. Sánchez Jiménez 2006; y en torno a sus contradictorios vínculos con los poderosos, Wright 2001.

el *Diccionario de Autoridades*, fuera preciso «un mote breve y conciso» (Covarrubias 2006; *Diccionario de Autoridades* 1990). Según ha explicado Sagrario López Poza, el uso de estas empresas por parte de reyes y grandes señores servía para reafirmar la pertenencia a un estatus y para hacer reconocible su individualidad (López Poza 2011, p. 436).

Por más que estampara un escudo con diecinueve torres al frente de la *Arcadia*, Félix Lope de Vega y Carpio distaba mucho de ser noble.¹⁹ Por eso su empresa es más filosófica que caballeresca, aunque atienda también a un propósito individual y se sirviera de ella como signo de identidad personal. Entre la imagen de Diógenes y el mote «SATIS», se resumía un proyecto de vida basado en la renuncia, en la pobreza convertida en virtud y en la contemplación distante del poder. Diógenes figuraba a un Lope que aspiró a ser reconocido por los nobles de la época como el cínico lo fuera por parte de Alejandro. Con tal empresa quiso firmar el texto dirigido a un noble como el conde de Saldaña, en esa suma de contradicciones, aspiraciones cortesananas y frustraciones que fue, en buena medida, la existencia de Lope y que resume a la perfección la carta que envió al duque de Sessa el 17 de mayo de 1620, en la que, tras dar cuenta de sus ires y venires por la corte a costa de unas fiestas palaciegas, concluye: «Dirá Vexc.^a: ¡Qué ocupaciones estas de un hombre de bien! Y responderé yo que no puedo más: que como la naturaleza hizo un cojo, un tuerto y un corcovado, hizo un pobre, un desdichado y un poeta, que en España son como las ramerás, que todos querrían echarse con ellas, pero por poco precio, y en saliendo de su casa, llamarlas putas» (Vega 1943, 4, p. 55).

3 Un modelo humanístico: Arias Montano y Arquímedes

En el libro primero de sus *Emblemas morales*, el ya mencionado Juan de Horozco aseguraba como regla imprescindible «que en las empresas no haya figura humana» (Horozco y Covarrubias, 1604, f. 47r). Aun así, Lope de Vega, que no pretendía allanarse a los usos caballerescos, acudió a otros modelos humanísticos, en los que la figura de ciertos filósofos servía como símbolo moral o como emblema personal, por medio del cual se establecía una conexión entre el mundo antiguo y el contemporáneo.²⁰ Más en concreto, el patrón que pudo seguir Lope a la hora de trazar su empresa fue el de Benito Arias Montano, que, siguiendo la costumbre de

19 En respuesta burlesca a tanto afán nobiliario, Góngora escribió su soneto «A la *Arcadia*, de Lope de Vega Carpio»: «Por tu vida, Lopillo, que me borres | las diez y nueve torres del escudo, | porque, aunque todas son de viento, dudo | que tengas viento para tantas torres» (Góngora 2007, p. 495).

20 Sobre esa dimensión emblemática de filósofos griegos como de Heráclito y Demócrito, vid. Rodríguez de la Flor 2007, pp. 372-380.

otros humanistas, eligió como emblema personal a Arquímedes saliendo del baño desnudo y gritando su célebre «EYPHKA», «Lo encontré», tras haber resuelto la cuestión planteada por Herón de Siracusa sobre la pureza de su corona de oro. La imagen alude, claro está, al conocimiento y a una revelación religiosa que tuvo una decisiva importancia en la obra y el pensamiento montanianos.²¹ Muestra evidente de esa identificación con el matemático griego es el hecho de que, en la medalla de plomo fundido que esculpió Jacques Jonghelinck en 1569 con el busto de Arias Montano, el motivo elegido para el reverso fuera Arquímedes corriendo con el libro en la mano y gritando «EYPHKA», con una corona de laurel entorno, como signo de triunfo y eternidad (fig. 4).²²

El propio Arias Montano, fino aficionado a la pintura, dibujó de su propia mano la figura de Arquímedes en el *Album amicorum* del geógrafo Abraham Ortelio, una de las personas más allegadas al humanista español en el entorno intelectual de Flandes. De nuevo vemos al filósofo en una posición similar a la de la medalla, con el lema inequívoco y con una anotación autógrafa, que reza: «Suavissimo amico Abrahamo Ortelio | Bened. Arias Montanus amicitia dextera suum nomen adscripsit. 1574| B. Arias Montanus | tilmid», esto es, «Para su queridísimo amigo Abraham Ortelio, Benito Arias Montano con amistad propicia, añadió su nombre. 1574. B. Arias Montano, discípulo» (Ortelius 1969, p. 22, fol. 17; fig. 5).²³

La importancia que Montano concedió a este emblema fue tal que decidió incluirlo en la portada de la mismísima *Biblia Regia*, el proyecto de una políglota que Felipe II había respaldado como instrumento para su política religiosa, de cuya impresión se encargó Cristóbal Plantino en Amberes entre 1569 y 1572 (fig. 6). El propio Plantino daba cuenta del hecho en uno de los textos preliminares de la obra, «Tabularum in Regiis Bibliis depictarum brevis explicatio»: «Sub columnarum basibus duo symbola sunt, ex altera parte Archimedis nudi cum libro procurrentis imago, ab Aria Montano iamdiu delecta, certa quadam suorum studiorum significatione», esto es, «Bajo las basas de las columnas hay dos símbolos. De una parte, la imagen de Arquímedes corriendo desnudo con un libro, desde hace mucho tiempo elegida de Arias Montano, en parte por una cierta señal de sus estudios» (*Biblia sacra hebraice, Chaldaice, Graece et Latine* 1569-1572, I, sin paginación; fig. 7).

Plantino insiste en el afecto que Montano manifestó por este símbolo como reflejo de propia persona y de sus estudios bíblicos. La figura habría de

21 Sobre la importancia de este emblema y sus significación en Arias Montano, vid. Gómez Canseco 2007, pp. 115-128.

22 Un ejemplar de la medalla se conserva en la Bibliothèque Royal Albert I^{er} de Bruselas. Sobre la misma, vid. Herrera 1902.

23 Sobre la presencia de Montano en este álbum, vid. Hänsel 1999, pp. 42-43 y Morales Lara 1998.



Figura 4. Jacques Jonghelinck, «Bened • Arias • Montanus • Aet • 43», 1569. Colección privada

servir como alusión al responsable de la factura intelectual del proyecto de Biblia Políglota, en la misma medida que el compás que aparece en la basa de la columna derecha remitía al impresor. La presencia de Arquímedes en el frontispicio de la empresa más determinante para la vida intelectual de Montano y por delante de todo el aparato de prefacios, aprobaciones, cartas reales y privilegios que sirvieron de escudo al libro da una buena medida de la importancia que otorgó a este emblema.

Volvamos los ojos hacia Lope de Vega, cuya *Jerusalén conquistada* mantiene un fortísimo vínculo con la Sevilla de principios del XVII, la de los círculos intelectuales reunidos en torno al taller de Francisco Pacheco. No se olvide que el texto elegido por Baltasar Elisio de Medinilla para abrir el libro fue el elogio que el propio Pacheco había hecho de Lope en su *Libro de los retratos*, donde también se podía encontrar un encendido encomio y un retrato del Montano que, ya viejo, se había retirado en sus últimos años a Sevilla, la ciudad donde también inició su andadura intelectual. Por si fuera poco, el libro XIX de la *Jerusalén* recoge un generoso homenaje a Pacheco, a Juan de Arguijo, Diego Jiménez de Enciso, Antonio Ortiz Melgarejo o a Francisco de Rioja. Y no solo eso. Lope, que tuvo en su biblioteca personal un ejemplar de los *Humanae Salutis Monumenta* de Montano,²⁴ aprovechó los ladillos de la *Jerusalén* para insertar siempre que pudo referencias que

24 De este libro Lope asegura que sus versos «no deben nada a cuantos están escritos, la antigüedad perdone» (*Obras poéticas*, p. 824).



Figura 5. Abraham Ortelius, *Album Amicorum*, ed. J. Puraye, Amsterdam, A.L. Van Gendt & Co., 1969

homenajeaban directamente al humanista y se sirvió de su *Biblia Regia* como fuente documental para varios pasajes de su epopeya.²⁵

No cabe duda de que Lope se sintió atraído por la figura de Diógenes mucho antes de conocer la obra de Benito Arias Montano, primero en la lectura del *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos de muchos notables varones griegos y romanos* de Juan de Jarava y luego, con una erudición más adornada, acaso en los propios *Apothegmata* de Erasmo. Pero resulta más que probable que encontrara en Montano el estímulo definitivo para convertir a su propio filósofo griego en emblema personal y darle una dimensión iconográfica por medio del grabado. Un rastro de esa probable influencia se encuentra en el colofón que Lope dispuso para su *Jerusalén*, en el que, como hemos visto, se utilizaron las basas de la co-

25 Sobre las relaciones entre Lope y Montano, vid. Vosters 1977, 2, pp. 375-381 y Gómez Canseco 2005 y 2013.

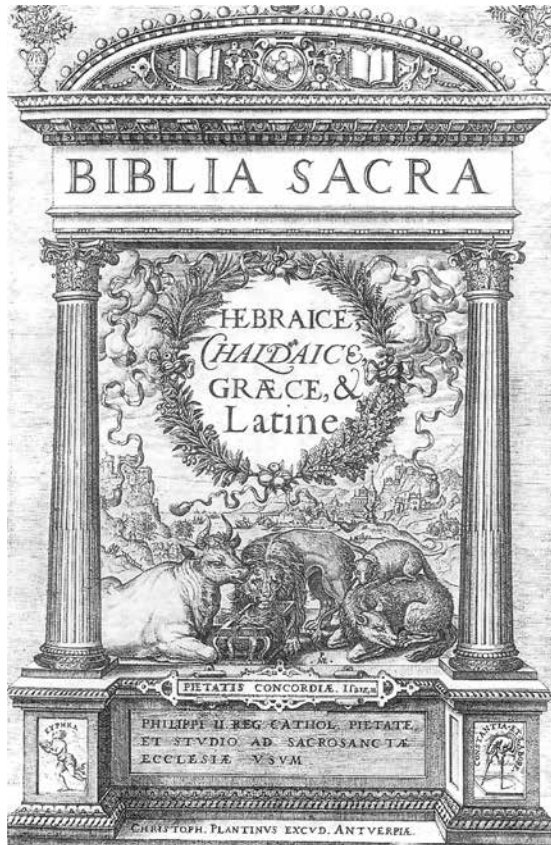


Fig. 6. *Biblia sacra hebraice, Chaldaice, Graece et Latine*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1569-1572

lumnas para incluir mensaje personales del autor, del mismo modo que se había hecho en la *Biblia Regia* impresa en Amberes por Plantino. Montano avaló su participación en la empresa estampando la figura de Arquímedes en la basa de una de las columnas que franqueaban la portada del libro. La figura del matemático griego con la divisa «EYPHKA» se convertía así en una proyección emblemática del autor. Lope de Vega, por su parte, renunció a estampar su firma en «El prólogo al conde de Saldaña», pero puso, en cambio, la xilografía de Diógenes con el lema «SATIS», dando a entender que el cínico – y el ejemplo moral que en él se cifraba – representaba en emblema al autor de la *Jerusalén conquistada*.



Figura 7. *Biblia sacra hebraice, Chaldaice, Graece et Latine*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1569-1572

Bibliografía

- Agostini, L. (1594). *Gemmae et sculpturae antiquae depictae*. Franeque-
rae: Leonardum Strik.
- Antonucci, F; Arata, S. (1995). *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra: Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València.
- Aranda De, J. (1595). *Lugares comunes*. Sevilla: Juan de León.
- Arce de Otálora De, J. (1995). *Coloquios de Palatino y Pinciano* (ed. J.L. Ocasar Ariza). 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro-Turner.
- Arjona, J.H. (1937). «La fecha de *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* de Lope de Vega». *Modern Language Notes*, 52, pp. 249-252.
- Austin, R.G. (1968). «Ille Ego Qui Quondam...». *The Classical Quarterly*. 18 (1), pp. 107-115.
- Biblia sacra hebraice, Chaldaice, Graece et Latine* (1569-1572). Amberes: Cristóbal Plantino.
- Bonilla De, A. (1624). *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María*. Baeza: Pedro de la Cuesta.
- Cervantes Saavedra De, M. (1993). *Don Quijote de la Mancha*. En: *Obra completa* (ed. F Sevilla). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Covarrubias De, S. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. I. Arellano y R. Zafra). Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española.
- Cuartero Sancho, M.P. (1981). *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Diccionario de Autoridades* (1990). Edición facsimilar. Madrid: Gredos.
- Diógenes Laercio (1914). *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Trad. de J. Ortiz y Sanz. Madrid: Sucesores de Hernando.
- Erasmus De Rotterdam (1530). *De utilitate capienda ab inimicis*, en *Plu-*

- tarchi Chaeronei, Philosophi Historicique Clarissimi, opuscula (quae quidem exstant) omnia*. Basilea: Cratander.
- Erasmo De Rotterdam (1531). *Apopthegmatum opus*. Paris: Christianus Wechelus.
- Gómez Canseco, L. (2005). «Letras divinas y humanas en la Jerusalén conquistada de Lope». *Anuario Lope de Vega*, 9, pp. 109-132.
- Gómez Canseco, L. (2007). *Poesía y contemplación: Las Divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Gómez Canseco, L. (2013). «Lope hebraizante: La Jerusalén bíblica en la Jerusalén conquistada». *Hispania Judaica*, 9, pp. 233-247.
- Góngora De, L. (2007). *Sonetos* (ed. B. Ciplijauskaité). Málaga: Junta de Andalucía.
- González-Barrera, J. (2008). «Alteraciones y naufragios: una hipótesis para la fecha de Los locos de Valencia de Lope de Vega». *Monteagudo*, 13, pp. 107-118.
- Goyri de Menéndez Pidal, M. (1949). «La Celia de Lope de Vega». *Nueva revista de Filología Hispánica*, 4, pp. 347-390.
- Hänsel, S. (1999). *Benito Arias Montano: Humanismo y arte en España*. Huelva: Universidad de Huelva-Diputación de Huelva-Editora Regional Extremeña.
- Hansen, P.A. (1972). «Ille Ego Qui Quondam... Once Again». *The Classical Quarterly*, 22 (1), pp. 139-149.
- Herrera, A. (1902). «Benito Arias Montano». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, 168-170.
- Horozco y Covarrubias De, J. (1604). *Emblemas morales*. Zaragoza: Alonso Rodríguez.
- Jarava de, J. (1549). *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos de muchos notables varones griegos y romanos... Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos de muchos notables varones griegos y romanos, así reyes y capitanes, como filósofos y oradores antiguos, en los cuales se contienen graves sentencias e avisos no menos provechosos que deleitables*. Amberes: Juan Steelsio.
- Leahy, C. [1609] (2009). «Legant prius et postea despiciant: Lope, San Jerónimo e Isaías en la portada de la Jerusalén conquistada». *Criticón*, 106, pp. 57-71.
- López Poza, S. (2011). «“Nec spe nec metu” y otras empresas o divisas de Felipe II». En: Zafra, R.; Azanza, J.J. (eds.) *Emblemática trascendente: Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 435-456.
- Lycosthenes, Conrad (1602). *Apopthegmata ex probatis graecae, latinaeque linguae scriptoribus*. Lyon: Iacobus Roussin.
- Morales Lara, E. (1998). «Españoles en el Album Amicorum de Abraham Ortelius: Un poema de Arias Montano, Furió Cerol, Álvaro Núñez». *La ciudad de Dios*, 39, pp. 1029-1056.

- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Muñoz Cortés, M. (1946). «Sobre el estilo de Quevedo (Análisis del Romance *Visita de Alejandro a Diógenes cínico*)». *Mediterráneo*, 4, pp. 108-142.
- Navarro Antolín, F. (2013). *Mateo Alemán: Laudes latinas a San Antonio de Padua*. Madrid: Ediciones Liceus.
- Ortelius, A. (1969). *Album Amicorum* (ed. J. Puraye). Amsterdam: A.L. Van Gendt & Co.
- Pérez López, J.L. (2002). «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda». *Critición*, 86, pp. 41-71.
- Portús, J. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid: Nerea.
- Plutarco (1986). «Vida de Alejandro». En: Diodoro Sículo, Plutarco. *Alejandro Magno*. Trad. de A. Guzmán Guerra. Madrid: Akal.
- Rodríguez de la Flor, F. (2007). *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Sánchez Jiménez, A. (2006). *Lope pintado por sí mismo*. Woodbridge: Tamesis Books.
- Vega de y Carpio, L. (1609). *Jerusalén conquistada: Epopeya trágica*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Vega de y Carpio, L. (1614). *La fe rompida*. En: *Doce comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas.
- Vega de y Carpio, L. (1618). *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega de y Carpio, L. (1620). *El cuerdo loco*. En: *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Vega de y Carpio, L. (1635). *La mayor victoria*. En: *Ventidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España frey Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Juan González.
- Vega de y Carpio, L. (1860). *La inocente Laura*. En: *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 4 (ed. J.E. Hartzzenbusch). Madrid: Rivadeneyra.
- Vega de y Carpio, L. (1871). *Los locos de Valencia*. En: *Comedias escogidas*, vol. 1 (ed. Juan Eugenio Hartzzenbusch). Madrid: Rivadeneyra.
- Vega de y Carpio, L. (1894). *Los locos por el cielo*. En: *Obras de Lope de Vega*, vol. 4 (ed. C.A. de la Barrera). Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Vega de y Carpio, L. (1894). *El serafín humano*. En: *Obras de Lope de Vega*, vol. 4 (ed. C.A. de la Barrera). Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Vega de y Carpio, L. (1913). *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*. En: *Obras de Lope de Vega*, vol. 14, *Comedias novelescas* (ed. M. Menéndez Pelayo). Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- Vega de y Carpio, L. (1935-1943). *Epistolario*, vol. 4 (ed. A.G. de Amezúa). Madrid: Real Academia Española.
- Vega de y Carpio, L. (1961). *El villano en su rincón* (ed. J.L. Aguirre). Valencia: Cosmos.
- Vega de y Carpio, L. (1966). *Las grandezas de Alejandro*. En: *Obras*, vol. 14, *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero* (ed. M. Menéndez Pelayo). Madrid: Atlas.
- Vega de y Carpio, L. *La limpieza no manchada* (ed. M. Menéndez Pelayo) [online]. Disponible all'indirizzo <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=897> (2013-10-15).
- Vega de y Carpio, L. (1968). *La Dorotea* (ed. E.S. Morby). Madrid: Castalia.
- Vega de y Carpio, L. (1973). *El peregrino en su patria* (ed. J.B. Avalle-Arce). Madrid: Castalia.
- Vega de y Carpio, L. (1982). *La Gatomaquia* (ed. C. Sabor de Cortázar). Madrid: Castalia.
- Vega de y Carpio, L. (1989). *Obras poéticas* (ed. J.M. Blecua). Barcelona: Planeta.
- Vega de y Carpio, L. (1998). *La quinta de Florencia*. En: *Comedias. Parte 2 (3)* (ed. B. Morros; coord. Silvia Iriso, Lleida, Milenio).
- Vega de y Carpio, L. (2002). *La fe rompida*. En: *Comedias. Parte 4 (3)* (ed. R. Valdés; coord. L. Giuliani y R. Valdés). Lleida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vega de y Carpio, L. (2003). *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* (ed. A. Carreño). Madrid: Biblioteca Castro-Turner.
- Vega de y Carpio, L. (2010). *El anzueto de Fenisa*. En: *Comedias. Parte 8* (ed. L. Gómez Canseco; coord. Rafael Ramos). Lleida: Milenio.
- Vega de y Carpio, L. (2012). *Servir a señor discreto*. En: *Comedias. Parte 11* (ed. J.E. Laplana; coord. L. Fernández y G. Pontón). Madrid: Gredos.
- Vega de y Carpio, L. (2012). *Arcadia, prosas y versos* (ed. A. Sánchez Jiménez). Madrid: C, cuando los personajes discuten sobre la conveniencia de servir a otro tir el cátedra.
- Vosters, S.A. (1977). *Lope de Vega y la tradición occidental*. Madrid: Castalia.
- Wright Elizabeth R. (2001). *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Elementos discursivos en *Los enamoramientos* de Javier Marías

José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia, España)

Abstract The essay analyzes certain elements of the narrative structure of *The Infatuations* (2011) by Javier Marías. It initially approaches the intimate relationship between Eros and Thanatos in the novel and the growing importance of Death in the work of the author. The study then focuses on two discursive resources which are privileged in the novel. The first is the narrator's perspective, who connects her view with the facts as they develop in time and also to the way the protagonist first suspects and then discovers the truth about the circumstances of Michael Devern's death. The second discursive resource that the article analyzes is the intelligent narrative organization of anticipations and prolepses. Through the selection of a series of key texts, the article highlights the way in which Javier Marías sprinkles narrative seeds which lay the foundations for the intrigue.

Tras la monumental novela *Tu rostro mañana*, desarrollada en tres volúmenes aparecidos entre 2002 y 2007, vuelve Javier Marías a la novela con la titulada *Los enamoramientos* (2011), tras admitir varias veces en público que llegó a pensar no volvería a la novela, después del esfuerzo de la anterior. Muchos estudiosos han coincidido en la idea de ser *Tu rostro mañana* obra clave en la trayectoria literaria de Javier Marías, y podría decirse que cima de su producción hasta la fecha. Así lo han afirmado buena parte de los colaboradores de un volumen crítico colectivo coordinado por Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (2009), que tras una primera parte en la que se recogen algunas de las primeras reseñas críticas recibidas por la obra, se publican una serie de estudios realizados por distintos investigadores europeos y americanos. Esta novela cerraría el que ahora ha recibido, en su edición conjunta de Bolsillo en 2013 la denominación de «Ciclo de Oxford» (formado por *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*). Analicé extensamente ese Ciclo, al que había llamado yo «ciclo Deza», en Pozuelo Yvancos 2010. Permanece en ésta su estilo inconfundible, lleno de pausas narrativas de índole reflexiva, muy a menudo de discurso interior de los personajes que calibran suposiciones o imaginan intenciones, un estilo que podría calificarse de único, pues no se parece a ningún otro autor. También comparte *Los enamoramientos* el mundo de otras novelas suyas, por la aparición de una serie de temas a los que Marías es fiel, como lo es a Shakespeare, quien

también volvía sobre ellos: la fidelidad, la traición, el azar, la sospecha, la vida en el recuerdo de los demás, la violencia o las fechorías que permanecen impunes. También es de Marías la inclusión en esta novela de algún episodio humorístico, bien en la socarrona sátira al mundo de los escritores, o bien, como ocurre con la aparición del profesor Rico, una inadvertida impertinencia que viene a trastocar lo cómico en serio.

Y sin embargo pese a estas constantes estilísticas, *Los enamoramientos* desarrolla un fenómeno que aparecía en *Corazón tan blanco* y en *Mañana en la batalla piensa en mí*: la concepción de la novela a partir de muy pocos personajes que desarrollan un conflicto personal en un espacio muy reducido. Podría decirse que las novelas de Marías han venido reduciendo progresivamente todo aquello que no sea mental. Mengua Javier Marías cuanto se desarrolla en el espacio exterior a sus personajes para privilegiar los pensamientos, suposiciones, conjeturas, miedos o culpas que los va atenazando.¹ De tal forma que viene siendo shakesperiano no sólo en los temas y citas internas, algunas explícitas, sino en otra dimensión: la capacidad de articular el diálogo - la estructura de *Los enamoramientos* es casi toda ella dialógica y también en esto continúa la línea de otras novelas suyas (Logie 2009, pp. 171-188) - como fuente discursiva de un conflicto trágico que crece conforme la obra avanza. Diálogo y tragedia en espacios reducidos como la cafetería, la casa de Luisa, el museo de la Ciencia y la casa de Díaz-Varela, que funcionan a modo de escenarios donde se desarrolla una intriga que al tratarse de una novela y abandonar la modalidad única de las palabras pronunciadas, permite un mayor desarrollo especulativo-reflexivo.

Aunque el título de la novela y buena parte de su desarrollo prometan situar la cuestión amorosa en su centro, la novela va adentrándose desde el principio en otras zonas del sentimiento y el alma de los personajes. Conviene por tanto prevenir contra la apariencia de ser una novela que trata del amor. En primer lugar no sería en todo caso del Amor, sino del 'enamorarse', que es cosa distinta, un sentimiento que como Elide Pittarello deja claro en el Prólogo a la edición de bolsillo (Marías 2013), se ve mejor si acudimos a las expresiones inglesa (*to fall in love*) y francesa (*tomber amoureux*); esto es, un 'estado' que implica una caída, como si fuese en una red, caída que parece, a los ojos de todo el mundo, justificar muchas otras cosas: las tonterías que se hacen cuando se es presa de tal estado, la irracionalidad en que *se cae* y la vulnerabilidad especial de quien lo sufre.

Como veremos a lo largo de este estudio, la novela desarrolla el debate interior de María Dolz, quien lo vive porque alimenta la contradicción de estar subyugada, prendida del labio (y la labia) de Javier Díaz-Varela (es

1 Un análisis pormenorizado de tal rasgo en la obra de Javier Marías puede seguirse en Alexis Grohmann (2002, pp. 123-166). Recientemente el mismo Alexis Grohmann ha denominado tal carácter digresivo como «errabundia», analizándolo en *Negra espalda del tiempo* (Grohmann 2012).

decir enamorada), al mismo tiempo que conoce que ese sentimiento suyo es inútil (Javier no lo comparte). Por otra parte seguir en trato con él resulta horrible, aunque lo consiente a pesar de descubrirlo como asesino. Todo lector aprecia la enorme sutileza que la novela recorre al representar esta íntima contradicción de María, quien no logra zafarse de ese enamoramiento ni siquiera en la escena de cierre de la novela. El interés por Javier Díaz-Varela prevalece siempre en ella sobre el despecho o incluso sobre el temor. El enamoramiento por tanto se comporta como núcleo donde se generan muchos conflictos y el principal, pues paralelamente Javier Díaz-Varela padece el mismo sentimiento para con Luisa, hasta el extremo de llevarle a urdir el asesinato de su marido (y mejor amigo suyo) por persona interpuesta.

Sin embargo con ser importante ese sentimiento es condición de Javier Marías ampliar sus novelas a otros muchos temas. Singularmente hay otro prevalente, que va creciendo con la obra del autor: la administración del *tiempo de la muerte*. De hecho el incipit de la novela marca ya que la muerte será un tema central:

La última vez que vi a Miguel Desvern o Devern fue también la última vez que lo vio su mujer, Luisa, lo cual no dejó de ser extraño y quizá injusto. (Marías 2013, p. 19)²

Ese capítulo inicial plantea ya en la primera página no sólo el anuncio de que vendrá una muerte, sino seguidamente la descripción de su figura tal como María lo vio en la foto del periódico, en trance de morir,

apuñalado y medio descamisado, y a punto de convertirse en un muerto, si es que no lo era ya para su propia conciencia ausente que nunca volvió a presentarse: lo último de lo que se debió dar cuenta fue de que lo acuchillaban por confusión y sin causa, es decir imbécilmente. (Marías 2013, p. 19)

El capítulo inicial que ha comenzado anunciando y describiendo una muerte, se cierra con la caída de Luisa en la conciencia de esa muerte:

Ella lo esperó veinte minutos sentada a una mesa del restaurante, extrañada pero sin temer nada, hasta que sonó el teléfono y se le acabó su mundo, y nunca más volvió a esperarlo. (Marías 2013, p. 21)

2 Citaré en el texto por la edición Marías (2013). Esta edición incluye un apéndice con el artículo de Javier Marías (2011) que es importante porque en él Javier Marías analiza la distinción de enamoramiento y amor, y cómo en razón de aquel estado se disculpan muchas cosas, lo que da paso al tratamiento del tema de la impunidad, que también es clave en la novela.

No únicamente este capítulo inicial sino también otros posteriores, especialmente los que reproducen el extenso diálogo entre María y Luisa en casa de ésta, con los niños en la habitación de al lado, tienen a la muerte como gran tema, en sus variaciones diversas, especialmente las referidas al duelo: el dolor y desamparo de la viuda, su incapacidad para asimilar una muerte ocurrida de ese modo, la difícil convivencia con la nueva situación, tanto de Luisa como de los niños, y cómo la relación de madre e hijos se ha transformado. Buen número de sus páginas tratan de la difícil y compleja administración de la muerte y la soledad sobrevenida por parte de los vivos, algo que en cierto modo anticipa otro motivo que posteriormente será nuclear de la segunda parte de la novela: la manera cómo los vivos terminan deshaciéndose de los muertos, para sobrevivir ellos, trazando una frontera que el *exemplum* literario posteriormente allegado, la *nouvelle* de Balzac, *El coronel Chabert*, verá desarrollarse, sólo que en boca de Javier Díaz-Varela, dialogando con María.

De manera que los dos ejes de la novela son Amor y Muerte, *Eros* y *Thánatos* no por separado sino imbricados, porque el uno lleva a la otra, pero también para sobrevivir de otra manera le termina dando la vuelta y desde *Thánatos* la novela nos llevara de nuevo a *Eros* (con el triunfo de Javier y Luisa sobre el muerto, de manera distinta cada uno de ellos), lo que implica la definitiva separación del amado difunto, la atenuación de su presencia y finalmente el olvido).³

En este estudio me detendré en dos elementos estilísticos de la trama discursiva que entiendo claves en toda la obra: la perspectiva narrativa de María y el singular manejo de las prolepsis o anticipaciones de aquello que va a venir, bien por vía explícita o por vía indirecta (Genette 1972).

De lo primero, el sabio manejo de la perspectiva narrativa en el orden de la intriga, hemos obtenido un primer ejemplo en el texto citado de la primera página, cuando María narra: «lo último de lo que se debió dar cuenta fue de que lo acuchillaban por confusión y sin causa, es decir imbécilmente, y además una y otra vez» (Marías 2013, p. 19). Si nos fijamos María, en el momento de narrar, ya sabe todo, puesto que todo su relato es una retrospectiva respecto al momento presente en el que ella está, cuando es consciente y desengañada de quién es cada quién y cómo ha actuado. Sin embargo como narradora oculta la información que como personaje conoce en este momento para situar su mirada en el personaje que era ella en aquel otro momento, cuando nada sabía y podía lamentar, junto con la propia víctima, que había muerto por confusión, «imbécilmente».

3 La creciente importancia del *Tiempo* y la *Muerte* en la obra de Marías ha sido analizada por diferentes estudiosos: Pittarello (2005); Marteen (2001); Azúa (2009); Steenmeijer (2009). En los capítulos titulados *Una voz en el tiempo* y *El rostro que no se ve* he recorrido con pormenor los temas del amor-muerte, memoria y olvido en la obra última de Javier Marías (Pozuelo Yvancos 2010).

Todo el relato de María se sostiene sobre ese pacto de suspensión de la información que se adapta a la que el personaje va consiguiendo conforme avanza la obra. Esa focalización interna de personaje que adapta su conocimiento al que tenía en el momento de los hechos, es un procedimiento por lo demás necesario no únicamente para que la intriga – no saber qué hay detrás de cada acción – se sostenga, sino también para que se ofrezcan los matices (sospechas, dudas, temores) del conocimiento progresivo que María va adquiriendo acerca de los verdaderos sucesos y las auténticas intenciones que los han provocado.

Luego del capítulo que narra la escena en la cafetería, con las buenas apariencias y singular estilo del matrimonio Desvern en plenitud de su vida de enamorados, según la mirada de María los descubre, la novela va de nuevo al momento del crimen de Desvern y vuelve a darse este singular rasgo estilístico, por el procedimiento de hacer que María narre lo que vio en el periódico sin saber cuando lo hace que aquella horrible foto del periódico con imagen del muerto, y que ella había pasado rápidamente, correspondía al marido de la pareja que tanto admiraba (Marías 2013, p. 33). Otra vez se adopta por tanto la mirada sobre los hechos desde la perspectiva deficientemente informada del personaje. Ocurre lo mismo unas páginas más adelante, cuando se ofrecen confusas y casi contradictorias informaciones que los periódicos e internet habían ofrecido sobre la figura de «el gorrilla» y el verdadero motivo del crimen.

El segundo estilema discursivo que querría analizar, el uso de prolepsis, depende en parte del señalado sobre la perspectiva. Una prolepsis o anticipación, como se sabe, permite que el orden del discurso anticipe algo que está por venir en el orden de la historia, esto es, que se verá después. Javier Marías en esta novela no hace un uso meramente circunstancial y de pasada de tal recurso, sino que lo convierte en central porque se sirve de tales prolepsis para dejar sobre el terreno (la percepción del lector en cada caso) verdaderas semillas narrativas que depositan en el lector un embrión de algo que tendrá desarrollo y que esa semilla sugiere o tímidamente avanza.

La primera prolepsis importante, aparte de la analizada en la primera frase de la novela, se da justo al final del capítulo que contiene la escena amable en que todo parece tan perfecto como lo es la pareja formada por Miguel Devern y Luisa Aldai. Dice la narradora:

Por así decir les deseaba todo el bien del mundo, como a los personajes de una novela o una película por los que uno toma partido desde el principio, a sabiendas de que algo va a ocurrirles, de que algo va a torcéseles en algún momento o no habría novela o película. En la vida sin embargo no tenía por qué ser así, y yo esperaba seguir viéndolos cada mañana tal como eran. (Marías 2013, pp. 29-30)

Pero el lector sabe que estamos en la novela, y que quizá no haya (no la hay en las de Marías) tanta separación como aparenta haber entre ficción y vida; la una y la otra se amoldan mutuamente con sorprendente soldadura, desde el momento en el que sobre ambas interviene (interviene de hecho) el azar, la Fortuna, que viene a trastocar el orden perfecto. Buena parte de las prolepsis ocurren en el cambio de fortuna futura sugerido por alguna frase, como cuando María dice de Luisa que pese a su desesperación

no lograba imaginármela en pleno abandono, de ningún tipo: ni emborrachándose bestialmente, ni descuidando a los niños, ni dándose a la droga, ni faltando al trabajo, ni entregándose a un hombre tras otro (eso más adelante) para olvidarse del que le importaba. (Marías 2013, p. 88)

Basta con esa frase entre paréntesis: «eso más adelante», para que el lector atisbe una vida en que habrá otros hombres, se dice, y no únicamente otro hombre (como será en el tiempo de la novela).

Otra forma de prolepsis se ofrece cuando María va mostrando en detalles los cambios que fue sufriendo su trato con Javier Díaz-Varela, por ejemplo cuando afirma reproduciendo su pensamiento:

«sólo la obsesión de Díaz-Varela por ella se interpone entre nosotros. Si él la perdiera, si se viera privado de su misión, de su afán...» Entonces no me forzaba a llamarlo mentalmente por el apellido, todavía era «Javier» y ese nombre era adorado como lo que no se puede conseguir. (Marías 2013, p. 176)

El cambio que opera en las reflexiones mentales de María, que van desde nombrarlo en su pensamiento como «Javier» a pensarlo como «Díaz-Varela», y ese adverbio, «entonces...» que delata ese cambio, anticipan al lector que va a darse una distancia final entre ambos personajes.

Pero junto a estas y otras prolepsis de detalle que se deslizan en una frase, un paréntesis, una prevención mental, hay algunas otras prolepsis a las que Javier Marías ha concedido importancia nuclear en la trama. Me referiré aquí a dos de ellas. La primera es el largo paréntesis narrativo que se abre con la *hipotética conversación* que habrían tenido Miguel Desverne con Díaz-Varela, según María la imagina y narra extensamente. Esa hipotética conversación, llena de vericuetos, es aquella en que Desverne enigmáticamente va introduciendo la hipótesis de que algo malo puede pasarle, lo que hace encargarle a su buen amigo entonces Díaz-Varela que lo suplante, que haga con Luisa y con los niños su papel, que los cuide y proteja. Es más cuando en tal hipotética conversación Díaz-Varela sugiere que la suplantación puede traspasar el ámbito exclusivo de la amistad para intervenir el amoroso, el de pareja, Desverne no lo cree posible, no piensa

que Luisa pueda mirar de ese modo a Díaz-Varela. Tal comentario (interpreta María) espoleó el orgullo herido de Díaz-Varela, que deseó probar que tal cosa podría ocurrir realmente.

Mediante este largo y pormenorizado inciso hipotético, Javier Marías deja sembrada en la percepción del lector un futuro posible del desarrollo de los acontecimientos, tras una muerte que en el momento en que leemos sabemos que se dio, aunque no hubiera ocurrido aún cuando la hipotética conversación habría tenido lugar.

¿Por qué elige Marías la forma hipotética para narrarla? En primer lugar es obvio que María, la narradora, no ha podido asistir a la misma, es sólo una conjetura suya que debe por tanto respetar la forma abierta de la mera posibilidad, pero ciertamente no por hipotética, y por tanto amortiguada como si se tratase de «falsa prolepsis», deja de funcionar como tal prolepsis puesto que anticipa el nudo de la trama: la sustitución de Desvern por Javier, su suplantación. Hay otra razón para la forma hipotética adoptada: permite a la narradora entrar en el alma de ambos, y sobre todo poder decir lo que Desvern habría podido sentir, prever o precaver. Tratándose además de un muerto no podría haberlo hecho de otra forma, salvo que Javier Marías hubiera cedido a Díaz-Varela la narración de tal escena o diálogo, pero entonces su función en la novela no tendría tanta fuerza, precisamente porque lo que tiene vigor estético y poético es lo premonitorio, lo que acaece como desencadenamiento de algo intuido, o previsto. Tal fenómeno en literatura (ocurre así en las buenas tragedias) es un mecanismo de efectos privilegiados. Que sea hipótesis formulada por María permite además que el nudo del conflicto imaginado, que será luego real, lo comparta con la narradora únicamente el lector, pero no Desvern, ni Díaz-Varela, al formularse como hipotético.

No dejo fuera lo apuntado antes: este artificio compositivo permite dar voz al muerto, que asistamos a sus temores y prevenciones. Permite a la narradora (y al novelista) tratar lo que no fue como si hubiese sido, y además adentrarse en lo que todavía no es (pero va a ser luego). Javier Marías llega de esa manera a dominar los tres tiempos del acontecimiento: primero el pasado, en un diálogo al que asistimos *post mortem*, al tratarse de una analepsis respecto al comienzo de la novela y al tiempo de su narración; en segundo lugar ese tiempo sería el presente (la vida, el diálogo que hipotéticamente ocurriría) y en tercer lugar el futuro anticipado, porque María en cuanto personaje narrador sometido a la perspectiva deficiente que ha adoptado, y que comentamos al principio, todavía ofrece esa suplantación como una posibilidad. La genialidad artística de Marías estriba en hacer que lo imaginario que sustenta todo el edificio de tiempos que he descrito, finalmente deje de serlo e invada la realidad, esto es, deje de ser una mera hipótesis. Tan consciente es Javier Marías de lo que está haciendo, que hace que sea el propio Miguel Desvern el que formule la singularidad de tal mecanismo:

no estoy hablando de los otros, de los que nos sobreviven y evocan y están en el tiempo, ni de mí mismo ahora, el que aún no se ha ido. Ese hace cosas, por supuesto y las piensa, nada más faltaría; maquina, toma medidas y decisiones, trata de influir, tiene deseos, es vulnerable y también puede hacer daño. Estoy hablando de mí mismo muerto, veo que se te hace más difícil que a mí imaginarme. Pues no debes confundirme, a mí vivo y a mí muerto. El primero te pide algo que el segundo no podrá reclamarte ni recordarte sin saber si cumples. (Marías 2013, p. 117)

La segunda prolepsis de las que he calificado de nucleares adviene más adelante, justo cuando la trama da su giro. Se produce por la inoculación en María de la sospecha respecto a la que habría sido verdaderamente la actuación de Díaz-Varela. Se da en el capítulo que comienza precisamente con la idea de sospechar. Es el capítulo que sigue a la larga digresión (que es ella misma anticipadora del giro de la novela) sobre *El coronel Chabert*:

Empecé no a sospechar, pero sí a preguntarme, cuando una noche, tras volver de casa de Díaz-Varela de buen humor y animada, ya acostada frente a mis árboles agitados y oscuros, me sorprendí deseando, o fue más bien fantaseando con la posibilidad de que Luisa muriera y me dejara el campo libre con él, ella que no hacía nada por ocuparlo [...] y a él era evidente que le agradaba y divertía mi compañía, desde luego en la cama pero también fuera de ella, y es esto último lo determinante [...] En estos momentos vanidosos tendía a pensar que, de no tener él aquella vieja fijación, aquella antigua pasión cerebral - no me atrevía a llamarlo aquel viejo proyecto, porque eso habría implicado sospecha y ésta aún no me había asaltado. (Marías 2013, p. 169; subrayo yo)

El salto que hay entre la pasión por poseer algo y el proyecto de tenerlo, implicaría, si se define como «proyecto» de Díaz-Varela, unas consecuencias de sospecha que aún no tenía María. Basta, como suele ocurrir con Marías, con un adverbio (antes había empleado «entonces», ahora es «aún») para introducir al lector en un cambio en la *fábula* («mise en intrigue» la llama Paul Ricoeur cuando traduce este concepto - *mythos* - de Aristóteles [1987, p. 89]).

Desde este momento, en el capítulo que ha comenzado con «Empecé no a sospechar, pero sí a preguntarme» queda sembrada la semilla narrativa de un cambio radical en el curso de la trama: la posibilidad de que Díaz-Varela haya tenido que ver con la muerte de su amigo Desvern. El tránsito hacia esa posibilidad ha quedado además vehiculado por la aspiración paralela de María (fantaseadora tan sólo) respecto a que la muerte de Luisa le dejaría expedito el camino. Javier Marías deja que sea el comienzo del capítulo siguiente el que formule ya la contigüidad de los dos deseos paralelos, y por tanto la semilla de la sospecha en la mente de María:

Si yo era capaz de desear a solas, durante un rato en la noche de mi habitación; si era capaz de fantasear con la muerte de Luisa, que nada me había hecho y contra la que nada tenía, que me inspiraba simpatía y piedad y hasta me provocaba cierta emoción, me pregunté si a Díaz-Varela no le habría ocurrido lo mismo y con más largo motivo respecto a su amigo Desvern. Uno no quiere en principio la muerte de quienes le son tan cercanos que casi constituyen su vida, pero a veces nos sorprendemos figurándonos qué pasaría si desapareciera alguno de ellos. En ocasiones la figuración viene suscitada sólo por el temor o el horror, por el excesivo amor que les profesamos y el pánico a perderlos: «¿Qué haría yo sin él, sin ella? ¿Qué sería de mí?». (Marías 2013, p. 175)

Queda fijado, justo a mitad de la novela, el dispositivo que dispara toda la acción que seguirá, y que hasta ahora ha sido únicamente anticipado y figurado por vía indirecta y supuesta sobre la muerte y el después de ella (con el diálogo hipotético de Desvern y Díaz-Varela y la historia del coronel Chabert). Ahora ya no, María se lo figura como una posibilidad, que además adopta una estructura de impecable razonamiento retórico. La *quaestio* es: si yo soy capaz de figurarme la muerte de Luisa, ¿no habría sido capaz de hacerlo Díaz-Varela para con Desvern? Hay además un *a fortiori* implícito en las frases en que María muestra simpatía y cercanía afectiva hacia Luisa. Si siendo tan frágil y amable Luisa, y sin motivo alguno de resquemor o recelo (o celos) ha nacido esa figuración, ¿qué no sería capaz tratándose de la relación Devern-Díaz Varela? Obviamente para amortiguar un poco la fuerza de esta impía o perversa figuración, se ocupa Javier Marías de poner en la mente de María que tal figuración sobre la muerte, incluso del ser más querido, no es un despropósito, sino algo habitual en la mente de cualquiera, siquiera sea por el temor a que tal muerte acaezca. Todo ello da verosimilitud creciente a la figuración y prepara al lector para que pase de ser una hipótesis mental a ser el nudo central de la trama en lo que resta de novela.

Puesto que he hablado de hipótesis y figuraciones es el momento de dejar el análisis de la función de las prolepsis en la sabia orquestación de la trama y entrar en el análisis de un rasgo al que dediqué mayor atención en mi libro *Figuraciones del yo en la narrativa* (Pozuelo Yvancos 2010) y que constituye rasgo decisivo en el estilo narrativo de Javier Marías. Me refiero al *discurso pensado o reflexivo*, germen de muchas de sus mejores páginas, también en *Los enamoramientos*. Javier Marías ha procurado además que esos parlamentos interiores, figuraciones de discurso mental lleven una marca gráfica especial; la comilla que comúnmente se ha llamado «de valor», esto es el discurso que viene marcado con una sola comilla [...], que abre y cierra el pensamiento. Realizar un recorrido de ellos sería lo mismo que comentar la práctica totalidad de la novela, por lo que me limitaré aquí a recorrer un solo momento, que me sirva además para entrar en otro rasgo

que llamaré «baile de prevenciones y distancias», especialmente sutil en la novela que nos ocupa.

Un ejemplo de discurso pensado es el que tiene lugar en la larga secuencia en que María ha despertado, cuando Díaz-Varela la creía dormida, ha oído abrir la puerta y las voces de Ruibérriz y Javier. Se origina entonces un extenso discurso pensado en que María, medio desnuda, comienza a calibrar qué le conviene hacer para fingir que no ha oído lo que ciertamente ha oído, nada menos que la confirmación de su sospecha, corroborada por el diálogo de los dos hombres en la sala que ella ha podido oír en parte desde el dormitorio. Esta larga secuencia de dudas entre lo qué hacer o no hacer, y sobre cómo fingir, abre la persecución mutua que va a ocurrir seguidamente entre María y Javier, puesto que más adelante veremos a Javier volver sobre lo ocurrido e ir cercando a María acerca de lo que ha hecho: vestirse, ponerse al menos el sostén, el rubor inevitable que la denuncia etc.

La sutileza narrativa con que Javier Marías va entrando a lo largo de una larga secuencia, me refiero ahora a la del discurso interior de María en todo un capítulo (Marías 2013, pp. 189-193), es tal, y tanto es su conocimiento del ser humano (en temores, en suspicacias, en dudas), que cuando como lectores asistimos a una reflexión como el nuevo vínculo de dos seres humanos que comparten un hecho criminal, y cómo eso les lleva a degradarse y descuidar incluso su lenguaje, no solo asentimos, sino que admiramos que pueda fijarse en tales detalles y con tal precisión, que sugiera el vericuetto mental anexo a cada suposición, cada sospecha o cada relación entre personas. Ocurre que Javier Marías hace aflorar aquellos rincones del alma humana que para casi todos pasan desapercibidos y que cuando los vemos representados asentimos porque los *sabemos* así, pero ocurre que los sabemos (y creemos que nos pertenece también) una vez hemos visto representadas reflexiones o matices que solemos pasar por alto. La soberbia originalidad del estilo de Javier Marías le hace crear mundos que son para sus lectores un descubrimiento y un reconocimiento, puesto que los vemos como si estuvieran ahí siempre (y creemos saberlos entonces) siendo así que están porque Marías los ha hecho nacer.

Otro magnífico ejemplo de discurso pensado, que adopta la forma de una *monólogo-diálogo interior*, es el que reproduce lo que María piensa mientras se ve colgada del labio de Javier y llega a acariciarlo mientras introduce una figuración de diálogo con el enamorado: «Nada ha cambiado, sigo aquí queriéndote. Nada te revelo, tú te has dado cuenta hace tiempo...» (Marías 2013, p. 212) La secuencia se alarga casi una página, en lo que la narratología de Gerard Genette ha llamado «pausa descriptiva» (Genette 1972, p. 111) (la analiza en Proust) y que entiendo yo no se denomina apropiadamente al llamarla «descriptiva», porque es otra cosa; en todo caso «pausa extensiva», o dilatada, puesto que no es descriptiva, sino propiamente narrativa, pausas en las que Marcel Proust y Javier Marías

son maestros. Tanta es la *durée* narrativa de la reflexión (no olvidemos: mientras mira y toca el labio de Javier) que cuando cierra la comilla del discurso pensado, advierte la narradora, ya sin comillas:

No es que pensara todo esto de veras, ni con claridad, pero es lo que intenté transmitir con mi dedo demorándose sobre sus labios, él se dejó hacer mientras seguía mirándome con atención, trataba de buscar señales contrarias a las que yo le enviaba voluntariosamente, notaba cómo aún recelaba de mí. (Marías 2013, p. 213)

Esa pausa extensiva, o dilatación narrativa, ha ocurrido en una escena en la que ha comenzado el baile de desconfianza de Díaz-Varela y su palatino y muy minucioso acoso indagatorio, para una María que se esfuerza en ir protegiendo la verdad de su impertinente audición del dialogo entre Díaz-Varela y Ruibérriz. No me es posible recorrer con detalle los pasos de este baile de desconfianza y de recelo mutuo que ocupa prácticamente un tercio de la novela. Luego de una pausa de las relaciones y de haber puesto ambos tiempo por medio, Javier Díaz-Varela vuelve al caso, esta vez citando con urgencia a María a su casa, y haciendo ya explícitas las razones por las que sabe que María oyó lo que no debía haber oído. Estos últimos pasos del baile hacen patente la correspondencia existente entre las prevenciones que María tuvo en su momento sobre lo que él podría pensar en cada caso (si irrumpía en el salón, si se vestía, si se ponía o no el sostén, etc.) con las que Díaz-Varela va ahora deconstruyendo, esto es desmontando pieza por pieza, hasta hacer que María reconozca la verdad.

Vendrá luego la última vuelta de tuerca de la trama, caminando hacia el final de la novela, con la inclusión de un motivo que nunca podremos saber si fue cierto o es invención exculpatoria de Díaz-Varela: haber matado por piedad del amigo, enfermo terminal de un glaucoma con metástasis. La novela se asoma a la suposición de María, que la escena final en el restaurante chino del Palace parece reforzar, de que Díaz-Varela ha engañado a todos, Ruibérriz incluido, pero es cosa que no podemos saldar fuera del pensamiento de la narradora, que ahora sí está sujeta a la limitación del punto de vista elegido, el de personaje, no omnisciente, obligada por tanto a colaborar con el final abierto de la novela.

La muerte no tiene vuelta atrás. Queda quien la sufre atrapado en el tiempo. A nadie ocurre que 'resucite', como el coronel Chabert para su desgracia cuando es así, pues todos, su mujer incluida, viven ya otro tiempo. Este pensamiento que Javier Marías viene cercando con mayor énfasis en sus últimas obras, ha dado formidables páginas a esta novela. Comunican alguna vez con páginas anteriores de *Negra espalda del tiempo* por ejemplo, en el notable texto que trata de los objetos pertenecientes al muerto, muchos de ellos ya sin continuación, atrapados en el momento

en que quedaron (libro abierto, cajetilla de tabaco con tres cigarrillos por fumar, agenda detenida, el vaso de agua, etc.) y cómo los demás saben que pertenecen al muerto e interrumpen con él la vida futura prevista para ellos, reflexión que se cierra con la formidable metonimia de la «mudez» sobrevinida de los objetos:

Todos los objetos que hablaban se quedan mudos y sin sentido, es como si les cayera un manto que los aquieta ya acalla haciéndoles creer que la noche ha llegado, o como si también ellos lamentaran la muerte de su dueño y se retrajeran instantáneamente con una extraña conciencia de su desempleo o inutilidad, y se preguntaran a coro: «¿Y ahora qué hacemos aquí? Nos toca ser retirados. Ya no tenemos amo. Nos toca el exilio o la basura. Se nos ha acabado la misión». Tal vez todas las cosas de Desvern se hubieran sentido así meses atrás. Luisa no era una cosa. Luisa por tanto no. (Marías 2013, p. 95)

Este cierre regala una frase que tiene rendimiento narrativo como formidable prolepsis. Luisa no se quedará en el tiempo de Desvern, buscará el suyo, y será con otro (el amigo respecto al cual el diccionario de Covarrubias había advertido), según el lector irá descubriendo.

Hay un momento concreto de la novela en que Maria Dolz descubre lo que una novela buena puede hacer. Ella había oído antes de boca de Díaz-Varela que la ficción tiene la facultad de enseñarnos lo que no conocemos y lo que no se da (Marías 2013, p. 157). Ahora advierte, tras leer la *nouvelle* de Balzac, lo que Díaz-Varela ha querido decirle con *El coronel Chabert*, pero que se convierte también en una formidable teoría de la novela. Recojo solamente un fragmento:

Era como si quisiera verificar en una novela – no en una crónica ni en unos anales ni en un libro de historia – persuadirse a través de ella de que la humanidad era así por naturaleza y lo había sido siempre, de que no había escapatoria y de que no cabía esperar más que las mayores vilezas, las traiciones y las crueldades, los incumplimientos y los engaños que brotaban y se cometían en todo tiempo y lugar sin necesidad de ejemplos previos ni de modelos que imitar, sólo que la mayoría quedaban en secreto, eran subrepticios y jamás salían a la luz, ni siquiera al cabo de cien años. (Marías 2013, p. 165)

Esos secretos, que anidan en el alma humana y pasan inadvertidos, incluso aquellos que no llegaron a pasar, pero pueden hacerlo, son la materia que hace genial a Javier Marías y lo sitúa en la estirpe de los grandes escritores europeos.

Bibliografía

- Azúa, Felix de (2009). «Lanzas, espadas, rostros, nada». En: Grohmann, Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 49-54.
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Grohmann Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.) (2009). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Grohmann, Alexis (2002). *Comings into one's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Grohmann, Alexis (2012). *Literatura y errabundia (Javier Marías, A. Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam: Rodopi.
- Logie, Ilse (2009) «Javier Marías: *Tu rostro mañana* o la redención a través de la escritura». In: Grohmann, Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 171-188.
- Marías, Javier (2011). «La plaga de la impunidad». *El País Semanal* (27 de Febrero).
- Marías, Javier (2013). *Los enamoramientos* (prólogo de Elide Pittarello). Barcelona: Random-House Mondadori.
- Pittarello, Elide (2005). «Haciendo tiempo con las cosas». En: Andrés, Irene; Casas, Ana (eds.), *Javier Marías*. Madrid: Universidad de Nêuchatel-Arco Libros, pp. 17-48.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Nueva York; Valladolid: Cátedra Miguel Delibes; CUNY; Universidad de Valladolid.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad, p. 89.
- Steenmeijer, Maarten (2009). «Tiempo rimado, tiempo cojo: una lectura bilingüe de Marías». In: Grohmann, Alexis; Steenmeijer, Maarten (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, pp. 133-148.
- Steenmeijer, Marteen (eds.) (2001). *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam: Rodopi.

Historicidad y culpa en *Muerte de un ciclista* y *Caídos del cielo*

Carles Murillo Mir (New Haven University, USA)

Abstract This article offers an explanation of Spain's historicity, from the dictatorship to the consolidation of the democracy, by comparing the assassins of Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista* (1955) and Ray Loriga's *Caídos del cielo* (1994). The criminal acts affect the poetics of film and novel, which examination unveils the character's temporality (Deleuze and Ricoeur) and guilt. This paper moves on to demonstrate how Bardem and Loriga's poetics of composition replicate an image of the criminals' historic condition conceptualized from the symbol of Adam's fall. Its interpretation is later contrasted with the historicity of Spain, whose politics of memory in relation with the Civil War is affected by the oblivion of guilt (Franco's dictatorship) and grounded on the contradictory idea of forgiveness (democracy).

Juan y María José, los dos amantes de *Muerte de un ciclista* (1956), no vieron al ciclista anónimo, a quien abandonan después de atropellarle en una carretera que les conducía desde su lugar de encuentro hasta Madrid. La tesitura de Juan es contar el suceso o permanecer en silencio; no hay perdón que redima los dos pecados que ha cometido. Asesinato y adulterio, dos faltas que dañarían el honor de Miguel de Castro, el industrial y marido de María José, cuya ostentosa y modélica vida quedaría en entredicho. Bardem estrena la película tres años después de que Franco firme el Pacto de Madrid con Eisenhower. El acuerdo con Washington responde a la necesidad de dotar al estado con las estructuras económicas necesarias para adoptar los modos de producción del capitalismo. Una progresiva laxitud en la cultura acompaña el debilitamiento de la autarquía, que se abandona cuando en España prolifera una producción cinematográfica más abierta hacia el exterior. En los años cincuenta, los cineclubes universitarios se propagan; aunque la mayoría de carteleras son de corte folclórico, es decir, al dictado de la ideología del régimen (Gracia 1996, pp. 53-56).¹ Del mismo modo que la autoría del crimen en la película se esconde en las fiestas de la embajada norteamericana, amenizadas con cante flamenco, la realidad política y social del estado totalitario se oculta detrás de la propaganda. Además, estas car-

1 Desde 1943 hasta 1975, el NO-DO solamente dedicaba entre veinte y treinta minutos a contenidos directamente relacionados con la Guerra Civil. Es una cantidad que muestra la constante desaparición del suceso histórico de la guerra, frecuencia que solamente se vio alterada a partir de 1975 con la muerte del dictador (Aguilar 2002, p. 53).

teleras fomentan un distanciamiento de los vencidos residentes en España respecto al testimonio reprimido de la guerra. En este sentido, la disposición de Juan a la hora de declararse culpable y la imposibilidad de Bardem, para mostrar este deseo debido a la censura, se entiende como una suerte de exilio interior. Es el estado en que director y personaje viven dentro del propio territorio; al fin y al cabo, un exilio alimentado por el miedo que silencia cualquier discurso contrario al régimen e impide que Juan se declare culpable (Illie 1981, pp. 39-49).

Loriga representa a la primera generación de escritores que no vivieron de cerca el franquismo. El tiempo narrado de *Caídos del cielo* (1994) encarna las consecuencias sociales y culturales de la decisión económica tomada en 1953. Ya han pasado dos años desde que se apaga la llama olímpica de Barcelona, cuando el estado abraza a ciegas el capitalismo tardío y la idea de Europa surgida del Tratado de Maastricht. En un contexto literario, parte de las novelas que se publican, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, como es la de Loriga, presentan una reflexión acerca de las consecuencias de vivir dentro de las dinámicas de la globalización, hecho que repercute en la desaparición del paradigma del estado nacional y la emergencia de una literatura vinculada con la cotidianeidad y circunstancia del yo (Pozuelo-Yvancos 2007, p. 101; Moreiras 2002, p. 202; Rico 1991, n.p.). En este sentido, Loriga narra la huida de un sujeto sanguinario al volante de un coche, quien no muestra ningún atisbo de responsabilidad en relación a las muertes que ha perpetrado. Es la historia de dos hermanos anónimos. El menor es el narrador y cuenta cómo su hermano se encontró con una pistola cargada con tres balas en la basura (Loriga 1995, p. 39). Asesinó primero a un guardia de seguridad de un Vip's; después, robó un coche para escapar del acto que cometió y luego mató al empleado de una gasolinera tres días después del primer homicidio (Loriga 1995, p. 59). Dirigiéndose hacia una nada inabarcable, el asesino desestima mantener cualquier contacto con su mundo, porque se sintió completamente normal después de haber disparado y asesinado al vigilante de la tienda, quien lo había acusado de un robo inexistente (Loriga 1995, p. 39).

Comparo la naturaleza criminal de los protagonistas de *Muerte de un ciclista* y *Caídos del cielo* para contrastar la historicidad de España desde la dictadura hasta la consolidación de la democracia. Accedo a la noción de historicidad mediante un ejercicio hermenéutico; observo el modo en que la culpa de los personajes de la película y la novela se manifiesta en la temporalidad de los protagonistas y cómo esta afecta la presencia del símbolo de la caída del mito adámico: el método con el que propongo un diálogo entre Bardem y Loriga que hasta ahora nadie ha percibido y donde se encuentra la relevancia de este estudio.²

2 La crítica observa el carácter comprometido del film de Bardem. La necesidad de Juan a la

La historicidad es un concepto de Heidegger que explica por qué el *Dasein* es histórico y hace historia cuando existe a partir de su constitución existencial: la temporalidad.³ En función de la temporalidad de un sujeto es posible interpretar el significado de su historicidad, es decir, cómo trasciende en el mundo y se comprende a sí mismo como ser histórico. Esto significa que la condición histórica, sinónimo de temporalidad, es la base sobre la cual es posible salvar la distancia histórica entre Bardem y Loriga, para luego reunir ambas interpretaciones desde un mismo concepto, inherente a la condición humana: la culpa. Contrasto la historicidad de Juan y la del asesino anónimo de la novela porque asumo, junto con Ricoeur, que la temporalidad es «la condición existencial de posibili-

hora de atribuirse la muerte del ciclista abre un espacio crítico entre la ideología imperante y el silencio oprimido (Cerón 1998, p. 127, Gubern 2007, p. 288-289). Evans destaca la capacidad de Bardem a la hora de inmiscuir las técnicas del montaje soviético dentro de un montaje aparentemente inofensivo y de carácter contiguo. Este recurso compositivo presenta la vacuidad de la moral católica, temática que esquivo la censura gracias a la sutil indeterminación significativa que promueven los saltos que el director establece entre las localizaciones durante los primeros veinte minutos de la película (Evans 2007, p. 260-263). Kinder destaca la relación dialógica que el director establece entre el género del melodrama de Hollywood y el neorrealismo italiano. Este hecho se explica porque Bardem se sirvió del argumento de la *opera prima* de Antonioni, *Cronaca di un amore* (1950), para pensar el guión de *Muerte de un ciclista*. Así, Kinder entiende que el uso subversivo del género del melodrama, cita el ejemplo de la escena en que los amantes fuman sus cigarrillos desde sus respectivas casas, permite a Bardem servirse de la estética compositiva del cine burgués y costumbrista para criticar la doble moral de la burguesía franquista como estandarte de su ideología despótica (79). Las lecturas sobre *Caidos del cielo* expresan la capacidad de este texto de significar «una expresión del desarraigo sin aspavientos, de la naturalidad en las relaciones humanas y de la violación de esta naturalidad, de una civilización podrida» (Masoliver Ródenas 2004, p. 495). Además, a partir del argumento de esta novela, se ha considerado a Loriga el estandarte de una ficción que ha olvidado el pasado, la historia y atestigua la desconexión entre sujeto y realidad, trastornada por el simulacro de la imagen audiovisual (Lunati 2002, p. 434; Pérez 2007, p. 153-154, Moreiras 2002, p. 230).

3 La temporalidad es el tiempo que constituye la existencia porque en ella las tres esferas temporales dotan a la existencia, el 'cuidado', de su carácter dinámico y simultáneo. El futuro, vinculado con la categoría de la muerte, no se comprende en la forma de espera sino como «el adelantarse hasta la posibilidad más propia y extrema es un retornar comprensor hacia el más propio haber-sido» (Heidegger 1997, p. 343). El 'haber-sido', que es la condición de 'arrojado' o el hecho de que la existencia sea su propio fundamento negativo; se vincula con el pasado y en la temporalidad adquiere la forma de repetición (Heidegger 1997, p. 208). Mientras que el presente de la temporalidad, relacionado con el «estar-en-el-mundo», se manifiesta en forma de instante según el cual se hace patente el carácter culpable de la existencia (Heidegger 1997, p. 355). De este modo, en el plano de la temporalidad, la existencia entendida como un proyectarse hacia adelante atesora un rol primordial porque este es el modo de actualizar de manera constante el carácter culpable del 'cuidado'. Por otra parte, Heidegger deriva la historicidad de la temporalidad, y dota al concepto de la repetición de un carácter decisivo a la hora de explicar por qué el sujeto es responsable de asumir y transmitir la herencia recibida, ya que el pensador substituye las posibilidades inherentes del sujeto, derivadas del pasado de la temporalidad, por el concepto de deuda y herencia. Así, mientras que en el plano de la temporalidad reina el futuro del 'ser-para-la-muerte', en la historicidad prima el pasado en forma de repetición (Heidegger 1997, p. 401).

dad de toda serie de discursos habidos sobre la historia en general, en la vida cotidiana, en la ficción y en la historia» (Ricoeur 2004, p. 453). Así, el método para comparar la historicidad de los asesinos consiste en un análisis de la manifestación de su temporalidad (la condición histórica) en relación al acontecimiento (el crimen) que la desvela. Por ello, el análisis de la temporalidad de los homicidas, por medio de una interpretación de los mecanismos poéticos del film y la novela, también es una investigación de su condición histórica: «la capacidad de la ontología de la temporalidad para hacer posible, en el sentido de existenciario de la posibilidad, la representación del pasado por la historia y por la memoria» (Ricoeur 2004, p. 450). Las nociones de memoria y temporalidad se relacionan entre sí a partir del concepto del proceso de atestación. Es el ejercicio mnemónico según el cual cada personaje se atribuye el acto criminal que ha cometido: el proceso de atestación del asesinato permite a Juan y al hermano mayor conocer el significado de la culpa existencial. El carácter deudor de la existencia vertebrata la dimensión temporal del pasado y este hecho explica en base a qué ambos personajes sean responsables de transmitir la herencia histórica de su comunidad. Así, la culpa fundamenta la asunción de la responsabilidad de trascender como una posibilidad que nunca será enteramente propia, porque las posibilidades se ejecutan en una realidad dotada de un significado histórico previo.

El tránsito entre la temporalidad y la historicidad se formaliza a través de una lectura del final de ambas expresiones artísticas; Bardem y Loriga insertan el símbolo de la caída del mito adámico. Aquí radica la relevancia de este estudio. La presencia de este símbolo expresa, desde un punto de vista existencial, la naturaleza maligna y criminal de ambos personajes, que han sobrepasado los límites de su libertad. Si este es el símbolo donde converge el inexpresable carácter deudor de la existencia, el vínculo entre libertad y culpa, también es el símbolo mediante el que se expresa el ser histórico de ambos personajes, porque la culpa es la condición existencial que permite que el sujeto sea histórico cuando trasciende al mundo. Finalmente, el hecho de que en este símbolo se concentre la diferencia entre el modo en que los dos asesinos plasman la asimilación de la culpa y que este sea el paradigma de la transmisión del acontecer histórico, arroja una serie de planteamientos que se vinculan directamente con el evento de la muerte. Ya sea en un sentido individual o bien como evento histórico que explica la historicidad de la comunidad a la que pertenecen, España. Así, el análisis de la culpa de dos asesinos en relación a la muerte ofrece una interpretación de la historicidad de España como sujeto colectivo desde el símbolo de la caída del mito adámico. A día de hoy, la historicidad del estado viaja hacia el futuro sobre una realidad en la que aún se observa la huella del mal: los crímenes acaecidos durante la guerra y la dictadura franquista que se perdonaron en la democracia.

En la película de Bardem, el proceso de atestación del crimen comienza cuando la poética compositiva del neorrealismo aparece en un encuentro clandestino de los amantes en el circo (Kinder 1993, p. 80). La pareja adúltera investiga su propio crimen porque Rafa, el crítico de arte, dice conocer lo sucedido sin saber lo que ha tenido lugar. A partir de ahí, el montaje paralelo presenta la diferencia entre el modo en que María José y Juan investigan el delito. Ella asiste a una boda con Miguel, Rafa y otros personajes de la burguesía franquista. Entonces, una mujer llama a unos niños para que merienden, pero la siguiente imagen remite a una barriada. En un primer plano, aparece una niña hambrienta comprando unos cacahuetses (26'19''). Es un suburbio de Madrid carcomido por la pobreza. Juan se encuentra allí y, haciéndose pasar por periodista, descubre que el ciclista era un trabajador de la industria metalúrgica (29'40''). Mediante la presencia del circo o la barriada, Bardem inmiscuye la poética compositiva del neorrealismo: si esta «se oponía al realismo, es porque rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores» (Deleuze 2012, p. 175). El impulso mnemónico de Juan se plasma en la película a través de la deslocalización física de la barriada, cuya presencia cuestiona el centro motriz de las acciones del protagonista. Estas ya no concuerdan con la normatividad de la realidad, y descorchan la diferencia entre el tiempo que constituye su existencia y el tiempo mesurable y cronológico que se aliena con la ideología de la dictadura (Deleuze 2012, p. 63).

A pesar de que la omnipresencia de la poética del melodrama esconde y recubre la memoria individual de Juan, su necesidad a la hora de atribuirse el crimen y entregarse a la ley es más potente que la posibilidad de olvidar. Es un hecho que se aprecia definitivamente cuando la policía va a buscar al profesor en la fiesta de la embajada norteamericana. Los estudiantes habían organizado una revuelta en señal de protesta y solidaridad con su compañera Matilde, a quien Juan despreció en clase. Una vez en la universidad, el decano y Juan pactan una solución. Después, el profesor se dirige hacia la ventana rota, cuando observa a Matilde abrirse paso entre los manifestantes para subir hasta el despacho. Mientras los dos charlan detrás de la ventana, Juan se alegra del ímpetu y entusiasmo de la juventud y afirma que, gracias a ellos, «desde hace un rato no hago más que ganar cosas, tantas cosas que ya había perdido» (58'41''). Juan afirma que necesita ganarse a sí mismo y Bardem crea la sensación de inconmensurabilidad con la que el amante se cerciora de que, tras ocultar el crimen, se había alejado de sí mismo. El primer plano aísla la cara del profesor a través de la ventana rota, desde donde él escucha en silencio a la barahúnda estudiantil y, repitiendo el clamor de la rebelión, grita: «fuera, fuera, fuera»

(58'19'').⁴ Incapaz de encontrar ningún recurso compositivo para explicar mediante acciones la angustia del personaje, Bardem refleja la desazón del personaje a través los elementos ópticos y sonoros cuando Juan está en la universidad paralizado (Deleuze 2012b, p. 114). De este modo, Juan comprende el homicidio como una experiencia análoga a la de la muerte en su sentido existencial, cuando charla con Matilde en la universidad. Es el momento en que comienza a apreciarse la diferencia entre el tiempo que se asociaba con las acciones de Juan antes de dirigirse a la universidad, caracterizado por corresponderse con la normatividad del régimen, con la parálisis temporal cuando el profesor mira a través de la ventana.⁵ Allí, el tiempo que constituye a Juan ya no depende del movimiento del montaje: emerge de forma directa. Todo lo que Juan quiere expulsar de dentro de sí es lo indecible, que se instala en la imagen cinematográfica de Bardem.

Se establece una relación análoga entre las repercusiones existenciales de la angustia por la muerte, la vivencia de la temporalidad, con el concepto de la 'imagen-cristal', que en el film de Bardem conlleva la presencia de la poética compositiva del neorrealismo. Desde que se rompe el cristal de la universidad, se da un encuentro, constante e indiscernible, entre la 'imagen-actual' y la 'virtual' (Deleuze 2012b, p. 111). Por ejemplo, en la pantalla se ve la 'imagen-actual' cuando los dos amantes se encuentran en la iglesia. Estos se comportan como si en realidad no se conocieran y, en este caso, el tiempo de Juan se relaciona con la preocupación moral del personaje. Sin embargo, el recuerdo del acontecimiento del crimen, la 'imagen-cristal', es la fuerza motriz de las acciones de Juan, el impulso que le conduce a romper con las normas de su cotidianidad. La temporalidad del personaje emerge a través de la poética compositiva del film, la cual

4 Heidegger describe la experiencia por la muerte en sentido existencial como un acontecimiento inefable, incomprensible e incommunicable y ante el cual no se puede acudir a la normatividad de la realidad. El sujeto la confronta bajo la angustia y esta «da la posibilidad de una apertura privilegiada, porque ella aísla» (Heidegger 1997, p. 212). Así, se entiende que el atropello del ciclista provoca la experiencia por la muerte, que Juan olvida antes de investigar el crimen, que se atribuye en la universidad.

5 Antes, el género del realismo, asociado al melodrama de Hollywood, repercute en el significado temporal de las acciones de Juan. El principio motriz de estas sintoniza con la moral de la religión católica y la idea del matrimonio: el significado encerrado en el uso del brazaletes, que María José recibe como obsequio de su marido en la fiesta con la que se abre la película. Además, el film presenta un vínculo entre el significado existencial de las acciones del amante, cuando reacciona escondiendo el homicidio, y la imagen del tiempo que se desprende del montaje paralelo. Las secuencias de este se concatenan de un modo tal que el tiempo se expresa en forma de un «presente sucesivo según una relación extrínseca del antes y el después» (Deleuze 2012, p. 359). Este es el tiempo de la 'caída'; el presente del amante, que se muestra cómo una sucesión de 'ahoras', en el sentido que reacciona al crimen de acuerdo con la norma moral; el pasado guarda relación con el ciclista como un olvido; y, finalmente Juan afronta el futuro esperando que su necesidad de ocultar el homicidio y el adulterio borre cualquier atisbo de responsabilidad (Heidegger 1997, p. 40-41).

ofrece la posibilidad de interpretar el objeto de la memoria de Juan: la muerte del ciclista. Esta invade la conciencia del profesor, como lo demuestra el hecho de que, en la iglesia, María José le cuenta a Juan que Rafa no sabe nada y el primero no se alegra. Se podría interpretar que la memoria del amante se vincula con la necesidad de atribuirse el crimen para asumir sus pecados: adulterio y asesinato. Sin embargo, el profesor desestima la ayuda que el cura le presta desde el confesionario y es entonces cuando la 'imagen-actual' también es su 'virtual', porque «la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación» (Deleuze 2012b, p. 115). En el hostal, Juan anima a María José a entregarse: «ahora iremos nosotros mismos y diremos que hemos matado a un hombre, le hemos dejado morir sin ayudarlo» (1 15'29"). La intención de acudir a la policía es la culminación del proceso de atestación del protagonista. Es un acto que, en términos temporales, consiste en actualizar el objeto de la memoria, el crimen, y afirmar que él es el agente que ha cometido esta acción. Por esta razón, Juan decide entregarse y sacudirse así la mentira con la que ha vivido hasta entonces. Es el momento en el que él encuentra un sentido a la desazón y el aburrimiento, reconocidos a lo largo de la película y que Lema-Hincapié lee bajo los parámetros de la 'caída' (Lema-Hincapié 2008, p. 34). Si ahora interpretamos por qué Juan no se detiene en el confesionario o su decisión de entregarse a la policía, junto con una explicación de la temporalidad, que se refleja en la 'imagen-virtual' en estas dos secuencias del film (iglesia y hostal), es posible asegurar que, por medio de la temporalidad, el proceso de atestación del crimen manifiesta la conciencia y el fenómeno de la culpa existencial en el personaje.⁶

En cada una de las dos secuencias ahora mencionadas, el profesor deja de afrontar el futuro, vinculado con el 'ser-para-la muerte', en el modo de espera. Por ejemplo, en el momento de hacer la elección de entregarse, él asimila la muerte del ciclista y se anticipa a su devenir; y, cuando lo hace, no puede no olvidar su pasado en relación al crimen, porque su ahora consiste en hacer presente el homicidio y declararse responsable y culpable del mismo. Es decir, el proceso de atestación conduce a Juan a reconocer su condición de 'arrojado' mientras trata de comprender su futuro aún sabiendo que no puede continuar con su vida sin atribuirse el crimen que ha cometido. Por ello, la condición de 'arrojado' de Juan es una categoría existencial que él conoce cuando se atribuye el crimen, momento en el que aprehende su culpa: es consciente de que está potencialmente constituido por un haz ilimitado de posibilidades que ha ejecutado (el crimen) y que ha-

6 El sujeto puede interpretar que existir significa ser culpable porque la temporalidad dota de una unidad sintética y dinámica a las categorías existenciales que simultáneamente constituyen el sentido del 'cuidado'; a saber, las categorías originarias que explican que existir significa ser culpable porque el ser es incapaz de cumplir con su prerrogativa existencial de existir como una posibilidad propia y arrojada al mundo (Heidegger 1997, p. 344).

bía querido olvidar en los compases iniciales del film. Además, la condición de ‘arrojado’ de Juan se vincula con el pasado que, entendida como parte integrante de la temporalidad, se manifiesta en forma de repetición. En el proceso de atestación de su responsabilidad, la temporalidad de Juan describe, por un lado, un movimiento de distensión, en tanto que se proyecta a sí mismo hacia su propio futuro y, por el otro, un movimiento de contracción simultánea, de retorno hacia su pasado, su condición de culpable.

Tal y como sucede en la película de Bardem, el crimen del hermano mayor en la novela de Loriga desvela la nihilidad de la sociedad del mundo del texto literario. Entre las alusiones al relato de todo lo que sucedía mientras el hermano estaba en la carretera, se intercalan los fragmentos de la versión de los medios de comunicación, que versan sobre la escapada del asesino. Se constata una relación homónima entre el nombre del programa de televisión, *Todos somos uno*, al que el hermano menor y su madre acudieron mientras su hermano estaba en la carretera, y el concepto mediante el cual Heidegger se refiere al indeterminado agente que controla la existencia cuando se existe como un ‘caído’: «el uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad» (Heidegger 1997, p. 151). Esta idea se aprecia cuando madre e hijo están en los estudios de grabación del mencionado programa. Los encargados del maquillaje manipulan la imagen del hermano para condicionar el modo en que el público consume el drama familiar: «insistían mucho en que yo tuviera un aspecto de delincuente juvenil. En la sala de maquillaje me despeinaron un poco y me cambiaron la cazadora de mi hermano por una roja más vistosa» (Loriga 1995, p. 71). El hermano menor sufre una suplantación de su estética en el programa televisivo, donde se convierte en un objeto de consumo asociado con la Generación X porque, diez días antes del primer asesinato, Kurt Cobain fallece y los medios «se empeñaron en liarlo todo, cuando lo cierto es que una cosa y otra no tiene nada que ver» (Loriga 1995, p. 26).

Juan necesita contar su crimen a la policía y este deseo se manifiesta como el proceso de atestación del protagonista de la película. Por contra, es el hermano menor de la novela quien necesita investigar qué se esconde detrás del crimen que su hermano cometió: «no quiero que nadie se confunda, sólo digo que cada pistola tiene dos lados y a cada lado hay una persona y que si se explica bien la historia, no como lo contaron en la televisión, la canción suena de otra forma» (Loriga 1995, p. 53). El narrador contrarresta la versión de los medios a través del relato de todo lo que le contó la chica anónima, que acompañó a su hermano en el coche, gracias a la cual el hermano menor es el narrador de la novela. La principal repercusión novelesca de esta decisión es un texto cuyos hechos se disponen a través de una poética fragmentada: el enunciado narrativo contiene dos secuencias imbricadas que se alternan entre sí sin guardar un orden cro-

nológico y causal con su propio orden interno.

El análisis del relato de la escapada permite interpretar la temporalidad del asesino, constatar cómo su proceso de atestación es inexistente y, al mismo tiempo, comparar qué lejos de la verdad estaba el contenido de otra secuencia narrativa y vinculada con la versión mediática de la huida. Esta comienza cuando el hermano mayor apretó el gatillo: «después de disparar, pasó un segundo negro, completamente oscuro, como si se hubiera disparado en su propia cara» (Loriga 1995, p. 69). En realidad, la bala no alcanzó al vigilante, para el narrador es como si el asesino se hubiera disparado a sí mismo: «cada paso que dio hacia la salida le pareció nuevo, cada vez que respiró tuvo la sensación de respirar un aire nuevo» (Loriga 1995, p. 69). En la película, la temporalidad emerge cuando el protagonista está delante de una ventana rota. Pero en la novela esta emerge cuando el homicida observa su reflejo: «cuando por fin se vio en el espejo que había junto a la puerta de cristal se encontró tan diferente y tan lejanamente familiar que estuvo a punto de saludarse» (Loriga 1995, p. 69). El narrador supone que su hermano, tras dispararse, estaba más cerca de sí mismo que antes de asesinar al vigilante, cuando se sintió «lejanamente familiar». Es el instante en que todo lo que estaba dispuesto en los estantes de la tienda deja de tener el sentido que antes atesoraba. Existencialmente hablando, es una vivencia análoga a la experiencia de la muerte en su sentido existencial. El crimen es un salto entre un tipo de vida, en la que los objetos también remiten a la existencia del otro, y una existencia según la cual los útiles que tiene a mano pueden estar ahí solamente para él, sin sus normas y prácticas culturales, que testifican la presencia de la cultura y del otro: «la caja registradora, los botes de comida, las revistas en los expositores, cualquier cosa que mirase, todo, parecía estar recién hecho, recién inventado, nuevo, eran cosas que él no conocía y que nunca había visto» (Loriga 1995, p. 69).

La llave de acceso a la interpretación del sentido de la escapada es la recreación ficticia de todo lo que el asesino sintió el instante después de matar al vigilante. La sensación de nacimiento y comienzo, que tienen lugar en el establecimiento comercial, encuentra una respuesta narrativa en la temporalidad de la huida. Si Juan no puede dejar de olvidar el crimen, y además visita la realidad física donde el ciclista vivía, el asesino anónimo nunca quería mirar hacia atrás mientras conducía el coche. Este hecho repercute en la desaparición del pasado de la temporalidad, ya que el homicida desestima cualquier recuerdo y su atestación no incumbe un retroceder hacia los crímenes. A medida que la escapada progresa, las acciones del personaje ocurren en una realidad carente de un contenido, por así decirlo, vinculado con la intervención humana: «se estaba haciendo de noche. No había nubes. No había casas. No había nada» (Loriga 1995, p. 99). Aquí, la repetición anafórica del «no» presenta el viaje como una negación de su presencia en el mundo. La capacidad verbal del narrador muestra la nada a la que aspira el asesino. El hermano menor no es un escritor, pero

descubre su habilidad de crear la nada para capturar el carácter infinito de la resignación de su hermano, que conlleva la idea de libertad absoluta que este experimentó tras disparar la pistola.⁷ La necesidad de recrear ese segundo negro y oscuro repercute en un deseo de libertad del homicida, la cual opera sobre una realidad en la que «ya no había nada que no estuviera cerca de ellos, nada fuera, nada nuevo, ni nada viejo, nada por delante y por supuesto nada, absolutamente nada, detrás» (Loriga 1995, p. 87). Por lo tanto, el futuro, entendido como el ‘ser-para-la-muerte’, atraviesa la temporalidad del hermano mayor, como si este quisiera acercarse a su muerte para absorber ese instante en el que todos los objetos de la tienda estaban desposeídos de su usabilidad cultural.

A pesar de que el asesino no se atribuya los crímenes de manera directa estos le permiten conocer el significado de su culpa. En el transcurso de su fuga, siente el aliento de las cámaras y los medios de comunicación, que señalan la imposibilidad de emplear su libertad sin la presencia de todo lo que conlleva la coexistencia con el prójimo en el mundo. Sentados en el techo del coche aparcado en el centro de un campo de trigo inmenso, esta idea se aprecia en el momento en que los dos amantes de la novela «pensaron, así es como deben de ser las cosas, cuando se metieron en el fondo del trigo, cuando todo lo que podían ver era trigo y nada más que trigo» (Loriga 1995, p. 57). La descripción del campo de trigo como un mar propone un espacio físico desprovisto de cualquier atributo social. Es un campo semántico relacionado con una totalidad inabarcable. En ese preciso instante, todas las proyecciones y modos de comprender del hermano mayor están muy cerca del significado existencial de la libertad: la habilidad de existir como una posibilidad ilimitada. Pero la atestación de la culpa, la imposibilidad de que esta condición exista, tiene lugar en el campo de trigo, ya que el texto la marca a través de una oposición asimétrica entre dos términos antitéticos (el acabar y empezar). Estos emiten la experiencia que el asesino posee del carácter dicotómico del sentido del ‘cuidado’: «mientras todo el mundo pensaba otra cosa, algo con lo que había que acabar aún cuando ni siquiera había empezado» (Loriga 1995, p. 57). En esta cita, la relación asimétrica entre el «acabar» y el «empezar» señala la existencia de un instante que se sitúa en medio de las dos palabras. Es el saber que dispone de la posibilidad de conocer el hecho de que, desde el momento en que ha cometido el primer crimen, la posibilidad de trascender a partir de las propias posibilidades ha existido al mismo tiempo que ha terminado. El relato del hermano menor expresa esta sensación cuando se rompe el momento en que las cosas deberían ser como su hermano mayor siempre había querido que fueran; porque, en la oración que viene a continuación

7 Sartre entiende que el ser humano puede negar la imagen que obtiene de sí mismo, «a esta posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla, Descartes, siguiendo a los estoicos, le dio un nombre: es la *libertad*» (Sartre 2005, p. 68).

de esta oposición, el asesino es consciente de la irremediable imposibilidad de vivir como si su realidad no fuera de este mundo: «todo el mundo metió su puñetera cara en el trigo para ver qué es lo que hacían» (Loriga 1995, p. 57). Es decir, la mirada de las cámaras interrumpe la soledad de los fugitivos porque el narrador recrea el momento en que, supuestamente, miran (en el sentido sartreano del término) al huído, quien se reconoce como ‘caído’ y conoce la culpa de no poder existir de otro modo que no sea como ‘arrojado’ y culpable.

Consciente de que ha ejecutado el ilimitado haz de posibilidades con el asesinato de dos personas, el hermano mayor propone un tipo de existencia angustiada que quiere abrazar la nada. Esta idea concuerda con la temporalidad asociada al sentido direccional del viaje, que va desde un lugar sin costa marítima, presumiblemente el centro de España, hacia el mar: un horizonte lleno de posibilidades pero vacío. Esto significa que en la novela de Loriga, el proceso de atestación de la culpa del personaje existe bajo un principio de negatividad, ya que el fenómeno de la culpa se afirma negándolo; su única intención es acercarse al futuro entendido como el ‘ser-para-la-muerte’. La temporalidad que se propone repercute en una existencia que atestigua su condición de ser culpable, pero la negación de su pasado y de la realidad es sinónimo del rechazo de la culpa y del deseo de acercarse a su muerte, de pervivir en el futuro liberándose de ser el responsable de los dos crímenes que ha perpetrado.

Para comparar la historicidad de Juan y la del protagonista de la novela de Loriga, y observar después cómo la conciencia de culpa se relaciona con la historicidad de España, es necesario acudir al cierre del film y la novela, cuando Bardem y Loriga expresan el significado de la culpa con la inclusión del símbolo de la caída del mito adámico. Primero, la sola presencia del mito confiere a estas dos expresiones artísticas una voluntad de representar a los asesinos como transmisores de una herencia histórica: la función simbólica del mito adámico tiene un carácter «retrospectivo, solidario de toda una experiencia histórica orientada hacia el porvenir» (Ricoeur 2004b, p. 402). Segundo, el carácter histórico y universal del símbolo del mito adámico se encuentra en su relato, que narra el motivo por el cual, desde un punto de vista de su constitución existencial, el sujeto se proyecta hacia el futuro como culpable. Es decir, explica cómo el conocimiento de la libertad sucede cuando esta se degrada; porque, según Ricoeur, en el mito adámico, la libertad inicial queda restringida a partir del momento en que Adán viola la ley del creador, impuesta cuando este le prohíbe tomar el fruto del árbol (Ricoeur 2004b, p. 378). La presencia del símbolo del mito adámico en la película y la novela representa, por lo tanto, el hecho de que la libertad inherente de los asesinos es una libertad mancillada, ya que esta se conoce a partir de la privación y no en su estado, por así decirlo, puro: es la representación simbólica de la condición humana encadenada a la imposibilidad de ejecutar la propia libertad que la constituye (Ricoeur 2004b, p. 381).

Después de que el profesor acuda a la iglesia, se encuentra con Matilde en las pistas de atletismo de la universidad, le entrega su dimisión como docente y le cuenta que está a punto de emprender un «viaje de vuelta a mí mismo» (1 07'10''). Este viaje sólo existe para la conciencia de Juan, pero se representa en el simbolismo del espacio físico donde los dos amantes se encuentran. Es un lugar con los componentes del mito adámico: la acompañante femenina, un árbol y un espacio físico aparentemente sin historia. El símbolo recrea el acto de tomar el fruto del árbol. Este aparece en el desenlace de la película, cuando los amantes se hallan en el mismo sitio que en el inicio de la misma, donde atropellaron al ciclista. Es el acontecimiento que desata el proceso de atestación de Juan, que finalmente encuentra en la representación simbólica el modo de expresar la culpa existencial del protagonista. Así, él sabe que no ha perdido la inocencia, como en el caso de Adán el día en que traiciona la ley. Su culpa es anterior a la libertad y está degradada por el mero hecho de que, para apreciarla y vivirla, ha tenido que atribuirse el crimen (Ricoeur 2004b, p. 391).

Desde el símbolo, el film franquea la frontera entre la temporalidad y la historicidad, porque el proceso de atestación culmina cuando aparece la voz de Juan antes de morir en el lugar del crimen. Situado en el borde de la cuneta, y con la mirada descansando sobre el horizonte yermo, Juan recupera el relato de su propia existencia a la hora del crepúsculo, y le explica a María José que este «es el lugar más importante del mundo para nosotros. Te das cuenta, siempre ha habido algo nuestro aquí, el recuerdo cuando la guerra y luego...fue aquí mismo, ¿no?» (1'20'07). La culpa de Juan activa su discurso. El ciclista es un recuerdo inmanente en las palabras del profesor, que canalizan la deuda y responsabilidad histórica que el advenir de su historicidad acarrea en sí mismo: la historicidad de Juan emerge cuando el símbolo enmarca la atribución de la muerte del ciclista. Una historicidad que conlleva la representación constante del acto cometido al inicio de la película, porque cuando el profesor se declara culpable significa que él quería pervivir en el futuro, el cual trae de vuelta el significado de su culpa que, gracias al símbolo, adquiere una dimensión de deuda ética y responsabilidad histórica (Ricoeur 2004, p. 464). Esta abarca su pasado, luchó con los golpistas que derrocaron la Segunda República en el mismo lugar donde atropelló al ciclista, hasta sí mismo como sujeto existencialmente condenado a ser culpable e incapaz de continuar con su vida, sin contar a nadie que él es responsable de la muerte del trabajador de la industria metalúrgica: el ciclista. Además, Juan trata de convencer a María José, su amor, de que no pueden continuar con la ocultación del crimen. El protagonista quiere que todo lo que su matrimonio representa, la burguesía adinerada que se benefició de la complicidad prestada durante el conflicto bélico, se involucre en la decisión que él ha tomado. Sin embargo, María José se encarga de que el relato de Juan permanezca silenciado. La señora de Castro atropella a su amante para que este no cuente la verdad y ella

pueda presumir del brazalete, que Miguel le regaló como prueba de su amor y bienestar económico.

El título de la novela de Loriga es una referencia al modo en que los medios de comunicación presentaron la figura del hermano: el ángel de la muerte, un demonio, es decir, como si fuera el verdadero Satán recién caído del cielo: «lo cierto es que cruzó la playa hasta el mar y todos se alejaron de él como si fuera la sombra del demonio» (Loriga 1995, p. 131). Como he explicado antes, el narrador trata de revertir el significado que los medios atribuyeron a la escapada de su hermano. La resignación a la hora de formar parte de la realidad y la desaparición de la misma son la expresión narrativa del significado simbólico del trayecto en coche: acercarse a la figura simbólica de Dios para recuperar el instante en que su ley dictamina la prohibición: «ni era pronto ni demasiado tarde, los dos bebían cerveza y la carretera se alargaba como si no fuera a terminarse nunca y parecía de verdad que Dios estaba tocando todos sus grandes éxitos» (Loriga 1995, p. 115). El hermano menor conjuga la diegesis de la escapada con la creencia de que la carretera ha conducido a su hermano hasta el reino del creador. Así, la temporalidad del asesino repercute en una historicidad que abandona la realidad donde esta tendría que acontecer. Un propósito que el homicida no consigue porque la carretera termina y este se detiene en la playa, que «estaba llena. Llena de niños. Llena de hombres y mujeres y llena de perros. Llena de sombrillas y radios y de walkmans y discmans y toda clase de inventos sumergibles, llena de todo. Llena de miedo también» (Loriga 1995, p. 129).

Es muy relevante reflexionar sobre la muerte del hermano mayor para interpretar el significado de la presencia del símbolo, que representa la culpa y la historicidad del asesino. El hermano mayor muere abatido por las balas del ejército de policías, en este caso, presos del miedo infundido por la televisión: «disparaban los de los cuerpos especiales y la policía local y los de la secreta, disparaban todos, desde arriba y desde abajo, desde el jodido helicóptero también. Le reventaron» (Loriga 1995, p. 136). Este hecho no justifica la ausencia de un discurso final del homicida, cuya inexistencia se comprende a partir del significado de su temporalidad. Esta impide la atestación de la culpa, la memoria y la responsabilidad; rodeado y sin escapatoria, el homicida ni decide entregarse ni pedir perdón ya que un policía le cuenta al narrador: «tu hermano tiró al aire la última bala. No sé por qué. Podía haberme dado a mí o a cualquiera, pero tiró al aire» (Loriga 1995, p. 138). Dispara su última bala al cielo, como si pretendiese terminar con el responsable de que la existencia en el mundo no dependa de él: el símbolo se inserta en el cierre de la novela cómo una sublevación contra Dios. Loriga capta la libertad en un sentido absoluto, que abortaría la culpa como generadora de la conciencia del carácter deudor de la historicidad del hermano mayor. Decide no entregarse, para evitar que los medios juzguen su culpa e irresponsabilidad sin contar su verdadera

motivación, en tanto que el disparo al cielo es un instante análogo a todo lo que sintió tras disparar la pistola por primera vez o bien lo que sintió en el campo de trigo justo antes de que le miraran. Aunque dentro del contexto de este ejercicio comparativo, el acto de disparar al cielo también significa que desea morir renunciando a su responsabilidad a la hora de transmitir la herencia histórica a las generaciones futuras.

La diferencia entre la historicidad de los asesinos se encuentra en la comparación entre el desenlace de Bardem y Loriga, que se interpreta bajo el prisma de la función simbólica del mito adámico. Sin embargo, este también se entiende como símbolo del mal, en tanto que la figura del creador encarna la bondad y confiere el estado pecaminoso y culpable al hombre representado en Adán (Ricoeur 2004b, p. 396).

Desde un punto de vista simbólico, Bardem no cuestiona el tema del mal, encerrado en la tentación del binomio serpiente y mujer, ya que Juan trata de arrastrar a María José hacia su decisión de entregarse a la policía (Ricoeur 2004, p. 401). La presencia de ella conviene la idea de que la culpa y el mal no son inherentes a la historicidad del veterano de guerra; en cambio, provienen de la injerencia de la tentación de la serpiente por medio de la mujer.⁸ La revisión del final del film en clave simbólica afecta la historicidad de Juan, que a su vez se vincularía con el trato conferido por la cultura franquista a la mujer. Para volver a la interpretación presente, cabe decir que la historicidad de Juan escenifica una aporía. Esta emerge cuando quiere delatarse como culpable de un crimen del cual él no es estrictamente responsable (no conducía el coche), ya que en esta decisión surge la idea del perdón. Las palabras del profesor, los motivos por los cuales ha de entregarse, son una suerte de arrepentimiento, que conlleva la mencionada idea del perdón. Esta desestabiliza el eje sobre el cual pivota el edificio filosófico de Ricoeur: el hombre capaz de hacer historia porque puede y debe atribuirse acciones del pasado mediante el acto de decir que uno es el que ha hecho una acción o bien otra: la atestación heideggeriana (Ricoeur 1996, p. 393). Al mismo tiempo, el perdón desvela la dimensión ética de su culpa, cuando Juan reclama el perdón quiere restablecer la dignidad del otro, el ciclista anónimo y sin cara. Sin embargo, si el carácter ético de su culpa pasa por pedir perdón esta acción conlleva una paradoja, ya que con el perdón se da una separación entre Juan y el acto que se ha atribuido: el asesinato (Ricoeur 2004, p. 587). Por este motivo, la historicidad de Juan adolece de una aporía, que debilita su historicidad en el momento del perdón, que desliga el agente de la acción

⁸ El mal existe porque el sujeto es falible, su constitución existencial garantiza la capacidad de existir como una posibilidad ilimitada. Así, el mal se origina en la posibilidad de ejecutar la libertad sin atender a las normas culturales que la moldean (Safransky 2000, p. 194; Ricoeur 2004b, p. 32).

según la cual se pide perdón. Esta flaqueza queda igualmente marcada por la presencia de María José, porque el desenlace simbólico del film es una propuesta indirecta sobre la no responsabilidad de Juan de ser el causante de haber ejecutado el mal.

En cuanto a *Caídos del cielo*, la historicidad del asesino es inexistente porque prima el deseo de libertad: aspira a lo infinito. Su resignación a la hora de formar parte de la realidad es absoluta. De su mundo, solo preserva el amor por la chica anónima aunque, antes de dirigirse a la playa, el asesino decide sacarla del coche para que ella no corra la misma suerte que él (Loriga 1995, p.110). El hermano mayor lleva a cabo una suerte de auto-anihilación ante Dios. Es la única manera de expresar todo lo que ha conocido después de convertirse en un asesino: la conciencia de no poder coincidir consigo mismo (Kierkegaard 2008, p. 26). La ausencia de la chica en el desenlace simbólico de la novela presenta una diferencia respecto a la atribución, en relación al mal y la culpa, que tiene lugar en la película. En el texto literario, el mal se manifiesta como algo consustancial al ser del asesino. Dios es el único que le acompaña en una playa repleta de gente; el homicida sabe que él es culpable de haber matado a dos personas (Ricoeur 2004b, p. 402). Si volvemos a entender el mal como la ejecución del ilimitado haz de posibilidades que constituye el sujeto, el acto de disparar al cielo es una acción simbólica consecuente con el significado de la temporalidad del hermano mayor y, además, con la anihilación de su historicidad por medio de la destrucción del símbolo adámico. El motivo: tanto la temporalidad como el disparo ofrecen una imagen de la historicidad del asesino impregnada por el deseo de vivir en la omnipresencia de todas sus posibilidades, como si quisiera captar la libertad en un sentido absoluto (Kierkegaard 1982, p. 88). En la novela de Loriga, no hay lugar para el arrepentimiento y el perdón. Así, la representación de la temporalidad del protagonista, junto con el simbolismo, repercute en una imagen de su historicidad que, como se he dicho, entierra la culpa para borrar cualquier huella y deseo de acarrear el peso de la herencia de su colectividad, pero sin negar el hecho de que él es el culpable de ser el portador del mal.

La existencia histórica de ambos asesinos adquiere su sentido solo cuando se contrasta con la historicidad de España (Heidegger 1997, p. 401). El punto de unión entre individuo y comunidad no es otro que la suma de la capacidad memorística de los sujetos, otra vez, posibilitada por la temporalidad y la culpa: fundamentos ontológicos que garantizan la transmisión del pasado, asisten al problema de la veracidad de los objetos de la memoria, así como el papel que juega la imaginación en el acto de la reminiscencia del acontecimiento que se recuerda (Ricoeur 2004, p. 450). La historicidad de Juan se opone al proceso de atestación que la España franquista escenificaría en relación a su culpa inadmitida. Durante la primera parte de la dictadura, se publicaron, por el ejemplo, libros de historia mediante los cuales se trasladaba, a las escuelas y al imaginario colectivo, el acontecimiento de

la guerra como un hecho necesario, justificable, vanagloriado y bendecido (Aguilar 2002, p. 58-53). Una arma ideológica fundadora de la idea de una España unida y enaltecida desde los valores de la moral católica, que obstaculizan la atribución de los crímenes cometidos en un sentido colectivo. El régimen también empleó el símbolo de la caída adámica para fraguarse su sentido histórico como comunidad. El carácter fundacional del relato del mito se equiparó con el principio del régimen autoritario, pero no como el depositario de la culpa histórica, que los vencidos deberían asumir. Por el contrario, el destino de España quedaba ligado a un presente histórico y simbólico desde donde se afrontaba el futuro, cuyo paraíso perdido se encontraba en 1469 (Labany 1989, pp. 44-45). El futuro se construía con los muertos enterrados, los vencidos glorificados, y una historiografía que impedía la atribución de la deuda que, tras el Pacto de Sangre, Franco contrajo con todos los desaparecidos, torturados o confinados en campos de concentración (Richards 1996, p. 214). Al fin y al cabo, una historicidad basada en el olvido de la culpa, cuya representación epistemológica adoptaba la forma de construcciones de testimonios públicos y físicos a través de los cuales se glorificaba la labor de los mártires franquistas (Colmeiro 2005, pp. 35-36).

En el cierre del film se observa una paradoja en la historicidad de Juan y esta se vincula con el cambio, tímido, que supuso la aparición de una suerte de revisionismo histórico en los libros de historia española que abordaban la Guerra Civil. Variación que repercutió en una necesidad exigua de generar un discurso histórico, en relación al pasado belicoso, dirigido hacia la reconciliación. Reconciliación, consciente o inconsciente, sobre la cual se edifican las bases que constituyen la transición entre dictadura y democracia, y en relación a la Guerra Civil (Aguilar 2002, p. 64-70). Las primeras manifestaciones estudiantiles, presentes en la película, son la prueba de esta disidencia con el discurso oficial, o bien la emergencia del cine de reconciliación que, durante la parte final de la dictadura, colaboró a generar este discurso de restablecimiento del pasado (Kinder 1993, p. 84; Aguilar 2002, p. 134). Este nunca llegó a plasmarse como tal, ya que pondría en peligro el significado del discurso legitimador de la guerra como una cruzada necesaria para salvar a España (Aguilar 2002, p. 142). El film de Bardem captura dicho viraje y señala la problemática que este conlleva. Después del suceso en la universidad, es viable interpretar que la historicidad de Juan representa una voluntad de acarrear el significado de su culpa, es decir, quiere reconciliarse con el otro afirmando y negando su culpa. Sin embargo, la presencia de María José implica que Bardem mantiene el origen del mal alejado de Juan. De este modo Bardem, presenta el conflicto intrínseco a la idea de la reconciliación, que queda plasmada en la historicidad aporética que Juan personifica, la cual se alimenta desde la paradoja del perdón. Este genera una crítica indirecta a la historicidad franquista por no responsabilizarse completamente de los crímenes come-

tidos. Al mismo tiempo, es como si la presencia del símbolo de la caída del mito adámico en el film señalara el hecho de que se permitió que la culpa y el mal formaran parte de la cotidianidad, mientras que la necesidad de atribuirse la culpa corroía a parte de la sociedad, como puede ser el antiguo combatiente franquista de la película de Bardem. La ambigüedad de la historicidad de Juan y la problemática del perdón son los elementos que garantizarían la asimilación de la culpa, pero que sin embargo debilitan la noción de identidad. El motivo, el perdón significa un desligamiento entre agente y acción por la cual se pide perdón, una reflexión que se traslada a la identidad histórica de la España democrática.

Esta carece de un proceso de atestación oficial de los crímenes cometidos durante la guerra y el franquismo, como si el símbolo no atendiese al hecho de que es el relato que señala la siempre presencia de la culpa. La Ley de Amnistía de 1977 supone una decisión política según la cual todos los presos políticos quedaban impunes de sus actos, como si España pudiera comenzar su viaje hacia el futuro asimilando el significado de la caída del mismo modo que en la dictadura se revirtió la interpretación de la misma para señalar el carácter inocente del estado. Si en la película de Bardem el asesinato es el personaje anónimo, en la novela de Loriga asesino y muerto carecen de nombre. Así, el texto literario ejemplifica la transición democrática construida desde una política de reconciliación nacional, que iguala a vencidos y vencedores a través del perdón. En este sentido, Javier Marías testimonia las repercusiones de todo este proceso en *La edad del recreo*, donde afirma que los años ochenta han sido como vivir en el paraíso de la inocencia, porque «han sido muy fáciles, divertidos, años durante los cuales el mundo se ha visto libre no sólo de fastidiosas ideologías, sino - y esto es lo principal, lo asombroso, lo nuevo - de la memoria, lo que quiere decir, por lo tanto, también de los hechos» (p. 24). Del mismo modo que la democracia se edificó sin atribuirse la culpa, manteniendo a parte de los ciudadanos que constituían el aparato dictatorial en los cargos más importantes de la sociedad democrática, en la novela se aprecia cómo la no atribución de la culpa de la muerte también se esparce en la historicidad del asesinato (Cardús 2000, p. 21; Aguilar 2002, pp. 195-199). La principal diferencia es que la historicidad del asesino es consecuente con sus actos, porque rechaza formar parte de la herencia de España cuando dispara al cielo y termina con el símbolo que explica el carácter histórico de la culpa. Aunque la realidad era bien distinta, la huella del mal de Franco formó parte del imaginario colectivo por el simple hecho de que estaba presente en forma de monumentos, nombres de calles o monedas: por ejemplo, no fue hasta el año 1995, poco después de la publicación de *Caídos del Cielo*, que las pesetas con la cara de Franco se retiraron de circulación (Aguilar 2001, p. 111).

La historicidad de la España democrática también sufre las repercusiones de la postmodernidad, término con el que entendemos la crisis de la

representación del sujeto, que se debe al auge y control de los medios de comunicación y sus métodos para manipular lo que se considera como real (Vattimo 2003, p. 15). Es un hecho que afecta a España, que fomentó su historicidad desde los medios de comunicación tan presentes en la novela. Por un lado, las editoriales de la prensa escrita promovían un discurso reconciliador y poco crítico con la presencia de la culpa en la historicidad del país (Aguilar 2002, p. 229). Por el otro, esta ceguera se reflejaba desde la televisión, que mostraba una sociedad ajena a los fenómenos políticos más determinantes de su historia, porque en los años ochenta los medios audiovisuales no cesaban de «recreate Franco's regime free from Franco's supporters and to promote the imaginary of a Transition that left an entire era behind, yet took along with it all those who had lived there» (Cardús 2000, p. 22). Tanto la historicidad de la novela como la de España se inscriben en las teorías críticas que conciben que se ha llegado al final del arte, la novela, el conocimiento y, hasta cierto punto, el final de la posibilidad de representar la historia, la realidad o el sujeto mediante prácticas discursivas: cuya principal repercusión es «the loss of geographical-sociological centrality, the abandonment or extreme qualification of the axiom of historical progress, our sense of the failure or severe inadequacies of knowledge and humanism in regard to social action» (Steiner 1971, p. 65). Este argumento podría ser suficiente para explicar cómo los modos de producción económicos afectan la identidad histórica del sujeto en la novela. Sin embargo, Loriga elimina del símbolo y señala cómo el estado se sirvió de estos mecanismos de poder que fomentan una sociedad vacía y sin historia. Por esto motivo, es una huida que plantea una reflexión del acontecimiento de la muerte solamente en su sentido existencial, porque el prójimo y la herencia del pasado han desaparecido. No es como en Bardem, donde Juan concibe la muerte del ciclista como la muerte del otro, porque Loriga radicaliza la repercusiones de construir una historicidad individual que no asume la culpa, y su escapada resulta en una historicidad inexistente.

Este estudio se ha centrado en observar las profundas diferencias entre los dos asesinos y su comportamiento respecto al crimen que han cometido para detectar cómo asimilan algo tan fundamental y que a la vez afecta la poética compositiva de film y novela: la culpa. Así, ha surgido el fenómeno de la culpa y la deuda como vertebradoras de la identidad histórica de dos asesinos. Esta se plasma en la temporalidad de los personajes, a partir de la cual se accede a la representación del símbolo de la caída del mito adámico. Símbolo que refleja el modo en que España, entendida como sujeto colectivo, desde la dictadura hasta la democracia, ha negociado con su propio mal y representa su historicidad. La lectura simbólica de este mito, que reduce en sí mismo el relato de la característica existencial del ser humano y explica por qué la historicidad ha de entenderse desde una libertad siempre mancillada, arroja una oposición entre la historicidad de los asesinos. Al mismo tiempo, esta se entrecruza con la historicidad de España

en cada momento histórico. La de Juan se vincula con el discurso oficial la de la democracia, porque esta se sustenta sobre el perdón oficial promulgado en 1977, que no se atribuyó la culpa cuando igualó los responsables de cometer el mal. En cambio, la huida del asesino de Loriga recupera la historicidad de la dictadura, pero también expresa las consecuencias de vivir sin atender a la culpa y vertebrar la historicidad sin responsabilizarse del mal, tal y como se hizo en la democracia. Es una invitación para todos los telespectadores, a que consuman la reacción extrema de un sujeto que vive encadenado al yugo de otro tipo de dictadura. Es la homogeneizadora y hedonista de la cultura audiovisual fomentada desde los grupos de poder asociados con la televisión, aquellos que maquillan la historicidad del estado (Pasolini 2009, p. 31-34).

La comparación entre la historicidad de los dos asesinos señala la controversia que conlleva la idea del perdón, el eje sobre el que pivota la transición entre dictadura y democracia. El perdón afecta la noción de identidad, cuya inexistencia la encarna el asesino de la novela como miembro de un sujeto colectivo que ha perdonado la muerte durante la guerra y la dictadura: el perdón es una acción que conlleva la separación del acto que se ha cometido y por el cual se pide perdón. La responsabilidad ética de Juan es indudable. Abarca su pasado más inmediato y su presente histórico. Por el contrario, el prójimo no existe en la novela, donde la figura del perdón es inexistente. Las implicaciones éticas de la historicidad del asesino anónimo de Loriga existen en la medida que esta invita a pensar en lo que no queremos decir. La impalpable culpa de nuestra sociedad actual, que avanza hacia el futuro como la historicidad del asesino de la novela y la historicidad de la democracia: libre de culpa y sobre la idea del perdón. Sin embargo, a diferencia de Bardem y la historicidad oficial del régimen franquista y democrático, en Loriga existe una conciencia de la culpa, una aceptación del propio mal, que se demuestra en clave simbólica con el disparo al cielo. El asesino no se atribuye sus crímenes porque no se arrepiente de nada, lo cual afecta a la imagen de la historicidad de la democracia que la novela propone; ni toma conciencia ni se atribuye y responsabiliza del mal y la culpa. En el texto literario, la culpa es la consecuencia de un robo que el protagonista no cometió, como si su historicidad señalara su no responsabilidad sobre el pasado, que sus padres no condenaron y vieron por televisión en los años ochenta. Encontrada en una basura, la última bala de la pistola dispara hacia Dios, cuando concluye la búsqueda de un cielo huérfano de un padre, el simbólico responsable de la moral que rige la realidad donde no quiere vivir.

Bibliografía

- Aguilar, Paloma (2001). «Justice, Politics, and Memory in the Spanish Transition». En: Barahona de Brito, Alexandra; González-Enríquez, Carmen; Aguilar, Paloma (eds.), *The politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 92-119.
- Aguilar, Paloma (2002). *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. Londres: Berghahn Books.
- Bardem, Juan Antonio (1955) (dir.). *Muerte de un ciclista*. S.l.: Guión Films.
- Cardús, Salvador (2000). «Politics and the Invention of Memory: For a sociology of the Transition to Democracy in Spain». En: Resina, Joan Ramón, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, pp. 7-29.
- Cerón, Juan Francisco (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Colmeiro, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos: Barcelona.
- Deleuze, Gilles (2012a). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2012b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Evans, J. (2007). «Pudovkin and the censors: Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista*». *Hispanic Research Journal*, 8 (3), Junio, pp. 253-265.
- Gracia, Jordi (1996). *Estado y Cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Gubern, Román (2007). *Historia del cine español*. 7ª ed. 1995. Cátedra: Madrid.
- Heidegger, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera (1972). Santiago de Chile: Universitaria.
- Ilie, Paul (1981). *Literatura y exilio interior*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kierkegaard, Soren (1982). *El concepto de angustia*. Trad. Demetrio G. Rivero. Madrid: Espasa Calpe.
- Kierkegaard, Soren (2008). *Sickness unto death*. Radford: Wilder Publications.
- Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. California: University of California Press.
- Labany, Jo (1989). *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lema-Hincapié, Andrés (2008). «Existential Crossroads in *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)». En: *Burning Darkness. Half*

- Century of Spanish Cinema*. Eds. Juan Ramon Resina & Andrés Lema-Hincapié. Nueva York: State University of New York. pp. 27-43.
- Loriga, Ray (1995). *Caídos del cielo*. Madrid: Plaza & Janés.
- Lunati, Montserrat (2002). «Travelling by the Book: Perpetuating a Masculine Tradition in Ray Loriga's *Caídos del cielo*». *Letras Peninsulares*, 17 (8), pp. 427-448.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*. Barcelona: El Acantilado.
- Marías, Javier (2010). «La edad del recreo». *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*. Barcelona: Los libros del lince.
- Moreiras Menor, Cristina (2002). *La cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Pasolini, Pier Paolo (2009). *Escritos Corsarios*. Madrid: Oriente y Mediterráneo.
- Pérez, Jorge (2007). «Reckless Driving: Speed, Morality, and Transgression in the Spanish Rock 'n Road Novel». *En: Henseler, Christine; D. Pope, Randolph (eds.), Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 153-169.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela): Ediciones El otro el mismo.
- Richards, Michael (1996). 'Civil War, Violence and the Construction of Francoism'. *The Republic Besieged: Civil War in Spain 1936-1939*. Eds. Paul Preston y Ann L. Mackenzie. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 197-239.
- Rico, Francisco (1991). «De hoy para mañana: la libertad de la literatura». *El País* (1991-10-09). (n.p.).
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, Paul (2004). *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cristina Pretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Trotta.
- Ricoeur, Paul (2004). *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Trad. Agustín Neira. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Safranski, Rüdiger (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores.
- Sartre, Jean Paul (2005). *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada.
- Steiner, George (1971). *In Bluebeard's Castle: some notes towards the redefinition of culture*. Londres: Faber and Faber.
- Vattimo, Gianni (2003). *En torno a la posmodernidad*. 2.^a ed. Rubí: An-thropos.

Voces plurales en la poesía de Piedad Bonnett

Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia, España)

Abstract This article examines an essential part of the poetical work of the Colombian writer Piedad Bonnett, where the concept of 'plural voices' is combined with the term of 'verbal bodies'. The analysis of several poems of his work, from her titles *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1998) or *Las tretas del débil* (2004) reveals an essential voice in the field of the most recent Latin American poetics in this century, where the practice of the poetic genre drift towards a different plurality culture, in a place of intersection between the universality voice of Jorge Luis Borges and the melancholy of Alejandra Pizarnik.

Poseedora de una de las más personales y punzantes voces del panorama poético hispánico actual, la escritora colombiana Piedad Bonnett, nacida en la ciudad de Amalfi en 1951, se distingue en su obra lírica por la articulación de discursos donde el signo de la cultura permanece como una referencia siempre viva, pero permeable y proteica. Las alusiones a un acervo humanístico de signo universal fungen en los textos de Bonnet de manera libre, como un punto de partida para articular nuevos rumbos y derroteros o para pronunciar realidades próximas y personales, donde el eco del archivo cultural insemina una entonación insospechada, novedosa. La cultura no comparece en su obra como práctica y ocasión para recrear sus contenidos, sino para partir de ellos y avanzar hacia instancias no estipuladas previamente. El signo cultural no se concibe como una mirada retrospectiva, nostálgica, o meramente estética, sino como línea de fuga, punto de avance, ocasión de partida y devenir.

La formación académica de la escritora colombiana favorece en gran medida dicha activación del saber. Estudió Teoría del Arte, Arquitectura y Diseño, en la Universidad de Colombia, se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de Los Andes y ha trabajado como profesora de literatura en dicha Facultad, combinando la escritura poética con su faceta como dramaturga y, sobre todo, como novelista.¹ Su primer poemario se editó en 1989, *De círculo y ceniza*, que fue elogiado por Ramón de Zubiria, destacando una poética «limpia, refrescante, liberada de toda postiza decoración»

1 Refiere en una entrevista la escritora: «Yo creo que nunca me inspiro tanto como cuando leo, voy subrayando, apuntando ideas. Mucho más que el mundo de afuera, lo que me impulsa es el mundo de los libros». (Escobar Mesa-Bonnett, p. 21).

(Escobar Mesa, p. 2). Afín a ciertas corrientes líricas preeminentes en la lírica hispanoamericana del siglo XX, Piedad Bonnett muestra cierta descreencia ante el poder del lenguaje y sus propiedades retóricas. En la línea del escepticismo borgeano, que heredarán autores de una generación anterior a la de Bonnett, como Juan Gelman (1930), en Argentina; José Emilio Pacheco (1939) en México; Eugenio Montejo en Venezuela (1938-2008) o Antonio Cisneros (1942-2012) en Perú, la propiedad del verso y de la visión del mundo de la poetisa colombiana propenden a muy singulares alianzas: «pudor e inteligencia, intimidad e historia, claridad profunda y belleza» en palabras de Luis García Montero, serían sus marcas definitorias.

Mas no cabe olvidar que un aliento desesperanzado atraviesa toda su obra en un movimiento marcado por el signo de la lucidez. La lucidez que retiene el vuelo de la ilusión y el arrebató, que refrena el hálito exaltado de todo ascenso, que rebaja la expectativa luminosa del deseo: el plomo en las alas del vuelo. Su lírica exhala un aliento desesperanzado que torna amargo el ensueño. En palabras de Augusto Escobar Mesa, especialista colombiano en la obra de Bonnett, «en muchos de sus versos», la autora «corroboró esta degradada condición, ese estado de naufragio permanente, de un vivir al borde del vacío como si algo, muy íntimo, más allá de cualquier voluntad individual, impidiera respirar libremente» (Escobar Mesa, p. 10). Naufragio de la existencia o lucidez ante el espejismo, la lírica de Piedad Bonnett deshace las hebras del engaño, pero no se regocija en el dolor, sino que busca la belleza o la piedad en el estrago.

Hasta el momento, el corpus completo de su poesía comprende los siguientes títulos: *De círculo y ceniza* (1989) (libro que recibió la mención de honor en el Concurso hispanoamericano de Poesía «Octavio Paz»), y donde se advierten las influencias no sólo del ya citado Jorge Luis Borges, sino del colombiano León de Greiff y de Miguel Hernández. Los años noventa serán especialmente prolíficos para Bonnett: aparecen *Nadie en casa* (1994), obra inspirada en parte por la lectura de Eliseo Diego y de Blas de Otero; *El hilo de los días* (1995), galardonado con el Premio Nacional de Poesía en Colombia, con importantes asociaciones a la lírica de Vallejo en el tratamiento del ámbito familiar; *Ese animal triste* (1996), que parte de la imagen del portugués Eugenio de Andrade y se abre a un espectro amplio de resonancias contemporáneas, desde Julio Cortázar hasta Alejandra Pizarnik, y, un año más tarde, publica una de sus obras más celebradas y, sin duda, más valiosas, *Todos los amantes son guerreros* (1998). Este poemario participa de un reconocimiento a la tradición de los fundadores de la poesía latinoamericana del XX, como César Vallejo, o Pablo Neruda, pero también hallamos en su seno consonancias decididas con figuras esenciales de la lírica de la segunda mitad de siglo, como el ya citado Juan Gelman o la peruana Blanca Varela (1926-2009). Ya entrados en la primera década del XXI, Bonnet editará en 2004 *Tretas del débil*, con débitos a autores europeos como Jaroslav Seifert o Truman Capote, junto a un rendido y sincero

homenaje al poeta fundacional de la lírica colombiana modernista: José Asunción Silva. Más tarde, y en España, se publica en 2008 el poemario *Las herencias*, de factura más coloquial e inquisitiva, y por fin en 2011 Piedad Bonnett obtendrá el XI Premio Casa de América de Poesía Americana con *Explicaciones no pedidas*, libro que supone un auténtico concentrado de la lírica amarga, lúcida, desengañadora y desengañada, siempre diáfana y preclara en su consciencia, de nuestra autora. Junto a esta compacta obra poética, Bonnett ha publicado una no menos abundante obra narrativa y teatral – al margen de su trayectoria crítica y ensayística –, combinando en la novela el subgénero de la autobiografía fingida (*El prestigio de la belleza*, 2011) con el de la epístola confesional, como cabe ilustrar con su última novela *Lo que no tiene nombre* (2013), que recrea la trágica experiencia del suicidio de su hijo Daniel.

Entretejida en las tramas de su producción poética, cabe rastrear la presencia, irregular e inestable, pero recurrente y profunda, de una serie de títulos que nos permitirían trazar una suerte de ‘cancionero de filiación bíblica’. Dicha antología poética configura por parte de su creadora una mirada diferente y reveladora hacia personajes, argumentos, conflictos y secuencias ínsitas en las páginas del Libro de los Libros, algunos de los hitos que figuran en las páginas de la obra central de la tradición judeo-cristiana. La mirada Piedad Bonnett, en consonancia con otros muchos poetas y narradores coetáneos a su obra, revisa y reinterpreta determinados pasajes la Biblia, aislando figuras y desplazando significantes y significados, al tiempo que los dota de nuevas connotaciones sentimentales y simbólicas. El espíritu transgresor se liga a la mirada insobornable y ácida de la poetisa colombiana, y consigue finalmente traspasar las envolturas de la superficie textual para despejar una geometría del espíritu inédita, posmoderna y fulgurante en sus pasajes líricos. Es lo que deriva del análisis de poemas de Bonnett como *Canción del sodomita* (de *Ese animal triste*), *Hágase tu voluntad* o *La mujer de Lot* (de *Todos los amantes son guerreros*) o *El hijo pródigo* (de *Las tretas del débil*). En otros títulos hallamos asimismo evocaciones de referencias bíblicas, aunque más sobrentendidas u oblicuas, tamizadas por una argumentación poética alejada del motivo original, que puede llegar incluso a evidenciarse tan sólo a la luz del título del poema, tal como observamos en poemas como *Pecado original*, *Éxodo*, *Del reino de este mundo*, *Memorias de Sodoma* u *Oración*, recogidos todos ellos en la antología *Lo demás es silencio*, publicada en España en 2003. Se trata de poemas donde los paratextos actúan a la luz de la inversión, al amparo del desacato o desde el prisma del recrudescimiento, pero siempre marcando la tensión entre la voz poética y la autoridad atávica, decantándose en todo momento esa voluntad infractora de Bonnett frente al acatamiento a la ley de lo ‘ya escrito’ y consagrado.

Buena prueba de ello la encontramos en el primero de los textos de esta particular antología, *La canción del sodomita*:

Habrá una grandísima peste...
  xodo 9,3

Han izado el amor. Lo est n clavando
 coronado de ortigas y de cardos.
 Le han cortado las manos, han echado
 sal y azufre en sus pálidos muñones.
 Ah, mi joven amado, el tiempo es breve.
 Suenan ya las trompetas e iracunda
 la luna enrojecida afronta al cielo.
 Déjame acariciar tu frente ardida en sueños,
 contemplar para siempre tus párpados violeta.
 Deja que desanude mi deseo,
 que coloque la palma de mi mano
 sobre la rosa hirviente que florece en tu pecho.
 Ah, mi joven amado que duermes mientras huye
 la multitud con un largo sollozo:
 una lluvia de sangre cae sobre Sodoma.
 Dame tus muslos blancos, tu axila, el dulce cuello,
 antes de que en silencio se deslice
 el  ngel con su espada de exterminio.
 (Bonnett 2008, p. 14)

Señala Northrop Frye en una de las más complejas aproximaciones críticas al universo temático y cultural de la Biblia y su repercusión en la literatura de Occidente, *Words with Power* (1990), que el proceso de conversión de los mitos en textos puramente est ticos surge desde el momento en que desaparece su función ideológica primigenia, manteniéndose en cambio viva su estructura literaria. En este contexto, anota el crítico canadiense, que «los mitos de la Biblia [...] retuvieron un peculiar estatus sacrosanto hasta aproximadamente el siglo XVIII, y de un modo más decadente hasta nuestra época» (Frye 1996, p. 64).² A medida que la sociedad va desarrollándose y evoluciona, se acentuará también progresivamente la dimensión plural y no homogénea y unívoca de los relatos. Ello desembocará, según Frye, en la formación de otros tipos de lenguaje, donde el mito (también el bíblico) perdura, pero su presencia ya no es la canónica u ortodoxa. Procura en cambio ahora abrir horizontes de posibilidad a través de los contenidos y la morfología, que conforman una parte sustancial y necesaria del mismo. Pues bien, el poema de Piedad Bonnett responde muy claramente a ese proceso interno que el crítico expone,

² Manejo la edición española, *Poderosas palabras*, editada un lustro después de la aparición de la obra original, y vertida al castellano por Claudio López de Lamadrid.

donde la sustancia ideológica y doctrinal del mito originario, en este caso del mito bíblico de la destrucción de las ciudades de Sodoma y Gomorra presente en el libro III del *Génesis*, ha sido desmantelado en favor de una figuración insólita y plural de su materia. En efecto, pasamos del relato del espanto y de la destrucción del pueblo sodomita, maldito por Yavé – según la narración del episodio bíblico –, a un poema que exalta inesperadamente el goce erótico, incardinándolo en un escenario apocalíptico y en una atmósfera de exterminio. En ese paisaje turbulento, sórdido y enrojecido por las llamas es precisamente donde la otra llama, la del deseo, arde con más vigor y fijeza, inflamada en su concupiscencia por la amenaza de la muerte y sus cruzadas. El breve tiempo que resta para amar es tanto más intenso cuanto más agitada y veloz es su extinción, y la arenosa dispersión de los segundos enciende aún más la voluptuosidad, rodeada de las ardientes volutas de la muerte. La asociación de la muerte con el deseo, de clara entraña freudiana, y de Eros con Thanatos, preside esta modulación contemporánea del mito ancestral.

Pero además el poema de Piedad Bonnett multiplica la dispersión semántica y la proliferación simbólica del bíblico relato. Fijémonos que el poema parte de un paratexto escogido por la autora que remite asimismo a la Biblia, pero no al pasaje concreto del *Génesis*, sobre el que pivotará el poema, sino a una cita del capítulo 9 del libro del *Éxodo*, relativo a otro episodio no menos contundente y épico, el de las plagas de Egipto,³ concretamente la quinta plaga: la peste que hizo recaer Yavé sobre el pueblo egipcio. De esta manera, la doble referencialidad bíblica del poema introduce desde el comienzo, desde su cita paratextual, una relación bifronte con su hipotexto, o sustrato bíblico. A ello habría que añadir la incorporación, dentro ya del cuerpo textual, de otra llamada, que aparece en el verso séptimo del poema de Bonnett, concretamente: «Suenan ya las trompetas...». Allí resuena el episodio del libro de Josué (VI, 4-5) en que se relata el toque de las siete trompetas resonantes portadas por siete sacerdotes hebreos delante del arca de la alianza, que haría derrumbarse las murallas de la ciudad de Jericó.⁴ Como culmen de toda esta red de asociaciones míticas, el verso final del poema incorpora el mito del ángel «con su espada de exterminio», que despliega la presencia del ángel con la espada flameante en la expulsión de Adán y Eva del jardín del Paraíso (*Génesis*, 3, 24), así como la del ángel exterminador, presente como imagen poderosa en tantos pasajes de la Biblia.⁵

3 «...caerá la mano de Yavé sobre los ganados que están en tus campos; sobre los caballos, sobre los asnos, sobre los camellos, sobre los bueyes y sobre las ovejas, una peste muy mortífera...» (*Éxodo*, 9, 3; 1945: 68).

4 «Siete sacerdotes llevarán delante del arca siete trompetas resonantes. Cuando ellos toquen repetidamente el cuerno potente, y oigáis el sonar de las trompetas, todo el pueblo se pondrá a gritar fuertemente, y las murallas de la ciudad se derrumbarán.» (*Josué*, VI, 4-5; 1945: 218).

5 Cfr. El episodio de Balam, en el libro de los *Números*: «Entonces abrió Yave los ojos a

En definitiva, observamos cómo el despliegue de conexiones relativas al hipotexto bíblico, sustrato cultural de la escritora, condiciona una nueva lectura del episodio central, la destrucción de Sodoma. Se produce así en el poema una realidad inexplorada previamente, donde el episodio de Lot y su familia, los únicos habitantes justos de las ciudades ante los ojos de Yave, ha quedado desplazado, «mutilado», como diría Borges, de su contexto original, y en el hueco que ha dejado el relato bíblico se edifica un motivo poético inesperado y desviado de aquel centro: la canción de amor del sodomita. Este procedimiento, básico para la comprensión del poema de Bonnett, lleva la marca de la adaptación oblicua y sesgada con la que precisamente opera Borges en sus ficciones poéticas en relación a los textos literarios de partida. Recordemos poemas de condición bíblica en la obra del argentino, aunque en su caso (Borges, al fin) la titulación de sus poemas sea explícitamente «textual»: «Mateo XXV, 30»; el brevísimo «Lucas, XXIII», de *El Hacedor*, o los dos titulados «Juan I, 14», sin contar con los no menos personales y enigmáticos «Fragmentos de un evangelio apócrifo», de *Elogio de la sombra*, para corroborar la filiación.⁶

Desde el punto de vista estructural, la «Canción del sodomita» se desdobra en dos unidades de distinta extensión y consistencia. La primera parte abarcaría los cuatro primeros versos, donde la autora plantea la situación martirizante y espantosa en que el amor se halla izado, crucificado y maldecido, en un paisaje marcado por los tormentos y castigos a que somete Yave a sus enemigos («Han izado el amor [...] | Le han cortado las manos, han echado | sal y azufre en sus pálidos muñones»). El resto del poema contiene la segunda sección, de catorce versos, expuesta a modo de invocación, petición o plegaria amorosa, que sustituye la voz poética implícita del comienzo por la de una voz explícita, aunque anónima y no identificable, que en primera persona emite la oración de su deseo. Los campos semánticos predominantes en el desarrollo poemático son el de la tortura (relacionada con los estigmas de la pasión y muerte de Cristo): «izar el amor», «clavar», «coronar de ortigas y cardos», «cortar las manos», «echar sal y azufre» (este última con una clara deriva hacia el referente más concreto de la lluvia de fuego que cayó sobre las ciudades malditas). En segundo lugar, el ámbito semántico del cuerpo y del deseo: «acariciar», «frente ardida», «párpados violeta», «mi mano», «tu pecho», «muslos blancos» o «rosa hirviente», esta última como metáfora del corazón. También cabría aislar un último campo relativo a los sentidos y percepciones, en especial al cromatismo y los sonidos: «clavando», «Suenan trompetas», «violeta», «lluvia de sangre», «blancos». La abundancia del

Balam y éste vio un ángel de Yave, que estaba en el camino con la espada desenvainada en la mano. Balam se postró, echándose sobre el rostro...» (Números, 23, 31-35; 1945, p. 160).

6 Borges (1989, pp. 194, 156, 216, 319 y 356, respectivamente). Sobre sobre el intenso y 'sobrehumano' monólogo dramático de Borges, *Juan I, 14*, incluido en *Elogio de la sombra*, véase Cervera, 2010.

color rojo aún los términos eróticos con los signos del exterminio y del incendio: la luna está enrojecida, reflejando los tonos que violentan la ciudad. El poema es un concentrado erótico que hierve entre las brasas de la aniquilación, donde sobresale la primera figuración del amor izándose en una muy lograda prosopopeya, como si fuera un cuerpo real o a modo de objeto cual negra bandera de augurio siniestro.

Y es que el poema recupera el tópico del «amor entre ruinas», de raíz romántica y modernista, mediante sus propios recursos retóricos y, sobre todo, conformando una lograda apropiación del estigma poético latente en la historia bíblica de Sodoma y Gomorra.⁷ El cuerpo amoroso aparece así definido y único en el inmenso cuerpo de una ciudad donde se derrama una «lluvia de sangre». Plantea Piedad Bonnett el acto amoroso como un arrebatado acto de clausura, final de la partida, canto de cisne incontenible. Acto final: acto total, absoluto y pleno. Bello en su radicalidad, pero no por ello menos trágico, pues está circuido por la devastación, siendo su hermosura tan sólo el comienzo de lo terrible, como quisiera Rainer Maria Rilke en su famosa *Elegía de Duino*. También la maldición divina parece ser un acto destructivo que arrecia sobre el cuerpo de la urbe como un acto de amor: de amor sin concesiones. No olvidemos que previa a su destrucción, Abraham intercede y suplica a su Señor en favor de los pocos justos que habitasen las ciudades, de los cuales sus ángeles solo hallaron el amor de Lot (Génesis, 18, 23-33, y 19, 1-14).

Así, en el poema la plegaria, la canción de amor del sodomita, que resurge en cada anáfora («Déjame acariciar...», «Deja que desanude...», «Dame tus muslos blancos...») prepara el ritual del goce erótico, pero en un escenario siniestro, como inminente antesala del fin. Con gran acierto apunta José Watanabe, al hilo de sus comentarios a la lírica amorosa de Bonnett, que «en los momentos de mayor plenitud surge aquella conciencia dolida que ve de súbito cómo el amor se orienta a su inexorable tragedia: la finitud o la decadencia» (Bonnett 2008, p. 15). También a la inmólación, cabría añadir a luz de la «Canción del sodomita». Y es que en este poema los destellos bíblicos atraviesan la matriz del mito para penetrar en la intimidad de una escena apasionada y mortal. La inminencia del amor efímero es clave para interiorizar y comprender la composición. Así, el eco del «carpe diem» denuncia su connotación más exasperada: «el tiempo es breve», señala clásica la voz, mientras escucha el temible sonar de las trompetas. El joven amado todavía duerme y la voz poética lo invoca, le implora dejarse idolatrar en un ritual ceniciento sobre las brasas de su

7 En palabras de Northrop Frye: «La Biblia está saturada de mito y metáfora, y pocas negarán que encierra parte de la poesía más grande que ha visto el mundo. Tales rasgos no pueden ser tratados como algo meramente ornamental (...). El elemento literario necesita ser estudiado desde una perspectiva funcional, como parte esencial de la Biblia, y el cómo y por qué este aspecto literario resulta esencial.» (Frye 1996, p. 143).

cuerpo, «mientras huye | la multitud con largo sollozo». El amante y el amado aparecen doblemente amenazados, primero por genuina condición sodomítica, pero también por la cólera sostenida de Yavé (ese *Dies irae* tremebundo), simbolizada en la imagen final del ángel que silenciosamente se desliza sobre ellos con su espada flamígera.

Poema de factura y estirpe clásicas, tanto por su léxico como por su estilo y composición (con intercalada presencia de versos endecasílabos y alejandrinos), irradia sin embargo por su naturaleza contemporánea, por su acidez y acritud, lejanas de la mera reconstrucción de un material proporcionado por el sustrato de la cultura y reconstruido desde otra dimensión estética. Pensemos, sin ir más lejos, en un cotejo de estos poemas nacidos al amparo del relato de Sodoma y Gomorra con los cuentos ‘fantásticos’ de Leopoldo Lugones sobre el mismo tema: *La lluvia de fuego* o *La estatua de sal*. Lo que en Lugones es recreación, reconstrucción, reformulación en la escala de una determinada corriente estética, en su caso el Modernismo, será en la lírica de nuestra poetisa un mero pretexto referencial para imaginar una escena totalmente secundaria y marginal al tema aludido. En *Canción del sodomita* se trata de lo secundario, pero todavía inmerso en el contexto mítico (alusión explícita a la «lluvia de sangre» que «cae sobre Sodoma»), pero en otros poemas las citas bíblicas formulan textos totalmente alejados en el espacio y en el tiempo, cuyo significado se enmarca simbólicamente en el cotejo bíblico, pero con una total autonomía en el tratamiento y en la escenificación poemática. Así sucede en *La mujer de Lot* (de *Todos los amantes son guerreros*):

Hoy vi que a ese lugar donde te amé con impaciencia
y donde fue temblor nuestro silencio
cuando anunció con voz eterna la alondra de Julieta
que se alzaba el día

llegaban implacables los hombres con las palas y las picas
y el bulldozer rompía la ventana que vio cómo caía la lluvia
cuando tu voz fue abrigo
y cielo despejado sobre mi cuerpo tibio tu camisa

Allí estuve mirando entre el grupo indeciso de curiosos
cómo caían las tapias cómo se amontonaban los escombros
y el polvo levantaba sus estrellas fugaces
caía sobre mi piel sobre mi pelo

Suele la vida que creemos a veces insensata
urdir sus torpes símbolos
pensé

Para recuperar tus ojos debí cerrar los míos

Allí permanecí hasta que comenzó a llover y todos se marcharon
y callaron las máquinas y el mundo
calló también
mientras la noche abría sus aleros de sombra

Entre las ruinas una pequeña estatua de piedra me miraba
desde su maltratado pedestal

Sus ojos y su aridez de sal me persiguieron
por las calles que un día
fueron el corazón ansioso de mi mundo.
(Bonnett 1998, pp. 86-87).

Es un poema, como cabe observar, que «identifica el derribo de una casa con una sensación de pérdida. La mujer que perdió la dicha asiste a la demolición de las paredes entre las que fue feliz», como sintetiza Luis García Montero. Queda, pues, petrificada y ‘perseguida’ por la imagen de salitre que simboliza la maldición de mirar hacia atrás, y que convirtió a la mujer de Lot en estatua de sal, pero todo ello sucede en un contexto totalmente ajeno al del pasaje de la Biblia. Así pues, la atmósfera apocalíptica que incoa el título del poema se combina en el texto con otra alusión a la historia de la literatura universal, ajena y, al mismo tiempo, complementaria a los versos. Se trata de la noche de amor entre Romeo y Julieta, en la tragedia isabelina de William Shakespeare, y más concretamente la famosa frase de Julieta en que pretende retardar la llegada de la luz y el amanecer transformando el canto de la alondra por el vespertino del ruiseñor. La visión de lo real de las tres primeras estrofas contrasta con la activación del pensamiento en la cuarta (más el verso aislado que quedaría desnudo a modo de estrofa mono-versal), momento de transición y reflexión en el tejido del poema: «Suele la vida que creemos a veces insensata | urdir sus torpes símbolos | pensé | Para recuperar tus ojos debí cerrar los míos». Este no menos simbólico ‘cierre’ de los ojos apunta ya al motivo escogido por la autora como paisaje bíblico, ya que el motivo de no mirar hacia atrás – como condición para la salvación de la familia de Lot – se vincula aquí con el acto de cerrar los ojos precisamente para establecer la conexión con el referente temático. A partir de aquí, brota la visión simbólica del resto del poema, donde la soledad y el ‘viaje a la semilla’ que realiza el sujeto poético provocan la aparición súbita, violenta y expresionista del símbolo que rige el poema: la «pequeña estatua de piedra» que se enfrenta – nuevamente a través de la mirada – al sujeto para ocasionar la descarga poética del cierre poemático. Los tres versos finales, en efecto, plasman esa persecución indeseable, ominosa, del sig-

no de la destrucción, donde los tiempos vitales se han confrontado y ha surgido la depauperación inevitable, el desmoronamiento de cuanto fue, materializado en la estatua de una mujer pétreo, la 'mujer de Lot', que manifiesta el anatema divino y la presente persecución al sujeto poético, condenado a habitar un mundo de paisajes ruinosos y yermos, una tierra baldía para un corazón que otrora recorriese ansioso las calles de su mundo. Como en el famoso cuento de Leopoldo Lugones anteriormente citado, *La estatua de sal*, una maldición inveterada (la bíblica) ocasiona, por las galerías simbólicas del mal, la pervivencia y reactivación del interdicto en un personaje que 'revive' los episodios del fatídico suceso donde Yahvé mostró su voluntad de salvar a sus escogidos mediante determinadas restricciones. En el caso del relato de Lugones, inmerso en esa atmósfera modernista y fantástica, la ambientación vuelva a ser la de los paisajes reales donde acontecieron siglos atrás los hechos relatados en el libro del *Génesis*.⁸

En la *Canción del sodomita*, como tantos otros títulos que podrían figurar en un cancionero posmoderno de la Biblia en la obra poética de Piedad Bonnett, la autora no se propone recrear el texto clásico revisitándolo con ojos nuevos. Opera más bien utilizándolo y atrayéndolo a coordenadas imprevistas e insospechadas. Su visión del mundo es escéptica y demoledora, aunque en sus entrañas palpita el hálito de lo piadosamente lírico. En la poesía de la colombiana aislamos una visión comprensiva de la realidad, en lo que esta posee de brutal y descorazonadora, pero sin resbalar hacia la desesperación romántica, ni pretender tampoco identificarse con un tipo de discurso de género. Su obra poética se halla más allá de la presunta identidad literaria de lo femenino, en el lugar donde el enciclopedismo sustantivo de Borges reflejara los «anillos de ceniza» de Alejandra Pizarnik.

Expresión genuina de la poesía hispánica de los años noventa del pasado siglo, y de la poética de los autores de 'entre-milenios', la obra de Piedad Bonnett se eleva con precisión y personalidad. En su poesía la acidez no excluye la sabia atenuación de la piedad. Sus poemas son 'cuerpos verbales', encarnaduras vivas de sentimientos y emociones que una visión insobornable de las cosas ha sabido tamizar y ha valorado en su más honda esencia. Cuerpos verbales que al fin cantan lo que se pierde, pero que también salvaguardan de modo contumaz la belleza amenazada de lo efímero.

Bibliografía

- Bonnett, Piedad (1998). *Todos los amantes son guerreros*. 1ª ed. Santafé de Bogotá: Norma.
- Bonnett, Piedad (2003). *Lo demás es silencio. Antología poética*. Madrid: Hiperión.
- Bonnett, Piedad (2008). *Los privilegios del olvido. Antología personal*. Prólogo de José Watnabe. México: F.C.E.
- Bonnett, Piedad (2010). «El prestigio de la belleza: una autobiografía falsa». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 725 (noviembre), pp. 11-14.
- Bonnett, Piedad (2011). *Explicaciones no pedidas*. Madrid: Visor.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- Cervera Salinas, Vicente (2010). «Dos versiones de un versículo: Borges y el Logos divino». En: Alfonso de Toro (ed.): *Borges, poeta*. Hiedelsheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, pp. 233-256.
- Escobar Mesa, Augusto (2013). «Piedad Bonnett. Una escritura que desafía la muerte» [online]. Disponible en http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/perfil5.pdf (2013-05).
- Escobar, Mesa; Augusto-Bonnett, Piedad (2013). «Diálogo con Piedad Bonnett. Voz poética anunciadora» [online]. Disponible en http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/dialog5.pdf (2013-05)
- Escobar Mesa, Augusto (2003). *Cuatro naufragos de la palabra. Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett y Armando Romero*. Medellín: Eafit.
- Frye, Northrop [1990] (1996). *Poderosas palabras*. Trad. Claudio López de Lamadrid. Barcelona: Muchnik Editores.
- García Montero, Luis (2013). Reseña a «Lo demás es silencio» de Piedad Bonnett. En: *La Estafeta del Viento. Revista de poesía de La Casa de América*. Disponible en <http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/colombia/lo-demas-es-silencio> (2013-05).
- Lugones, Leopoldo (1986). *La estatua de sal*. Colección "La Biblioteca de Babel". Madrid: Siruela.
- Pizarnik, Alejandra (2009) [1ª, 2005]. *Poesía Completa*. Ed. Anna Becció. Barcelona: Lumen.
- Sagrada Biblia* [film] (1945). Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega, al castellano. Ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid: B.A.C.

Imagen del tiempo

Prosa del observatorio y otros escritos de Cortázar

Rocío Oviedo Pérez De Tudela (Universidad Complutense Madrid, España)

Abstract Cortázar's book, *Prosa del observatorio*, is based on images, as shown by the photographs included in the text. It is a work written to decipher a poetics: from the image of Moebius's ring, to the eels – that create a dynamic parallelism – or mixing scientific excerpts with extremely poetical sentences. The images allow a definition of the hole in the network of time, a 'between' described as the possibility of attacking the flanks of normalcy and the establishment, to proclaim revolution and rebelliousness.

Sumario 1. Espacio: de la fotografía a la imagen del anillo de Moebius. — 2. Analogías y pintura.

Entre la dilatada crítica en torno a la obra de Cortázar (1914-1984), las obras menos estudiadas son aquellas que combinan la palabra y la imagen. Desde, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967); *Buenos Aires Buenos Aires* (con fotografías de Sara Facio y A. D'Amico, 1968); *Ultimo round* (1969); *Fantomas contra los vampiros internacionales* (1975);¹ a *Humanario* (1976) (de nuevo con fotografías de Sara Facio y Alicia d'Amico) o *Territorios* (1978), donde escribe sobre la obra de sus artistas preferidos, o bien sus últimas producciones, *París ritmos de una ciudad* (con fotografías de Alecio Andrade, 1981) o *Alto el Perú* (1984).

Pero el que tal vez aporta mayor interés por su contenido teórico-literario es *Prosa del Observatorio* (1972). Una obra que reúne el relato y las fotografías que Cortázar hiciera en su viaje a la India en 1968, retocadas por Antonio Gálvez, con la aprobación del propio autor. Son imágenes que recogen las distintas perspectivas del observatorio edificado por el maharajá y astrónomo Jai Singh quien lo mando construir en 1716, su función era servir como plataforma astronómica y como medición del tiempo. Se encuentra en la ciudad de Jaipur fundada también por este guerrero y astrónomo.

El texto cortazariano nos brinda una serie de claves que trataré de dilucidar. En realidad se trata de un relato lírico en el que, al mismo tiempo que la visión del observatorio de Jai Singh, conjugado con ese otro espacio

1 Era la primera edición mexicana, la segunda edición fue argentina (1989) e incluía un ensayo de Sergio Ramírez, *Historia del águila imperial* y una reproducción del ensayo de Cortázar *La carta abierta a Pablo Neruda* (19 de octubre de 1983, semanario *Marcha* de Montevideo)

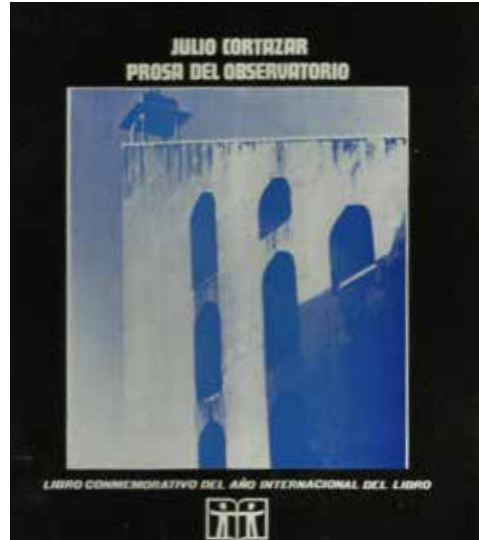


Figura 1. La escalera del gran reloj de sol

Figura 2. Portada de *Prosa del observatorio*

Figura 3. El gran reloj de sol (o Brihat Samrat Yantra) de Jantar Mantar en Jaipur, en el palacio de Jai Singh

que es París, surgen de improviso, las anguilas, semejantes a ese 'entre' temporal que más adelante se analizará. A partir de este momento se establece un diálogo entre el devenir biológico natural de estos peces y las opiniones de la ciencia, pero no es un diálogo sino un monólogo en el que la ciencia y la biología natural no se encuentran, hasta que saltan las barreras de lo científico y el haz de relaciones entre la ciencia y la literatura o el azar objetivo hace que el relato se convierta en un alegato sobre la sociedad y la revolución, con esa «noche pelirroja» que llena las últimas páginas.

La primera clave que nos encontramos aparece en la brevísima introducción, donde el autor indica que la referencia a las anguilas y su ciclo «proceden de un artículo de Claude Lamotte² publicado en *Le Monde*» (14 abril de 1971) y añade que todo el relato «son parte de una imagen que solo apunta al lector» (p. 5). Es la única clave de lectura que nos ofrece. El resto será nuestro propio deambular por las palabras «que son estrellas, que son anguilas», porque el autor, precisamente, como ha indicado, busca la correspondencia con el espectador.

La segunda clave es su referencia al transcurso, «esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo» (p. 7). El paralelismo con la imagen es total. La fotografía que antecede a este texto nos muestra los peldaños de una altísima escalera que en el observatorio cumple una función de medición temporal, puesto que es el que se considera el más grande reloj del mundo, el Samrat Yantra. Es más, la portada también contiene este mismo objeto, solo que desde una perspectiva lateral y no frontal, pero es el lateral el que en realidad mide el tiempo puesto que es la sombra de esta edificación la que indica la hora.

Sin embargo, la imagen frontal de la escala remite a la unión entre el cielo y la tierra, como de igual modo lo llevan a cabo las pirámides o los obeliscos de la emblemática. De modo que la propia imagen con sus reminiscencias presenta una doble lectura.

Sea cual sea la propuesta de Cortázar, este texto es un reto, no por falta de acercamientos, puesto que autores de la talla de Alazraki, Yurkievich, M. Filer o L. Aronne Amestoy se han fijado en él, sino porque es un texto ambiguo y abierto a múltiples interpretaciones. Leído el libro cinco o seis veces, deja siempre un interrogante y la sensación de que la hermenéutica de la interpretación, sea cual sea nuestra opinión o resultado, ha dejado a la realidad del texto a cientos de kilómetros de la verdadera comprensión. La gran dificultad se presenta porque escapa a un análisis estructurado, ya que al igual que el anillo de Moebius no tiene principio ni fin, ni lados y las referencias que ofrece: anillo de Moebius, anguilas, escritura, ciencia (Fontaine, Callamand, Bouchet), Jai Singh, observatorio, cielo y tierra, agua y tierra, agua y cielo, etc. se imbrican e interponen unos con otros. Es un texto multi e interdisciplinar que ancla, aparentemente, a través de las propias fotografías del autor, el significado del texto. De hecho, estamos acostumbrados a la interrelación entre texto e imagen, pero en este caso, nuevamente, como suele hacer Cortázar, el significado explícito y real se nos escapa, pese a la afirmación de Lida Aronne Amestoy para quien las fotografías y la imagen de *Prosa del observatorio* son «co-textos» en los que «el icono no es soporte sino matriz de la palabra» (p. 58).

2 Periodista, jefe del servicio de la secretaría de redacción, pasó en 1971 a ser secretario general de redacción de «Le Monde».

En la misma línea se sitúa Marcy Schwartz para quien «La ‘autoría’ de Cortázar tanto de las imágenes como de las palabras hace de este proyecto una especie de grado cero u ‘origen’ particular en el contexto de su obra visual-verbal» (Schwartz 2012, p. 5).

Este deseo de diálogo entre imagen y palabra se hace presente en otros textos como indica Malva Filer para quien en *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Ultimo round* y *Territorios* funciona el deseo de «eliminar la barrera entre el texto verbal que opera en la sucesividad del tiempo y el texto icónico que se da por entero en la sincronicidad del espacio» (p. 355).

En todo caso cabe considerar que la verdadera materia o tema de la obra es literario, puesto que se presenta como Libro conmemorativo del Año internacional del libro de 1972. Lo que de algún modo eslabona al texto con un discurso en torno a la creación artística. Y por su parte, el título, *Prosa del observatorio*, nos introduce en el ámbito de la ciencia y los significados científicos aparentes del texto que se discuten en el centro de la obra. Es decir, se plantea como un diálogo entre la ciencia y el arte, aunque, como es habitual en Cortázar, el significado se ramifica tanto como la propia fotografía que lo acompaña.

Si es cierto que las fotografías representan el observatorio astronómico construido por Jai Singh, a quien se alude constantemente a lo largo de la narración, también es cierto que en él la línea recta de las reiteradas escalas, objetivadas en la fotografía en distintas formas, se conjuga con la curva o con lo helicoidal y radial, para extenderse aparentemente más allá de la fotografía. Una extensión de lo que aparentemente no se ve que es la base del cuento *Las babas del diablo* (*Las armas secretas*, 1959) donde, también, es lo que no se ha querido fotografiar conscientemente sino lo que inconscientemente se ha fotografiado, la base del relato. Por otra parte, tanto por el tono como por el significado del texto lo poético atraviesa el diálogo aparente con la ciencia, pero vestido con el ropaje clownesco y lúdico de toda una parodia, de lo más cortazariana. Este diálogo con la ciencia tiene como objeto de estudio, algo tan aleatorio y aparentemente banal como las anguilas.

Aunque sería necesario analizar un número considerable de elementos, este estudio se centra en las imágenes sugeridas por Cortázar a lo largo del relato, el anillo de Moebius, las anguilas, el diálogo con la ciencia, y la relación con otras producciones contemporáneas.

1 Espacio: de la fotografía a la imagen del anillo de Moebius

Apenas introducidos en el «agujero del tiempo», una de las primeras claves que nos ofrece es el anillo de Moebius, imagen del infinito, pero también del eterno retorno (y en consecuencia también aparecerá la cita de Nietzsche en el texto), en esa representación de la ida y vuelta de las anguilas girando por los estuarios, lo incomprensible de su infinito esfuerzo

tan solo para morir, y cuya supervivencia reside exclusivamente en el número como indica Cortázar.

El anillo³ a su vez se encuentra insinuado como palabra creadora que emprende un viaje impreciso, su forma es de anillo pero su materia interna son las anguilas: «tan simplemente anillo de Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol, esto que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada que busca por sí misma, que también se pone en marcha entre sargazos de tiempo y semánticas aleatorias» (p. 11). Como indica Zeziola, la imagen recuerda al ouroboros de los emblemas.

Remite a otro símbolo maravilloso, el *ouroboros*. La serpiente que se muerde la cola es lo que está cerrado y abierto al mismo tiempo (muestra y oculta su cara simultáneamente), lo imposible vuelto real. Ese anillo fantástico es el lazo que ata todo lo dispar, todo lo que en un principio parece inconciliable. La figura que trazan las anguilas es una cinta de Moebius horizontal; el estudio de los astros por parte del sultán es una cinta de Moebius vertical. Las curvas de los observatorios forman anillos donde conviven luz y sombra, las anguilas se retuercen y anudan en una masa primordial de cintas acuáticas. (Zeziola 2010, p. 9)

Pero este anillo puede representar algo distinto pues, como indica Zeziola, en el texto se hace presente el interés de Cortázar para que algo sea lo que es y no lo que se dice. Una circunstancia que coincide, por tanto, con el concepto de la fotografía que aparece en obras como «background» (*Salvo el crepúsculo*), donde indica: «La fotografía de la escritura es como la fotografía de las cosas: siempre algo diferente para así, a veces, ser lo mismo»⁴ (Cortázar 1994, p. 18).

Referencia obligada a la presencia del anillo de Moebius en la obra de Cortázar es su cuento *El anillo de Moebius*, insertado en la colección de relatos *Queremos tanto a Glenda*. La importancia del relato viene dada por el encajamiento en el epígrafe de una cita de Clarice Lispector.⁵ Relato terrible

3 El anillo de Moebius es una cinta con una sola cara y un solo borde, es un objeto no orientable y puede ser reglado (topológicamente puede describirse como el cuadrado, en el que se unen las aristas contrarias). En *62 Modelo para armar*, nuevamente aparece el anillo de Moebius «Retrato de Hélène morenamente seda, canto rodado que en la palma de la mano finge entibiarse y la va helando hasta quemarla, anillo de Moebius donde las palabras y los actos circulan solapados y de pronto son cruz o raya, ahora o nunca», p. 101.

4 El retroceso en el tiempo es constante en toda la teoría literaria de Cortázar como lo es el azar «estos pameos son mis amores, mis bebidas, mis tabacos; [...] los acaricio y los voy juntando aquí para esas horas en que algo llama desde el pasado, busca volver, resbala en el tiempo, devuelve o reclama, agenda telefónica de las altas horas, ronda de gatos bajo una luna de papel. Todo eso escrito en ese atardecer de la vida en que nos despertamos más tristes y más sabios» (Cortázar 1994, p. 184).

5 «Imposible explicarlo. Se iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma

de una violación que atrajo tal vez una de las pocas repulsas hacia Cortázar. Sobre todo porque resta importancia al acto de la violación y plantea la posibilidad de que Janet, la turista, aceptara finalmente la violación como acto de amor, para que no le pudieran robar su ideal: que fuera algo bello su primera vez. De hecho, ella parece atravesar tras su muerte un espacio líquido, tan líquido como las aguas que rodean a las anguilas, hasta encontrar al Robert violador en el momento de ser ejecutado. Así vuelve a surgir el proceso de vaivén, de ida y vuelta que representa el anillo de Moebius, descrito como una cinta de un solo lado, como esa verdad que aparentemente es la base del relato donde se eliminan los enfrentamientos, y por tanto los opuestos, entre la Janet violada y Robert el violador. La relación con *Prosa del observatorio* se encuentra tan sólo en la unificación entre lo sólido y lo líquido y en la no indiferenciación entre la víctima y el verdugo al final del relato. Proceso semejante al de las anguilas que van y vienen de las aguas dulces al mar, y en el que el morir se convierte, después, en una aparente resurrección

Nadie puede ver esa última danza de muerte y de renacimiento de la galaxia negra [...] pero Pitón ya ha nacido, las larvas diminutas y aceitadas, “Anguilla anguilla”, perforan lentamente el muro verde, un calidoscopio gigantesco las combina entre cristales y medusas y brucas sombras de escualos o cetáceos. (p. 17)

Este párrafo no es sino una descripción lírica del proceso biológico de las anguilas, de acuerdo con la descripción que la enciclopedia Espasa realiza, y a la que cita el propio Cortázar, con cierto tono burlesco al referirse a la capacidad de las anguilas para sobrevivir fuera del agua y la posibilidad de que coman algunos productos de los huertos como los guisantes.⁶

Se encuentra este animal en casi toda Europa, hasta los 71^o de latitud N. a excepción de los ríos que, directa o indirectamente, desembocan en el mar Negro o en el Caspio; vive en todas las aguas, exceptuando sin embargo los torrentes tumultuosos; demuestra preferencia por las aguas profundas con fondo de limo, y abunda generalmente en las marismas y las rías (mezclas de agua dulce y mar). [...] En otoño las anguilas que no

fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido e inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían nieblas vagas y frescas como las de la madrugada”. Clarice Lispector. Cerca del corazón salvaje» en *El anillo de Moebius. (Queremos tanto a Glenda)*. Llama la atención el hecho de que tanto en esta cita, como en *Prosa del observatorio* la relación entre lo sólido y lo líquido es una de las formas del relato para unir lo físico real y el mundo de ultratumba.

6 La diferencia es que la Enciclopedia, ofrece este dato como una de las habladurías que corren entre los campesinos, y Cortázar ofrece el dato como si la enciclopedia lo corroborase: «para cazar caracoles y gusanos, para comerse los guisantes de los huertos como dice la enciclopedia Espasa que sabe tanto sobre las anguilas» (p. 37).

han alcanzado todavía su desarrollo completo se entierran en el fango para dormir su sueño invernal. Al llegar a la edad de cuatro o cinco años, las hembras, en vez de aletargarse en otoño, descienden por los ríos (especialmente en octubre y noviembre) hasta llegar al mar; en la costa o en las rías y marismas encuentran a los machos, que han descendido antes, o bien lo que es más frecuente han permanecido allí siempre. Esta emigración de las hembras se efectúa generalmente en noches oscuras y tempestuosas. En el mar tiene lugar la cria, desovando siempre a profundidades no menores de 500 m. de los huevos salen larvas pequeñas, lateralmente comprimidas, incoloras y translucidas que hasta hace pocos años habían sido consideradas como una especie, a la que se daba el nombre de *Leptocephalus brevis*, distinta de la anguila. Cuando alcanzan una longitud de unos 7 cm. Estas larvas experimentan poco a poco una metamorfosis, tomando lentamente la forma de la anguila adulta; en la primavera siguientes las anguilas jóvenes (sólo las hembras) que son todavía muy pequeñas, remontan el curso de los ríos reunidas en grandes bandadas (p. 580).⁷

El texto se nutre de otras referencias a la ciencia que indaga en la vida oculta de las anguilas, como el danés Johannes Schmidt (1877-1933), quien descubrió en 1920 la emigración de estos animales al mar de los sargazos o las figuras del Biólogo Maurice Fontaine⁸ (1904-2009), Odette Callamand (1943)⁹ o la Sra. Bauchot.¹⁰

Las anguilas protagonizan el relato, son las que unen los aspectos literarios con los científicos y se convierten en una imagen duplicada del eterno retorno. Y, a su vez, es una descripción del ciclo biológico de las anguilas, pero que supera extensamente los márgenes de la biología para conver-

7 Añade la enciclopedia, «sólo cuando llegan las anguilas al mar para la cria alcanzan el desarrollo sexual completo; pero después del desove, no vuelven ya a las aguas dulces, sino que siguen viviendo en el mar, a grandes profundidades, y probablemente por poco tiempo» (p. 581).

8 Autor de un libro sobre fisiología *Physiological Mechanisms in the Migration of Marine and Amphihaline Fish*. En los años setenta asume la dirección de la enciclopedia zoológica *Le monde animal*. Preocupado por la contaminación del medio ambiente, se opone a la colonización de la luna por los cosmonautas, por considerar que puede añadir elementos contaminantes.

9 Según informa Carmen Arribas, entre las teorías sobre las anguilas destacan las de Fontaine y Callamand, en 1941, que afirmaban que las anguilas avanzan hacia las aguas con menor salinidad por reotropismo positivo.

10 Fue miembro honorario de la American Society of Ichthyologists and Herpetologists. *Guide de Poissons marines de l'Europe* 1972; *La vie de poissons* 1967; «Contribution à la connaissance des Poissons Anguilliformes de la côte occidentale d'Afrique». *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire*, 34 (3), pp. 692-773, nota 13; *Les genres Verma, Apterichthus, Ichthyapus, Hemerorhinus, Caecula, Dalophis avec la description de deux genres nouveaux (Fam. des Ophichthidae)*.

tirse en una metáfora de la vida que culmina finalmente en un proceso político-revolucionario, cuando la anguila parece escapar a su condición física, para adquirir las connotaciones del poder. La primera referencia a las anguilas viene precedida por la cita de «la colmena del día»: «y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino o en la última secuencia de una película de Pabst, un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena del día» (p. 9).

En este aspecto recuerda a Maeterlinck cuya obra, *La vida oculta de las abejas* (1901),¹¹ es toda una alegoría del poder, al indicar cómo se encarama a las más altas esferas del estado a un individuo seleccionado por las obreras, y al que las mismas obreras pueden deponer para elegir a otra reina joven. Zeziola por su parte indica cómo en este texto de Cortázar, es el concepto de revolución el tema esencial en las últimas páginas de la obra. Por otra parte, Maeterlinck continúa en 1927 esta misma alegoría en *La vida secreta de las hormigas*. Y curiosamente la imagen paralela a la de las anguilas que van y vienen es la de las hormigas en el texto de *Ultimo Round*:

Primero me pondré mi corbata amarilla, y después de haber elegido la más esbelta y vivaz de mis hormigas, la soltaré para que se pasee por la corbata. Habrá así un doble paseo, en el que yo iré y vendré frente a la casa del señor Silicoso y mi hormiga irá y vendrá por mi corbata. ¿He dicho un doble paseo? Más bien una apertura infinita de paseos en espiral, pues si bien la hormiga se pasea por mi corbata, mi corbata se pasea conmigo, la tierra me pasea en torno de la eclíptica, ésta se pasea a lo largo de la galaxia, que se pasea en torno de la estrella Beta del Centauro, y en ese mismo momento el señor Silicoso, que cree estar inmóvil, se asomará al balcón. (Cortázar 1999, pp. 19-20)

En realidad es una imagen muy similar a la del anillo de Moebius, un ir y venir acorde así mismo con la escala de la primera imagen y los dos mundos interrelacionados del macrocosmos y el microcosmos del neoplatonismo. Pero de igual modo es una interrelación temporal, entre el tiempo del pasado y el azar objetivo del presente.

La sorpresa, lo ignorado se produce en el tiempo detenido, muy semejante al concepto de «instante» en Octavio Paz. Es un «entre», un eslabón en la línea temporal, que pudiera ser el tiempo eterno o no, o el agujero del tiempo, ese algo desconocido, que recuerda los agujeros negros del espacio interestelar.

11 El propio Maeterlinck orienta hacia este significado cuando señala en el prólogo «Quien haya leído este libro no se encontrará en condiciones de dirigir una colmena, pero conocerá mas o menos todo cuanto se sabe de seguro, de curioso, de profundo y de íntimo acerca de sus habitantes. No es nada en comparación con lo que queda por averiguar» (1968, p. 9).

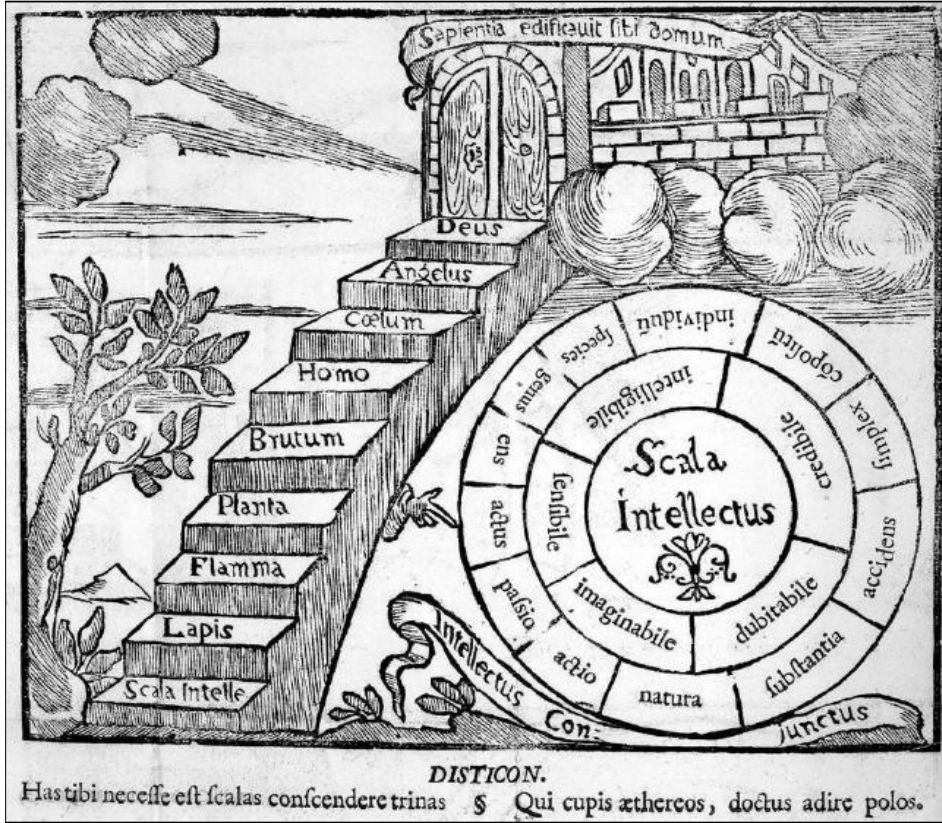


Figura 4. Ramon Llull, *Liber de ascensu et descensu intellectus*, p. 21. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca, signatura: Ms. 1061(I)

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa.

Este concepto de tiempo también aparece en otras obras como *El perseguidor* o en uno de los diálogos de la Maga con Rocamadur en *Rayuela*:

Hay una cosa que se llama tiempo, Rocamadour, es como un bicho que anda y anda. No te puedo explicar porque eres tan chico pero quiero decir que Horacio llegará en seguida. (cap. 32, p. 243)

Y en el capítulo 9, la relación con la imagen del anillo de Moebius que se

ha desarrollado previamente en este análisis, se repite:

¿Y el tiempo? Todo recomienza, no hay un absoluto. Después hay que comer o descomer, todo vuelve a entrar en crisis. El deseo cada tantas horas, nunca demasiado diferente y cada vez otra cosa: trampa del tiempo para crear las ilusiones. Un amor como el fuego, arder eternamente en la contemplación del Todo. Pero en seguida se cae en el lenguaje desaforado. (p. 84)

Pero tal vez la descripción más clara de este concepto temporal se encuentre en el video *Subjetividad del tiempo*, donde el propio autor da cabida a una relatividad temporal acorde con el concepto de azar:

Todo es distante y diferente y parece inconciliable, y a la vez todo se da simultáneamente en este momento, que todavía no existe para mí y que es, sin embargo, el momento en que usted escucha estas palabras que yo grabé en el pasado, es decir, en un tiempo que para mí, ahora, es el futuro. Juegos de la imaginación, dirá el señor sensato que nunca falta entre los locos. Como si eso fuera a decir algo, como si supiéramos lo que es un juego en el fondo y, sobretodo, lo que es la imaginación.

Al final Cortázar desde el aparente espacio lleva al tiempo, igual que Borges desde el tiempo lleva a los espacios inusitados. Desde el principio, el tiempo se convierte en espacio: «su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo» (p. 7). La cosa, el objeto, se traduce en situación, que conlleva el transcurso, analizado como tiempo detenido: «estar en una pieza de hotel o de un andén, estar mirando una vitrina, un perro, acaso teniéndote en los brazos, amor de siesta o duermevela, entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza» (p. 9). Los espacios se abren, pero son dinámicos, van de lo externo producto de la observación, a lo interno, desde «un café del barrio latino» a «la última secuencia de una película de Pabst».¹² Vaivén que finalmente accede a uno de los términos más señalados en esta obra de Cortázar, un espacio que no existe, pero que oscila de una realidad a otra porque «ya no se ordena como dios manda» y provoca un «acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena del día, así o de otra manera (en la ducha, en plena calle, en una sonata, en un telegrama) tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión» (p. 9). Es significativa la importancia que Cortázar otorga al entre, a ese espacio

12 Su obra más conocida, *La comedia de la vida*, es una crítica social, especialmente al sistema financiero, en medida premonitorio del crack de Nueva York, con una carga inmensa del pueblo sojuzgado y sometido frente a los criminales que pactan su propia gloria. Un discurso sobre la miseria humana y la marginalidad.

que explícitamente abre su camino hacia lo fantástico, hacia otra realidad que no se puede controlar, porque «no se apoya en los sentidos» (p. 9).

Y precisamente, cuando se accede al «entre» tempo-espacial, a ese «agujero en la red del tiempo», es cuando surge el tema esencial en el relato, esas famosas anguilas que aparecen de repente y que van a ser la metáfora y símbolo de un continuo devenir, imagen desde luego del tiempo, tanto el terrestre como el cósmico: «tan así, tan resbalando, las anguilas, por ejemplo, la región de los sargazos, las anguilas y también las máquinas de mármol, la noche de Jai Singh bebiendo un flujo de estrellas» (p. 9).

Las estrellas son las que determinan el tiempo y el espacio en el macrocosmos, son el objeto de las mediciones de Jai Singh. Los ecos de las estrellas se reflejan en el microcosmos de agua y tierra, las anguilas y su ámbito acuático, representaciones de lo dinámico, que se combinan ahora con lo estático del mármol del observatorio. Pero a su vez esas anguilas son representación de escritura y palabra porque se pueden convertir en «leptocéfalos» (p. 17), una lengua muerta, la lengua de la ciencia, la que no da cauce a la imaginación.

Las opiniones de la crítica se multiplican para esclarecer los constantes significados ambiguos. Para Marcy Schwartz esencial al relato es la referencia al agua que conecta los dos mundos, puesto que también en el observatorio astronómico esa presencia del agua es fundamental y Alicia H. Puelo insiste en el componente analógico de Cortázar que identifica águila y anguila, dentro de una teoría de las correspondencias que trata de conservar, «dentro de los límites del materialismo dialéctico» (p. 71) puesto que afirma la necesidad de unir Marx y Hölderlin (pp. 71-72). Una circunstancia que acercaría a Cortázar a la Escuela de Franckfurt y a su denuncia del excesivo uso de la razón, como se advierte en Adorno.

Paralelas a este pensamiento político son las conclusiones que según Yurkievich pueden extraerse de esta obra:

- 9.1. Realidad: el conjunto de los hechos, de lo verificable: frontera móvil corregida y expandida por el avance del conocimiento.
- 9.2. Una de las funciones de la imaginación es fabular la realidad futura, aquella que será confirmada por la ciencia.
- 9.3. No se puede confrontar la literatura con la realidad empírica como referencia fundamental: confrontación que desnaturaliza lo específicamente estético y precario por la mutación de eso que cotidianamente llamamos realidad.
- 9.4. La ciencia cifra su progreso en la experimentación. La literatura también.
- 9.5. ¿Por qué negar a la literatura la posibilidad de experimentar y congelarla en un realismo servil, reproductor de una versión estereotipada de lo convenido como real? ¿por qué reducir la literatura al papel de comprobante 'en segunda instancia de lo real admitido, cuando su

función es la de precursora de la futura realidad y compensadora de la precariedad de lo real? (p. 417)

Tanto si la revolución que Cortázar propone es una revolución social (a través de su cita de Marx y Hölderlin como indican Puelo y Zeziola) o si la revolución que describe es una revolución del sentido (Yurkievich), en cualquier caso es una llamada a la revolución, como elemento connatural, como si todo orden intrínsecamente convocara a la contestación, incluido el orden del espacio y del tiempo. Fontaine, Callamand, y Bauchot son el polo opuesto a lo extraordinario de un mundo oriental que parece atacar los flancos del mundo occidental para penetrar en la corriente de sus ríos y acceder a la rue du Dragon, donde el propio transeúnte puede pisar una anguila. Es una respuesta y una proposición frente a la normativa, con la mirada puesta en los mitos Diana y Acteón, Endimion, o los creadores como Remedios Varo, o los científicos que bucean por igual en la imaginación y en la ciencia como Schmidt o Jai Singh.

El agujero del tiempo y el eterno retorno dan cabida a lo fantástico que cualquier circunstancia puede favorecer. En el video *Subjetividad del tiempo*, Cortázar vuelve a reiterar el concepto de instante o de «entre», que permite la posibilidad de lo sorprendente en el camino del tiempo:

Todo es distante y diferente y parece inconciliable y a la vez todo se da simplemente en este momento que todavía no existe para mí y sin embargo este momento en que usted escucha estas palabras yo lo haré en el pasado, es decir, un momento que para mí ahora es el futuro. (Julio Cortázar, *Subjetividad del tiempo*)

La supervivencia del pasado en el presente o la sospecha del futuro convocan al concepto de instante como momento intensamente complejo, en una combinación analógica de los tiempos:

Ese cartel de ahí, Dillinguer, bueno, Dillinguer Para mí es irme inmediatamente 30 o 35 años atrás, en Buenos Aires, cuando en los diarios se hablaba todo el tiempo del verdadero Dillinguer [...] esto crea alguna especie de coágulo porque yo ahora sigo caminando y voy a estar treinta años atrás. (Julio Cortázar, *Subjetividad del tiempo*)

2 Analogías y pintura

La analogía, por tanto, es una analogía de un tiempo y un espacio, Rosario Ferré anunciaba ese carácter de *Prosa del Observatorio* que confraterniza con otras obras de contexto incíatico como *Los Himnos a la noche* de Novalis, que, a su vez, se corresponden con las *Montañas del oro* de

Lugones y si nos remontamos aún más, remite a la poética del conocimiento que encontramos en *El primer Sueño* de Sor Juana.

La raíz surrealista del texto y la referencia a un sistema creador de palabras relaciona este texto de Cortázar con otros contemporáneos en los que se indaga en el origen de la escritura, proceso creador en relación con el cosmos, como son *Tentativa del hombre infinito* (1926, «Pobre hombre que aislas temblando como una gota | un cuadrado de tiempo completamente inmóvil»), o *Muerte de Narciso* (1937) de Lezama Lima, o el texto casi gemelo de esta obra de Cortázar, el *Mono Gramático* (1974) de Octavio Paz, acompañado así mismo de fotografías, en los que el demiurgo rehace el camino de Galta, como camino de la escritura y descubrimiento del lenguaje. Caminos del conocimiento como también lo fueron los clásicos *Somnum Scipionis* de Ciceron (*Sobre la republica*, VI, 9-29), o el *Somnium sive Astronomia lunaris de Johannes Kepler* (1608), obra considerada, por su narración de un viaje a la luna, el primer relato de ciencia ficción. Todos ellos coinciden con el texto de Cortázar en la presentación de un viaje, en este caso de las anguilas, y en la condición de ser un viaje cuyo fin aparente es el conocimiento. De hecho afirma Diego Zeziola la correspondencia de *Prosa del Observatorio* con *Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones* de Leopoldo Lugones «Allí avanza desde *El origen del universo* hasta *El hombre*, dos extremos que Cortázar une en su propio ensayo cosmogónico, la *Prosa del observatorio*» (párrafo 3). La preocupación por el tiempo y su concreción en el instante así como el retorno en su viaje de ida y vuelta, son conceptos que se repiten en estos autores. En el caso de Cortázar la introducción en esta nueva lírica del conocimiento se abre en un término que induce a la percepción de un tiempo distinto, anómalo, que marca todo el relato. Es precisamente el «agujero del tiempo» que permite conectar el pasado y el presente de la visita del propio Cortázar al observatorio astronómico de Jaipur construido por Jai Singh y es a su vez él mismo Jai Singh, y es a su vez la palabra de Cortázar que, en ese momento, leemos sus lectores. Circunstancia que no se podría producir sin el concepto de «lo abierto» el mecanismo que abre la posibilidad a ese «entre», «agujero del tiempo». Porque una vez logrado se podrá acceder al conocimiento, se terminarán las preguntas: Jai Singh impulsado como sus predecesores por la interrogación, busca desvelar el misterio:

Jai Singh asciende los peldaños de mármol y hace frente al huracán de los astros; algo más fuerte que sus lanceros y más sutil que sus eunucos lo urge en lo hondo de la noche a interrogar el cielo como quien sume la cara en un hormiguero de metódica rabia: maldito si le importa la respuesta, Jai Singh quiere ser eso que pregunta, Jai Singh sabe que la sed que se sacia con el agua volverá a atormentarlo, Jai Singh sabe que solamente siendo el agua dejará de tener sed. (p. 53)

Al mismo tiempo las tres opciones: «entre», «agujero del tiempo», «pre-



Figura 5. Laghu Samrat Yantra.
Pequeño reloj de sol de Jantar
Mantar en Jaipur

gunta de Jai Singh», son a su vez el anillo de Moebius, una relación interna con un solo lado, por lo que la indagación en el misterio augura el carácter de emblema, o de símbolo, que posee la obra:

Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas; algo que viene de la música, del combate amoroso y de los ritmos estacionales, algo que la analogía tantea en la esponja, en el pulmón y el sístole, balbucea sin vocabulario tabulable una dirección hacia otro entendimiento. (pp. 48-49)

Y en esta sucesión de interrelaciones, nuevamente la presencia de los mundos celeste y terrestre, rememora el macrocosmos y el microcosmos de la emblemática y a su vez es manifestación de esas continuas y constantes dualidades, que se rechazan, el binarismo al que el propio Cortázar hacer referencia:

la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviente nocturna al asalto de los estuarios... que eso que fluye o converge o busca sea lo que es y no lo que se dice : perro aristotélico, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces, cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila. (pp. 14-16)

Entre la línea recta y el binarismo, surge en las estructuras de Jai Singh «la curva», «la cinta hirviente nocturna», y frente al mármol, estático e inmune, lo líquido, signo de la metamorfosis, vital, y sujeto a transformación en esa «cinta negra hirviente» que ataca lo estático, «al asalto de los estuarios», que más rememora una lengua de lava que la posible o probable relación con las anguilas.

Lo nuevo será esa noche pelirroja, que se corresponde con el pensamiento de «lo abierto», relacionado con el progreso revolucionario. «Que la noche pelirroja nos vea andar de cara al aire [...] cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces. Imagen de imágenes. Salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado; desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos...». (p. 69)

Es una noche equiparable, que llama de nuevo a la correspondencia con otras realidades, en este caso con la pintora hispano-mexicana «Como en las pinturas de Remedios Varo, como en las noches más altas de Novalis, los engranajes inmóviles de la piedra agazapada esperan la materia astral para molerla en una operación de caliente halconería» (p. 45). Cortázar inserta su lírica e interpreta la obra pictórica. Remedios Varo en su obra *Reflejo lunar* dibuja un anillo de Moebius en el cielo, que se refleja en el lago con forma de luna. De tal forma que lo reconocible, que es la luna, debería estar en el cielo y no al contrario. Pero es así una manifestación de la magia de lo real, de la naturaleza inquietante que rodea a la pintora, y que rodea al escritor: la indefinición de la realidad. Pero al mismo tiempo que se integra en la corriente de su pintura se disgrega de ella para llegar a otros territorios.

La unidad entre el texto y las referencias a las que se abre recuerdan otro gran paradigma de la éfrasis y la teoría literaria: la obra de Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus solteros* (1915-1923), y las explicaciones que surgen de la llamada «Caja verde». Al igual que en la fábula pictórica del pintor francés, el relato de las anguilas se convierte en toda una fábula que remite al origen y a la existencia que termina en la muerte, así como al proceso de la escritura y a la creación artística desde el abismo de las profundidades de la creación, como explicarían Darío y Octavio Paz, respecto a su propia escritura.

El toque surrealista de Cortázar se asimila al de Duchamp con el que coincide en el juego con la ironía y la alteración de las leyes de la física y de la química, en busca de la cuarta dimensión (a la que el pintor se refería con gran interés). Una cuarta dimensión cuya posibilidad se encuentra en el concepto cortazariano de «lo abierto». Si para Duchamp el tres o múltiplo de tres es importante como lo vemos en *El gran vidrio*, también Cortázar presenta tres biólogos, dos mujeres y un hombre, el Dr. Fontaine, la Dra. Ca-



Figura 6. Remedios Varo, *Reflejo lunar*

llamand y la Dra. Bouchet. Pero a su vez, ambos indagan y profundizan en las relaciones entre la naturaleza del arte y las realidades humanas y sociales.

En principio cabe reseñar ese carácter de emblema que posee la obra. Pero si en el caso del emblema, la palabra esclarece el verdadero significado, en el caso de la obra de Cortázar, pese a ser un anclaje de la palabra, la imagen y sus vericuetos desvían el verdadero significado de la prosa. El discurso deshilvanado tan semejante a un monólogo interior que diserta consigo mismo, trasluce el significado de lo indecible, la pregunta por el hombre que contempla el observatorio y se pregunta por la palabra creadora y por el propio sentido de la ciencia (Maturó 2004).

Prosa del observatorio es precisamente una indagación en el extenso

mundo del cosmos donde el hombre es el ojo que observa, el demiurgo e intérprete de un mundo interior que finalmente aflora hasta convertirse en la noche pelirroja y revolucionaria, calificada como lo abierto, imaginación, azar, posibilidad, futuro... «habrá que seguir luchando por lo inmediato, compañero, porque Hölderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad» (p. 79).

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar, aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Arone-Amestoy, Lida (1987). «Identidad y diferencia: Discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*». En: Burgos, Fernando (ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Madrid: EDI-6, pp. 55-66.
- Callamand, Odette (1943). *L'Anguille européenne (anguille, anguille), les bases physiologiques de sa migration*. Paris: Masson et Cie.
- Castro-Klarén, Sara (1989). «Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar». En: Alazraki, J.; Ivask, I.; Marco, J. *Cortázar la isla final*, Barcelona: Ultramar, pp. 349-372.
- Cortázar, Julio (1962-1963). «Algunos aspectos del cuento» [online]. *Casa de las Américas*, 15-16. Disponible en <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>.
- Cortázar, Julio (1968). *Buenos Aires, Buenos Aires*. Fotografías de Sara Facio y Alicia d'Amico. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio [1969] (1999). *Último round*. 2 vols. México: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1973). *La vuelta al día en ochenta mundos*. 2 vols. Madrid: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio [1972] (1974). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.
- Cortázar, Julio (1975). *Silvalandia* (ilustraciones de Julio Silva). México: Ediciones Culturales GDA.
- Cortázar, Julio (1981). *París: Ritmos de una ciudad* (fotografías de Alecio d'Andrade). Barcelona: Edhasa.
- Cortázar, Julio (1984). *Alto el Perú: Fotografías de Manja Offerhaus*. México: Nueva Imagen.
- Cortázar, Julio (1992). *Territorios*. 1978. México: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio (1994a). «El anillo de Moebius». En: *Queremos tanto a Glenda (1980). Cuentos completos 2*. 2 vols. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1994b). *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio (2004). *Rayuela: Obras Completas. Novelas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Ferré, Rosario (1990). *El romántico en su observatorio*. San Juan: Literal.
- Filer, Malva (1983). «Palabra e imagen en la prosa de Territorios». *Revista Iberoamericana*, 49 (122-123), pp. 351-368.
- Fludd, Robert (1619). *Utriusque Cosmi Historia, II*. Oppenheim: Juan Theodor de Bry, p. 272.
- Llull, Ramón (1512). «Liber ascensu et descensu intellectus» [online]. Disponible en: Gonzalez, Federico; Mireia, Valls, *Presencia viva de la Cábala II. La cábala cristiana*. Disponible en <http://simbolismoyalquimia.com/cabala/ramon-llull2.htm> (2014-02-28).
- Maturo, Graciela (2004). *Cortázar y el hombre nuevo*. 2a ed. Buenos Aires: Stockcero; Co-Editorial Fundación Internacional Argentina.
- Maeterlinck, Maurice (1968). *La vida oculta de las abejas*. Madrid: EDAF
- Puelo, Alicia H (1990). *Como leer a Julio Cortázar*. Madrid: Eds, Jucár.
- «Semana Cortázar. *Prosa del observatorio*: la fotografía de Julio Cortázar» [online]. En: *El Gran Vidrio. Letrasarteculturapararomperdistancias*. Disponible en <http://revistaelgranvidrio.blogspot.com.es/2011/08/semana-cortazar-prosa-del-observatorio.html> (2011-08-26).
- Schwartz, Marcy (2012). «Escribir contra la ciudad: fotos y texto» [online]. En: Cortázar, Julio, *Prosa del observatorio*. Disponible en <http://lirico.revues.org/652> (2014-01-20).
- Yurkievich, Saul (1973). «Julio Cortázar al unísono y al dísono». En: *Revista iberoamericana*, XXXIX (84-85), Julio-Diciembre, pp. 411-424.
- Zeziola, Diego (2010). «En torno al observatorio. Acerca de Prosa del Observatorio de Julio Cortázar» [online]. Disponible en <http://temakel.net/node/446> (2014-02-12).

Referencias adicionales

- Cortázar, Julio (2014). *Subjetividad del tiempo* [online]. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=KOPPa0ZMFfY> (2014-02-26).
- Varo, Remedios (1958). *Reflejo lunar*. «Galería pintores españoles» [online]. Disponible en <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=10466> (2014-03-06).

Referencias iconográficas

- Figuras 1, 3, 5. Fotografías de Julio Cortázar, en el libro *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen, 1972.
- Figura 2. Portada de Julio Cortázar, *Prosa del Observatorio*. Barcelona, Lumen, 1972.
- Figura 4. Copia digital. Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2006.
- Figura 6. Disponible en <http://remedios-varo.com/project/cat-200-reflejo-lunar-1957/>.

Note

¿Existen las palabras?

El lugar de la morfología en la gramática actual

Florencio Del Barrio De La Rosa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The recent publication of two reference books about Spanish morphology (Aguirre 2013 and Fábregas 2013) shows the interest raised by this discipline in the field of Spanish linguistics. This note reviews some morphological notions, taking as starting point Aguirre's work. We notice that she works with an undercover 'lexicalist' notion of word. We find her treatment of productivity and, specially, of the connection between morphology and mind highly innovative and interesting. Only extralinguistic evidence might shed some light in the vexed question of the existence and nature of the basic unit of morphosyntax: the word.

La reciente publicación de dos manuales de morfología en lengua española da clara prueba del interés que esta disciplina genera en el panorama actual de la lingüística sin importar el marco teórico defendido. Desde siempre esta disciplina ha concitado las preocupaciones de los lingüistas, pero, qué duda cabe, la sintaxis ha sido el área privilegiada de las teorías gramaticales a partir de las primeras publicaciones chomskianas en los años 60 del pasado siglo, si bien ya en 1970 el propio Chomsky, con su publicación sobre las nominalizaciones en inglés, reflexiona sobre el papel que la morfología debe desempeñar como componente de la gramática. En realidad, no se trataba tanto de estudiar qué lugar ocupa la morfología en la gramática y cuáles deben ser sus objetivos, como de reflexionar sobre la formación de las palabras y su relación con otras unidades gramaticales. En la actualidad – si es que alguna vez dejó de hacerlo –, la reflexión sobre la palabra vuelve a concentrar la atención de los lingüistas. Lo demuestra la publicación reciente de estos dos manuales, entre otras muchas publicaciones. Se trata de *La morfología: el análisis de la palabra compleja* escrito por Antonio Fábregas y publicado por Síntesis (Madrid, 2013) en una colección sobre los problemas claves de la lingüística, dirigida por Juan Carlos Moreno Cabrera, y del *Manual de morfología (del español)* de Carmen Aguirre (Castalia, 2013), que aparece en la colección «Castalia Instrumenta» dirigida por Pablo Jauralde. Este último guiará nuestras reflexiones en los párrafos que siguen. Por ahora, nos gustaría dar la bienvenida a ambos manuales, que pueden leerse de manera complementaria (recomendaríamos comenzar por el de la Dra. Aguirre, más descriptivo y completo, para adentrarse después en los problemás y en la argumentación teórica del del prof. Fábregas).

1

El *Manual de morfología (del español)* (Madrid: Castalia, 2013) de Carmen Aguirre se divide en trece capítulos; cada uno de ellos finaliza en una bibliografía comentada en la que no faltan los trabajos más actuales sobre cada uno de los problemas tratados. La presencia de estas bibliografías parciales justifica que la bibliografía final (pp. 445-446) sea breve. La autora trata los puntos claves y tradicionales de la morfología, empezando por su definición (cap. 1, pp. 17-46), la morfología flexiva (cap. 8, pp. 241-276) y derivativa (cap. 2, pp. 47-83) con sus procedimientos principales (sufijación, cap. 3, pp. 85-144; prefijación, cap. 4, pp. 145-173; la composición, cap. 5, pp. 175-214), los procedimientos de acronimia, truncamientos y siglación (cap. 6, pp. 215-225), junto con otros aspectos más novedosos (destacamos el capítulo dedicado a la productividad, cap. 7, pp. 227-240, y subrayamos la innovación del capítulo sobre la conexión entre morfología y mente, cap. 12, pp. 361-382) y la relación entre morfología y otras partes de la gramática (la sintaxis en el cap. 10, pp. 295-318, la fonología en el cap. 11, pp. 319-360 y las clases de palabras en el cap. 13, pp. 383-444). Un modo también novedoso de tratar la sufijación apreciativa es la de situarla explícitamente entre los procedimientos flexivos y los derivativos, ya desde el título del capítulo en que se trata: *Entre la derivación y la flexión: la sufijación apreciativa* (cap. 9, pp. 277-293). La autora recorre los aspectos principales de la morfología e introduce algunos novedosos y poco frecuentes en este tipo de manuales, como la productividad o las conexiones entre morfología y mente; sin embargo, la secuencia en que se suceden los capítulos podría suscitar alguna pregunta.

En estas breves páginas, no podemos dedicar el tiempo necesario a valorar detalladamente las cuestiones que la Dra. Aguirre trata ni el modo en que lo hace, así como todas las decisiones que acertadamente toma. Nos gustaría, sin embargo, poner de manifiesto cómo la definición de palabra con la que trabaja (las palabras como primitivos sintácticos) tienen consecuencias que se reflejan en algunas partes del libro y surge de una visión lexicalista de la morfología. Esta opción cuenta con un ancho respaldo en la teoría morfológica actual y poco podemos argumentar en su contra, pero nos sorprende que la autora no se plantee en ningún momento la pregunta crucial: ¿existen las palabras? Solo la orientación lexicalista que atribuimos a la autora explicaría el porqué de esta ausencia. Bajo esta luz, analizaremos, principalmente, dos capítulos, los más innovativos, por lo demás, de este *Manual*, el cap. 7 sobre el concepto de productividad y el 12 sobre la conexión morfología-mente, pero antes nos gustaría presentar algunas definiciones que propone la autora, pues con ellas deberá desempeñarse la labor morfológica.

2

Se abre este *Manual* con la definición de la morfología y sus unidades básicas (*¿Qué es la morfología?*): «La morfología es la parte de la lingüística que se ocupa de todo lo relacionado con la palabra y su forma» (p. 15). Esta definición podría parecer demasiado general, pero no le falta razón a la autora en asociar la morfología con la lexicología, pues ambas disciplinas se aproximan cada vez más: no es posible dar cuenta de la estructura de la palabra sin considerar su significado. Esta relación la lleva, en consecuencia, a comenzar el repaso de las unidades morfológicas por la de la palabra: se trata de un concepto arduo, tan intuitivamente claro como técnicamente indiscernible. ¿Por qué empieza por aquí? Creemos que puede deberse a una orientación teórica precisa y, sin duda, consecuencia de la definición de palabra con la que trabaja: «elementos primitivos con los que trabaja la sintaxis» (p. 17) o «las unidades con las que opera la sintaxis, son sus primitivos» (p. 21). ¿Realmente son las palabras los primitivos de la sintaxis? No le incumbe evidentemente a este *Manual* plantearse una pregunta así y, mucho menos, buscarle respuesta, pero sí le corresponde no mezclar las «palabras» con los «sintagmas».

En el resto del capítulo se presentan las otras unidades de la morfología: el lexema (en cuya definición convendría afinar un poco más), los morfemas, la raíz, el tema, la base, los afijos,... En alguno de estos casos, la autora toma postura con valentía. Sirva para ilustrar lo acertado - creemos de sus decisiones el tratamiento conjunto que hace de las vocales finales de los sustantivos y de las vocales temáticas de los verbos (p. 32): «En el caso de los nombres, el tema resulta fundamental a la hora de adscribir ese nombre a un paradigma flexivo; es decir, a la clase flexiva a la que pertenece» (p. 33). Esperemos que la introducción en un *Manual* del concepto de clase flexiva sirva para divulgar y asentar la idea de que el concepto de paradigma y el de vocal temática también interesan al análisis de los sustantivos en español (en el apartado 13.3.1.1. se repite esta idea, que compartimos: «Para algunos autores, esta vocal átona final, marca de palabra, constituye una vocal temática de la misma naturaleza que la vocal temática de los verbos», p. 399).

3

El concepto de productividad resulta clave en la morfología y aplaudimos la idea de la autora de incluir un capítulo dedicado a él en su *Manual*. Se trata, además, de uno de los capítulos más interesantes, si bien sorprende que lo haya colocado en el cap. 7, después de describir los procedimientos derivativos e inmediatamente antes del capítulo sobre la flexión.

En este capítulo, la autora se hace eco de la distinción entre *morfología*

dinámica y morfología estática de W. Dressler, basada en la distinción entre formación activa de palabras y almacenamiento mental. En efecto, la aplicación de reglas morfológicas para acuñar nuevas palabras discrimina los procesos productivos de los no productivos: «La productividad es un producto del conocimiento del sistema y de la utilización de los mecanismos de formación de palabras» (p. 237). Muy clara queda la distinción entre productividad y creatividad: «La productividad está relacionada con las reglas morfológicas y el conocimientos implícito de dichas reglas. Sin embargo, la creatividad acuña términos por simple analogía con otras palabras» (p. 239).

4

¿Existen las palabras? La respuesta a esta pregunta no es fácil y quizá ni siquiera posible. La decisión que tomemos debe considerarse como una hipótesis sobre la que sustentar el análisis morfológico y solo la experimentación psicolingüística puede ayudar a resolver la cuestión. Por este motivo, subrayamos la trascendencia que tiene el capítulo 10 de este *Manual*, sobre la conexión entre la morfología y la mente. La autora presenta cómo está organizado el léxico en nuestra mente y ofrece tres propuestas que pretenden explicar cómo está organizado nuestro conocimiento morfológico. Los hablantes podemos optar entre «dos caminos para recuperar las palabras complejas que ya conocemos: tomarlas de nuestra memoria o formarlas mediante mecanismos de computación» (p. 371). La autora resume tres propuestas sobre la relación entre el almacenamiento de unidades léxicas y el empleo de reglas para crearlas: las de Pinker, y los modelos conexionistas basados en los trabajos de Bybee. Los estudios psicolingüísticos demuestran que el conocimiento morfológico está estructurado en nuestro cerebro y, por lo tanto, las teorías actuales que niegan la existencia de la morfología deberán tenerlos en cuenta. La autora presenta solo estudios que se han ocupado de la morfología flexiva, lo que reforzaría la separación entre flexión y derivación, si bien tal distinción parece diluirse en las teorías morfológicas contemporáneas.

En efecto, también ella pone de manifiesto la imprecisión de esta diferencia en algunos momentos del libro. La síntesis que presenta sobre las diferencias entre flexión y derivación en el apartado 8.4 (*La flexión frente a la derivación*, pp. 271-274) ofrecen al lector un repaso crítico de alguno de los criterios aducidos para separar estos componentes de la morfología: la relación con la sintaxis de ambos mecanismos, su productividad, el cambio de significado (destacamos la pertinencia de ejemplos como *las harinas* y *las aguas* y de pares como *el bolso - la bolsa* para mostrar que también las marcas flexivas comportan un cambio semántico, más propio, en principio, de la derivación), etc. Señalamos como un acierto el planteamiento con

que la Dra. Aguirre afronta la derivación verbal y que pone en evidencia una vez más lo frágil de la distinción: «Un problema con el que nos encontramos es que muchos de los verbos que se crean lo hacen con la simple unión de la terminación flexiva del infinitivo *-ar*. [...] Tenemos que decidir si consideramos esta terminación en *-ar* como un sufijo derivativo, además de ser el morfema flexivo del infinitivo verbal» (p. 125): «Nosotros vamos a considerar que la terminación del infinitivo se convierte en estos casos en un verdadero sufijo derivativo para formar verbos a partir de otras categorías verbales» (p. 126). Quizá su elección sea discutible, pero no cabe duda de su valentía en abordar esta cuestión, que ha quedado en silencio demasiadas veces. El tratamiento que propone de los sufijos apreciativos «entre la flexión y la derivación» (cap. 9) también corrobora la vaguedad entre ambos procedimientos.

5

En definitiva, Carmen Aguirre nos ofrece en su *Manual* un panorama completo y general de la morfología en la actualidad. Trata con inteligencia los temas principales de la morfología, toma postura ante cuestiones cruciales y dedica espacio a conceptos fundamentales y a los avances teóricos en el campo (las marcas de palabra, la productividad, la conexión entre morfología y mente, así como otros aspectos psicolingüísticos, la teoría de la optimidad en la morfonología, las clases flexivas, las irregularidades en la flexión verbal, etc.). En ocasiones, la sencillez exigida a un manual sirve de parapeto tras el cual el autor se ve legitimado a repetir lo ya dicho y a continuar una visión tradicional sobre la disciplina. Por esta razón, consideramos importante que Carmen Aguirre haya introducido en su *Manual* cuestiones y análisis novedosos que pueden ahora divulgarse entre estudiantes y estudiosos. La escritura de un manual, por tanto, debe desarrollarse en dos niveles: el superficial, en el que se organizan las definiciones y los conceptos para que el lector pueda asimilarlos de la mejor manera posible, y el profundo, el nivel de los principios teóricos en los que se basa el autor y que bien pueden quedar implícitos, pues no son fundamentales en un primer acercamiento a la disciplina. Por esta razón, en los párrafos anteriores hemos intentado sacar a la luz la línea teórica lexicalista que parece guiar a la autora y que permite comprender y valorar más justamente alguna de sus elecciones.

La autora no responde a la pregunta sobre la existencia de las palabras, pero nos enseña con qué unidades, procedimientos, paradigmas y pruebas psicolingüísticas cuenta la morfología para estudiarlas en la hipótesis de que existieran.

Ráfagas goyescas en poetas españoles

Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza, España)

This article presents some examples of the written reception of Francisco de Goya's painted works complementing the work of Nigel Glendinning, a documented and excellent connoisseur of this aspect of the work of the Aragonese painter. The presentation is organized in a historical-literary sequence that outlines the evolution of Spanish poetry throughout the twentieth century: 'post-modernista' poetry, avant-garde, committed poetry, and 'Novísimos'.

La relación entre los trabajos de Goya y la creación poética viene de lejos ya que algunos de sus coetáneos – José Mor de Fuentes, Leandro Fernández de Moratín, Manuel José Quintana – la señalaron en poemas celebrativos, relación que llegó a convertirse en un fecundo diálogo creador. Juan de la Encina ya lo afirmaba en un célebre libro suyo titulado *Goya en zig-zag* (1928) desde la perspectiva que le proporcionaba la trayectoria de la poesía romántica y modernista, un recorrido que se ha intensificado en la escritura lírica que siguió a estos movimientos literarios hasta llegar al momento actual. Nigel Glendinning, el documentado y fino conocedor de la recepción escrita de la obra goyesca, escribía acertadamente que «la respuesta más generosa a Goya procede de los poetas» (Glendinning 1983, p. 255), sin que hayan faltado las réplicas novelísticas, las teatrales y las ensayísticas. Este estudioso hilvanó en su imprescindible volumen un conjunto de textos líricos – fundamentalmente en lengua española e inglesa de los poetas del llamado grupo de Oxford- que así lo acreditan. A dicho museo poemático yo he añadido algunas teselas (Romero 2009, pp. 367-371) que se integrarán en un estudio de más largo alcance que aún tengo en fárfara.

Los homenajes poéticos al gran pintor aragonés se han recogido en libros de tema monográfico, en secciones de libros, en poemas individualizados y en alusiones hechas *en passant* que enlazan la asociación del artista plástico con otras vivencias que el escritor siente como muy próximas a su experiencia lírica. Sin ánimo de agotar el repertorio de estas alusiones, en las páginas que siguen doy algunas muestras de estas citas sintéticas que reviven la proyección plástica en el decir poético. Organizo la presentación de los textos en una secuencia histórico-literaria que esquematiza sin mayores dificultades la evolución de la poesía en español a lo largo del siglo XX: poesía post-modernista, el espacio cercano a las vanguardias, la

poesía de «compromiso» político-social y las manifestaciones que convencionalmente se conocen como la «poesía de los novísimos».

La celebración del centenario de la muerte del pintor (1928) suscitó abundantes homenajes en Exposiciones, conferencias, proyectos cinematográficos – de Luis Buñuel, por ejemplo –, libros monográficos de expertos conocedores de la obra pictórica del aragonés y secciones periodísticas en las que distintos poetas hicieron público su tributo de admiración al artista plástico. De los números monográficos que las publicaciones periódicas le dedicaron sirven el testimonio del fervor madrileño las páginas de la revista ilustrada *Blanco y Negro* (15 abril 1928) en la que publican poemas Luis Fernández Ardavín, Ángel Lázaro y José Ortiz de Pinedo, y la emoción de los paisanos en la revista *Aragón* que editaban en Buenos Aires los emigrantes aragoneses.

En estos poemas se reviven las troquelaciones estéticas que, desde los románticos, habían ido construyendo un arquetipo literario de la personalidad de Goya: su genio bronco y feroz, el casticismo madrileño de su universo cotidiano. El prolífico autor teatral Luis Fernández Ardavín, que había evocado a «Las Majas» en el monográfico de *Blanco y Negro*, revive en otro poema – «Madrid de capa y espada» – el desfile pintoresco de los lugares y personajes que poblaban la memoria urbana de las viejas calles de la capital:

Cuando, la tarde al caer,
la pluma y los libros dejo,
descansando en mi quehacer,
me doy de lleno el placer
de andar por el Madrid Viejo
... ..
¿Quién no ha visto a la duquesa
-según nos la impone el tópico-
luciendo el pie, en su calesa
con un chapín microscópico?
Y ¿quién a Goya no vio
con el ceño enfurruñado
de aragonés obstinado
que a Madrid se conquistó?

Los tópicos del casticismo madrileño se reflejan en otros poetas anclados en el modernismo lírico de un Villaespesa o un Carrere. Emiliano Ramírez Ángel, uno de los habituales colaboradores de «El cuento semanal» que había traducido la novela goyesca de Pierre Louys *La femme et le pantin*, dibuja en los pareados alejandrinos de su poema «Noche de agosto en los barrios bajos» el plebeyismo taurófilo y tabernario de los hijos del pueblo madrileño:

En la cercana fuente la sed forma una cola
de gente muy arisca, pero muy española.
pronta a romper botijos resuelta y bravamente
contra la dura testa del primer imprudente
que no deje colmarlos con agua del Lozoya...
¡Así son los bisnietos de nuestro amado Goya!

Dos centenarios de creadores españoles contendieron entre 1927 y 1928, el de Góngora y el de Goya, conmemoraciones que pusieron en contraste dos modos distintos de entender la creación artística que estaban en plena vigencia en el momento: el entendimiento de un arte «puro» y «des-humanizado» y el de un arte generoso implicado en la realidad humana (Sanchez Vidal 1995, pp. 110-122). En los poemas más destacados de la llamada «generación del 27» no es muy significativa la presencia de Goya - un vacío que se irá llenando con los años -, aunque sí podemos leer asociaciones del pintor en algunos textos.

Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, no descuidó la paleta impresionista que venía de la tradición poética del Modernismo, pues en «Anochecer de otoño», un poema en prosa recogido en *Libros de Madrid* (Jiménez 2001a, pp. 88-107), «revive» escenas callejeras que posiblemente le recordaban dibujos y *Caprichos* (como el 36 «Mala noche») del aragonés y que en términos más brutales también había pergeñado Pío Baroja en sus prosas narrativas:

Hay luna y no hay alumbrado y la calle es un río blanquiverde, entre orillas frondosas, redondas y negras.

Al paso del coche surjen, a la sombra de las sombras, vagas sombras que no sé si son del anochecer o de un recuerdo de Goya que surge en mi memoria.

Silencio. El coche rechina - adormilados caballos, cochero y yo - como si triturara la luna de la calle. Ahora una mujer, una sombra, dice algo que no oigo tras el cristal de la portezuela. Y miro.

Una mujer sola, anchando el mantón con los brazos en las caderas. Otra en cuclillas. Dos y un hombre junto a un farol apagado. Y, contra la verja, bajo un árbol derramado, otra mujer cuyos muslos blanquean de luna fuera de la falda, abriga con su mantón y sus brazos a un hombre que desaparece escondido en ella.

La fusión de experiencias sexuales y obras artísticas que dibujó el poeta onubense se reitera ferozmente hacia la escultura en el apunte LIII de su *Madrid posible e imposible*: «Los Goyas.- (El de Benlluire, de minué. El de la escalera del Museo. Derribarlo una noche)» (Jiménez 2001b, p. 232). Juan Gil-Albert, un poeta de la vanguardia con largo recorrido, homenajea a Goya en un poema dedicado al pintor valenciano Luis Massoni - *El*

Pintor (Gil-Albert 1981, pp. 27-29) - que se publicó en su libro *El ocioso y las profesiones* (1979) y en el que se expande la exaltación creadora que suscita la contemplación de cuadros magistrales - «cada cuadro es lo virgen que renace» - de cuya mano creadora se adelanta el nombre propio:

¿Se puede ser feliz más que en un Vermeer?
 ¿más suave que un Corot, más delicioso
 que el vívido abanico que nos abre
 la pradera goyesca?

Los Museos pictóricos de los poetas se exhiben en poemas sintéticos de alusiones, como el citado de Gil-Albert o el que Victoriano Crémer tituló «Composición» que comienza con estos versos: «¿De dónde el blanco zurbarán | el rojo súbito, desangrado y Goya, | ocre en reposo que a la tierra llama | con voz tenue y perentoria?» (Crémer 1974), y que para un poeta comprometido como Blas de Otero fulge en el blancor de tres piezas maestras exhibidas en el *Museo del Prado* (Otero 1970, p. 219), entre las que el poeta prefiere aquella en la que el pintor ha representado la fusión de una escena mitológica con el trabajo manual de un taller de tejido:

La mano en el pecho del *Caballero*. La camisa de los *Fusilamientos*. Dos cosas difíciles de soportar sin dar un grito. El grito de libertad que iza los brazos, o el grito de la lechuza que cruza la noche.

Ritmo preciso de las *Hilanderas*. Luz casi humana. El pañizuelo, el brazo cercano, la espalda apenas. No hay grito que valga, ni silencio que colme.

Podré acercarme al Greco; conversar con Goya; estar, sólo con Velázquez.

En la corriente poética asentada en las búsquedas experimentales la proyección de Goya se efectúa de muy diversos modos. En textos de hechura gráfico-simbólica, en aforismos en los que se juega con las palabras, en las referencias a prácticas de marginalidad social y,¹ por supuesto, en la propia estructura del discurso. La sintaxis ceñida a las pautas de la gramática lógica se descoyunta en el decir de poetas del último tercio del siglo XX, que a su peculiar ritmo oracional suman la ausencia de los signos diacríticos de la escritura. La experiencia de un mundo en desorden inunda la visión de los «novísimos» en muchas de sus secuelas. Por ejemplo, la explosión amorosa que todo lo invade es la intuición básica del poema-

1 Ténganse en cuenta el poema visual de Eduardo Scala (publicados en la revista *Turia*, 57, 2001, pp. 81-83) o el juego paronomásico de Carlos Edmundo de Ory en *Aerolitos*: «Goya=joya | Nada más universal que la estupidez. | En Burdeos: Hölderlin 1802, Goya 1824».

rio de José -Miguel Ullán *Amor Peninsular* (1965), libro cuya secuencia IV superpone a su propia visión del universo los posibles recuerdos de trabajos goyescos: la «Procesión de disciplinantes»,² la heroicidad popular del «Dos de Mayo»³ y la imagen sobrecogedora de los «Fusilamientos» superpuesta a un pacifismo muy combativo :

y buscad y estampad y edificad
 una estampa de paz sin metrallata
 los carteles de Goya y un farol
 otra torre de fe para el invierno
 porque si no pequeña ciertamente
 va a valernos de poco la violencia
 los fusiles se tuercen por el día
 y en la noche la luna los desvela
 que no es cierto que el polvo del camino
 nos haya confirmado con la lepra.

Desconstrucción gramatical que en muchas situaciones va unida a las experiencias alucinatorias que introduce el consumo de estupefacientes, tal como enuncia Leopoldo María Panera en versos de la secuencia VIII de su libro *Así se fundó Carnaby Street* (1970):

Goya. Los cuerpos retorcidos, contrario
 a Antonello de Messina. La marihuana.

Y recuperando motivos que habían construido textos poéticos desde los primeros homenajes líricos tributados al pintor, Ángeles Mora reitera en el título de un poema de su bello libro *La guerra de los treinta años* (1990) el de una de las colecciones de grabados - «Los desastres de la guerra» - y el aragonés José Antonio Rey del Corral, en el soneto 47 de su libro *Tiempo contratiempo* (1977), solapa su visión de una Zaragoza «de viento y desespero» con la proclama enfurecida: «a ver cuándo tu rabia se enmoncaya | que el fantasma de Goya se enfurece, | maño el dolor y maña la agonía». José María Álvarez, en su reciente recopilación de poemas de itinerancia viajera *Los oscuros leopardos de la luna* (2010), dedica el titulado «Recuerdo de la casa de los muertos» - fechado en el aeropuerto Charles de Gaulle en el «retraso (de un) vuelo» - al rostro de

2 «Me sucede de pronto | amada mía | que las uñas se adhieren al sonido | al responso servil del que se nutren | plañideras y cirios y estandartes | insertados de bruces en la danza | donde el jefe golpea a lo divino»

3 «Que hoy es fecha de atar los cabos sueltos | acariciar la huelga | domesticar a pulso la batalla | emprendiendo mortales la andadura | a través de esta aldea acaudilla | con un tibio cuchillo entre los labios».

la feroz España Negra que le traen el recuerdo de cuadros velazqueños y goyescos:

Me miran desde los cuadros y aguafuertes
de Goya, siento en la piel
el paisaje siniestro y esos rostros
de *La peregrinación a San Isidro*.

Esta breve antología de ráfagas goyescas no agota, ni con mucho, el «diccionario de citas» que podría elaborarse después de una cuidada lectura de otros poetas del siglo XX. Con los citados sólo he pretendido dar una muestra de la fluida continuidad del tema goyesco en la poesía española del siglo XX y en la más reciente, muestra en la que se perfilan tanto las variadas tendencias que se han ido sucediendo en los caminos de la lírica contemporánea como la proyección de algunos de los ‘topoi’ y troqueles temáticas que han dado cuerpo a la visión que del pintor han tenido los poetas.

Bibliografía

- Crémer, Victoriano (1974). *Lejos de esta lluvia tan amarga*. Sevilla: Aldebarán.
- Otero, Blas de (1970). «Museo del Prado». En: *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid, p. 219.
- Gil-Albert, Juan (1981). *Obra Poética Completa*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, vol. 3, pp. 27-29.
- Glendinning, Nigel (1983). *Goya y sus críticos*. Trad. de María Lozano.
- Jiménez, Juan Ramón (2001a), *Libros de Madrid*. Madrid: Hijos de Muley-Rubio, pp. 88-107.
- Jiménez, Juan Ramón (2001b). *Obras. La colina del alto chopo. Soledades madrileñas. Madrid posible e imposible* (ed. Teresa Gómez Trueba). Madrid: Visor, p. 232. Madrid: Taurus, p. 255.
- Romero, Leonardo (2009). «Goya, tema lírico en la poesía última». En: *Teoría y análisis de los discursos literarios: Estudios en Homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Universidad, pp. 367-371.
- Sánchez Vidal, Agustín (1995). «Góngora, Buñuel, the Spanish Avantgarde and the Centenary of Goya's death». En: *The Spanish Avantgarde* (ed. Derek Harris). Manchester: University Press, pp. 110-122.

A propósito del sistema estético de Luis Buñuel

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba, España)

Abstract This review of Pedro Poyato's book, *El sistema estético de Luis Buñuel* (Bilbao, University of País Vasco, 2011), highlights aspects such as the impulse-images of Calanda's genius; the 'ugly-ist' iconography; the suspension of the meaning of the narrative; the declarative statements turned into terms of aggression; the 'diminished' narrators; the free adaptation that turns the literary text of departure into the final film; and the construction of the surrealist form, which does not so much follow Buñuel's written scripts as the takes he elaborates based on his words and often those of others.

Del mismo modo que en el Renacimiento hubo dos grandes Luises (de Granada y de León), el florecimiento del cine español – jardín de senderos que se bifurcan – debe buena parte de su gloria a otra pareja luisiana: Buñuel y Berlanga. La llamada «doble B» (que era también «doble L»), a la que apenas tardaría en sumarse Juan A. Bardem, aunque muchos hubiésemos preferido a Brigitte Bardot. Por eso, ahora que disfrutamos de la adolescencia de las imágenes en movimiento, no sería justo que la publicación de *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)* por parte de Ian Gibson (2013) – al margen de su nítida voluntad de constituirse en el vademécum sobre la vida y milagritos de juventud del director de *Viridiana*, como ya ocurriera con sus desafortunadas biografías de Lorca o Dalí – ocultase las aportaciones de este libro de Pedro Poyato, coreado quizá por clarines menos ruidosos. De hecho, precisamente porque no se trata de una colectánea con afán de totalidad y sí de método, *El sistema estético de Luis Buñuel* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2011) ofrece al lector ocho capítulos que agradarán al especialista y más aún a quienes deseen iniciarse, adentrarse (sin perderse) y anclarse en, por y a la poética del genio de Calanda.

Así lo pone de manifiesto el autor en la «Presentación», donde declara que su objetivo se cifra en «descubrir y describir, de manera clara y concisa, algunas de las claves estéticas que caracterizan una de las propuestas más notables de la historia del cine» (p. 11). Partiendo de la monografía de Fuentes (2000), Poyato, que ha dedicado ya un par de ensayos al artista aragonés (2001 y 2008), desgrana sin excesivos rodeos los núcleos de este tercer trabajo: las *imágenes-pulsión* (Deleuze); la *iconografía feísta* (en virtud de las huellas de Solana, Zuloaga y Goya en la obra del creador de

Él); las *suspensiones* del sentido del relato (*El ángel exterminador*); los dispositivos enunciativos resueltos en términos de *agresión* (*Los olvidados*); los narradores *disminuidos* (*Ensayo de un crimen*); la *transducción* (en neologismo de Darío Villanueva), o sea, la adaptación libre que convierte el texto literario de partida en el filme de llegada; y la construcción de la *forma surrealista*, bastante menos de acuerdo con lo que Buñuel dejó escrito en sus guiones que con los planos que elabora (fabula) a partir de sus palabras (y a menudo de las ajenas).

Sorprende, no obstante, la ausencia de más de un estudio basado en modelos de análisis omnicomprensivos: desde el dialogismo de Bajtin y su idea del autor como orquestador de discursos preexistentes, a Derrida o la muy en boga «teoría de los polisistemas» de Even-Zohar (1990). Remito por ello – sin otra intención que la de complementar el discurso de Poyato – a las páginas de Pérez Bowie (2008), a la semiótica-textual de Paz Gago (2004), al libro de Cartrysse (1992) sobre la transformación de los textos en imágenes y a los escolios de Fernández (1993) a este respecto. Todos ellos le hubieran dado réditos a la hora de redactar sus capítulos I, V y VII. Soy consciente, por supuesto, de que varias secciones de este manualito – pues en cierta medida lo es – vieron la luz en otros lugares; de manera que hay que agradecer al crítico el esfuerzo de anudar nuevos hilos en un tapiz ya cosido antes de la aparición de la bibliografía antedicha.

El capítulo I gira en torno al trasvase del guión a la pantalla de uno de los filmes más emblemáticos de Buñuel (su debut) y de todo el Surrealismo europeo: *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929). Junto a los hipotextos de Dalí y del propio cineasta, atraído entonces por la corriente ultraísta y las greguerías de Gómez de la Serna y Benjamín Péret – quien practicó más que ninguno el «encadenado de realidades distantes» –, Poyato se detiene en los préstamos que el aragonés tomó de Magritte y en los guiños cómplices y mordaces a Lorca: tanto Buñuel como Dalí habían cargado las tintas contra el andalucismo del *Romancero gitano* y «Ribereñas», pero reciclaron los *Nocturnos de la ventana* del granadino para algunas imágenes de su medio-metraje (más o menos) al alimón. Entre los planos *pulsionales* sobresale sin duda el del ojo cortado por la navaja barbera (sobre el que volveremos), que podría remontar tanto a un texto del director publicado en *Hélix* («Palacio de hielo», 4 de mayo de 1929) como a otro del pintor de Figueras («Mi amiga en la playa», *L'Amie de les Arts*, 19, 1927). Sea una u otra la fuente, o tal vez ambas, lo que de verdad nos interesa es el resto de los «procedimientos de puesta en forma» dentro de la película, fijados con tiento por Poyato a propósito del episodio del ciclista con manteletes, que se proyectaría (si he entendido bien) sobre el cuadro *Firma en blanco* (1965) de Magritte, y la escenificación del fantasma del doble, tan frecuente en Dalí.

La edad de oro (1930), objeto del capítulo II, nació como secuela poética y casi natural de *Un perro andaluz*. De hecho comparten temas y obsesiones («un hombre trata de acceder a una mujer y entre ambos se interpone

todo el cortejo fantasmático que asocia sexo y muerte», Sánchez Vidal 1993, p. 21), armonizando en su barniz feísta y, como observa Poyato, en las propuestas icónicas aberrantes (los burros podridos, el espejo de tocador del que surgen viento y nubes...) y el diálogo con los lienzos de Magritte. El estudioso se remonta aquí a la génesis de este proyecto, pues la publicación del epistolario de Dalí a Buñuel puso de relieve la implicación (concretada en el guion *Babaouo*, 1932) del pintor en el desarrollo del filme, hasta el punto de sentirse afrentado cuando el maño lo ninguneó. Es sabido que *La edad de oro* iba a titularse primero *La Bête andalouse* y más tarde *Abajo la constitución*, y que detrás de sus imágenes late *El porvenir de una ilusión* de Freud. Sin embargo, Poyato se orienta, como digo, a mostrar las sime-trías simbólicas con la obra de Magritte: sirva de ejemplo la escena del vestido femenino dejado caer por Gaston Modot sobre un sillón, que adquiere la misma postura de Lya Lys en el plano que le sigue, homenajeado por el surrealista belga en *Los cuernos del deseo* (1959-1960).

También se detiene el autor en la disfunción a la que es sometido lo parlante en esta película (pp. 47-48); en las escenas del filicidio, «exorcismo de un fantasma familiar de Dalí surgido a raíz de la violenta expulsión de este de la casa paterna, en noviembre de 1929»; y en el amor *fou* o caníbal, que Poyato relaciona con *Greed* (*Avaricia*, Stroheim, 1923), durante la escena de sadismo en la que Macteague muerde los dedos de su esposa. Considero que cabría relacionarla igualmente con las relecturas de la historia de Salomé por parte del Modernismo y las Vanguardias: desde las ilustraciones de Beardsley a las de Klinger, pasando por el teatro de Oscar Wilde y Valle Inclán (*La cabeza del bautista*) o la *Salomé* (1923) de Alla Nazimova.

Poyato acentúa aquí el rastro de lo putrefacto y de lo excremental, a resultas del grupo de cadáveres de prelados católicos, que solo se entiende en Buñuel - de nuevo me permito la nota transnacional - como un *patchwork* a partir del *Triunfo de la muerte* de Brueghel, el *Finis* (no *Sic Transit gloriae mundi* (1672) de Valdés de Leal, citado en el capítulo III (p. 61), y los aguafuertes de José Guadalupe Posada. Queda muy lejos en el tiempo - pero no en la comunión de espíritus - el humor negro de San Reimi en *El ejército de las tinieblas* (1992). Por último, Poyato examina la caracterización de Cristo como el disoluto duque de Banglis en las imágenes que cierran la película: mientras el aristócrata y sus colegas de orgía salen del castillo de Selliny, los rótulos indican que «120 días antes se habían encerrado [en la fortaleza] con ocho adolescentes y cuatro mujeres depravadas que alimentaban con sus relatos la voluptuosidad criminal de aquellos monstruos».

No hay duda de que Buñuel recuperó este motivo en *Viridiana* (1961), según subraya Poyato, justo en la escena del mendigo ciego, «a propósito de *La última cena* leonardiana» (p. 58), con un no sé qué - valga la licencia - de borrachera velazqueña. Y en esta línea, no hubiera estado de más huronear en el trasunto literario de la escena (¿el marqués de Sade?) e

incluso en su proyección sobre *La dolce vita* de Federico Fellini (sin Cristo mediante), *La grande bouffé* (1973) de Marco Ferreri y *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. En otra ocasión.

Respecto al capítulo III, acerca de la «morfología y la genealogía de lo feo en Buñuel», invito a echar una ojeada al tratado de Ziomec (1983), por más que Poyato arranque con buen criterio de la poética de Baudelaire y de las imágenes-pulsión de Deleuze. Así, lo putrefacto permea desde las dos películas que inauguran la filmografía buñueliana a *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), donde reaparece la cabeza del asno, devorada en este caso por un enjambre de abejas, y el guiño al Valdés Leal de las *Postrimerías*. Amén del análisis de *Finis gloriae mundi* por parte de Poyato, conviene no perder de vista que forma junto a *In ictu oculi* el primero de los eslabones de la cadena iconográfica proyectada por Mañara para el Hospital de la Caridad de Sevilla; el mismo que firmó el *Discurso de la verdad*, ahora reeditado en facsímil (a partir de la edición de 1778, imprenta de Luis Bexínez) por la editorial *Extramuros* (2007), cuya existencia y contenido quizá no escaparan a un «ateo por la gracia de Dios» como fue don Luis.

Poyato, al socaire de las tesis de Bodei y Adorno, relaciona el feísmo de *Las Hurdes* con el *Guernica* de Picasso, y aclara cómo la operación cinematográfica de este mal llamado por algunos «falso documental» no quiere sino revelar la verdad del «mundo originario» donde esa realidad extremeña hunde sus raíces: «basta que el bisturí buñueliano hurgue en ella para que aflore con toda su crudeza». Estas páginas traerán a la mente del lector filólogo aquel artículo (demasiado olvidado) de Bergamín (1978, pp. 87-90) en el que el gran aforista, buen amigo del aragonés, hablaba del «anteísmo» de Buñuel; de su condición de gigante Anteo que alcanza la cumbre de su poesía, de su salvaje y hasta terrible poesía, cuanto más apegado se muestra a la tierra de su país. En este caso la aldea de Martilandrán.

Si bien Poyato relaciona los tipos de *Las Hurdes*, su bestiario humano, con los cuadros de Rusiñol y Máximo Peña, Gutiérrez Solana (*Los desechados*) y Zuloaga (*El enano Gregorio el Botero*), desde esa perspectiva hiperrealista toda la película constituiría un colosal *trompe l'oeil* barroco (o esperpéntico). El crítico destaca el plano en el que admiramos solo una cavidad bucal que esboza un grito callado (deberíamos pensar en el expresionismo de Munch), que es el de la muerte misma, y reserva unas líneas para los enanos y sus ancestros velazqueños (*El niño de Vallecas*, *El patizambo*), más allá de los evocados por el narrador de la película: «el realismo de un Zurbarán o de un Ribera queda por debajo de esta triste realidad». Un axioma con visos de categórico, si no fuera porque esta realidad ha sido artificialmente manipulada por Buñuel para resultar hiperreal; lo que induce a preguntarnos si los frailes de Zurbarán (*San Serapio*, *Entierro de San Buenaventura*) eran - al menos para el cineasta - tan “verdaderos” como se dice.

Así, Poyato desemboca en la «teoría del carnaval» - lo mejor que escribió Bajtin - y en su huella sobre los enanos de *Nazarín* (1959) y *Simón del*

desierto (1965); sin desdeñar al ciego don Carmelo de *Los olvidados* (1950), que se antoja el nieto natural del *Ciego de la guitarra* de Goya. Es verdad que para el diseño de Simeón el Estilita, anacoreta que pasó los treinta y siete últimos años de su vida en lo alto de una columna, Buñuel pudo inspirarse en las *Tentaciones de san Antonio* de Felicien Rops (1878), Paul Cézanne (1875) y Salvador Dalí (1946). Empero, Poyato tiende a hiperbolizar en su libro el peso de los ecos pictóricos – espigados por aquí y por allá – en la retórica del aragonés. Convendría profundizar en el porqué de esos paradigmas – las causas podrían ser desde antropológicas a teológicas – y averiguar si sus *loci* descienden de la tradición hagiográfica sobre eremitas y desiertos concretos (Bañolas), tal como ha explicado Rodríguez de la Flor (1999) a propósito de los del Seiscientos, no tan distintos de los del casto Simón.

El capítulo IV se centra en el «Circuito enunciativo de agresión y mundo originario en *Los olvidados*». De corte más narratológico – Poyato dirige su mirada hacia el enunciador, el personaje y el enunciatario –, es uno de los mejores del volumen, pues atiende a la repetición de ciertos objetos en el «Texto-Buñuel» y a los «movimientos de escritura generados en torno a ellos». Valen la pena las páginas sobre la agresión a don Carmelo en *Los olvidados* y las que reserva para una de las secuencias de *Belle de jour* (1967): la de la fantasía diurna de Séverine en la cama, el sonido de los cencerros y la irrupción de una piara de toros, con la posterior adopción de la pose de las figuras del *Ángelus* de Millet por parte de Pierre y Henri. A renglón (plano) seguido, el espectador se topará con Séverine atada a un árbol (cual imaginario robleal de Corpes, o a saber de dónde) mientras Henri le tira puñados de cieno.

Poyato repara luego en la isotopía de armas blancas – sucesoras de la navaja de *Un perro andaluz* – en *El ángel exterminador* (1962), *Ensayo de un crimen* (1955) y *Los olvidados* y en la agresión del personaje y la implicación del enunciatario en una escena de este último filme: aquella en la que Pedro suerbe un huevo y lo lanza contra la cámara, a la zaga de lo que Gunning denominó «atracciones cinematográficas» en su lección sobre la escuela de Brighton, tan atraída por mostrar los nexos entre la lente, el ojo y la subjetividad. También brilla el epígrafe «Hijos de la violencia, hijos sin padre», acerca de las secuencias en las que Jaibo, representante de los adolescentes en *Los olvidados*, nos enfrenta a unos hechos que la conciencia apenas si puede tolerar, como el asesinato de Julián, otro de los chavales. Asunto y estética que nos facultan para vincular – aunque estén faltos de análisis – varios de los hallazgos de Buñuel en este filme con *El señor de las moscas* (1954), la generacional novela de William Golding, e incluso con la *cult-movie* de Chicho Ibáñez Serrador, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), inspirada a su vez en el relato *El juego de los niños* de Juan José Plans.

El capítulo V muestra la filiación literario-iconográfica y los reflejos formales y también conceptuales de *Ensayo de un crimen*, uno de los Buñuel menos estudiados. Esta adaptación de la novela homónima de Rodolfo Usigli

le permite a Poyato sentar más de un paralelismo con otras películas, como *Un perro andaluz*, *Viridiana* (el corsé y los zapatos de novia de don Jaime; las piernas de la institutriz y las de la novicia), *El ángel exterminador*, *Belle de jour*, *Tristana* (1970) o *El discreto encanto de la burguesía* (1972), y, de nuevo, con la pintura de Magritte (*La condición humana* y *La tentativa de lo imposible*). Hubiera sido valioso, dado que su libro se mueve por los linderos de la proyección (o de la transducción), el cotejo con la pieza de crítica shakespereana de Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827); y hasta con productos del último *mainstream*, tales como la serie *Dexter* (2006-2013) o la estimable *Mr. Brooks* (Bruce Evans, 2007). Poyato glosa con detalle el papel de los narradores, sobre todo el de Archibaldo, que habla en primera persona (a veces en *over*), en varias imágenes que exceden a su conocimiento; por ejemplo en la secuencia en la que espía a través de un ventanal a Carlota, cuando ésta visita al arquitecto para comunicarle su decisión de romper con él: «El texto explicita de este modo cómo el relato del personaje, erigido así en narrador intradiegetico, se halla en el interior de un relato primero comandado por el llamado «narrador cinematográfico». [...] Un singular modo de narrar, equiparable [...] al que en literatura trabajaban Juan Rulfo y Carlos Fuentes» (pp. 116-117). Remito por último a su interpretación de las «dos muertes de la novia», dechados de secuencias oníricas o alucinatorias.

Una de las películas más conocidas de Buñuel es *El ángel exterminador*, a la que Poyato consagra el capítulo VI, en su afán por conectarla con *La edad de oro* (el bimorfismo feísta, lo excremental y lo putrefacto, que la retórica clásica rotuló como *genus turpe* y resucitaría siglos después en los versos de Berni, Góngora y Quevedo, entre otros: el agua almacenada en el jarrón de flores que Eduardo ofrece a Beatriz para que esta calme su sed; la charla de las tres mujeres mientras defecan en el armario-excusado; todo el epígrafe «Alucinación en torno a una mano muerta») y *Viridiana* (Edmundo propone que las mujeres duerman en un lado y los hombres en otro), abundando en la prehistoria del filme, que iba a titularse *Los naufragos de la calle Providencia* (un encuentro con Bergamín cambió las cosas), y en la expresividad formal de Buñuel, la mayor de su generación (solo superada por la de Hitchcock).

Como apuntara Barthes, *El ángel exterminador* se distingue por la «suspensión del sentido», de ahí la tendencia – advierte Poyato – a la repetición, genuino motor del relato; la inserción del pasado en una sucesión ininterrumpida de presentes (la comitiva de burgueses entrando una y otra vez en la misma casa); la simultaneidad de presentes «imposibles», que Buñuel explotará en sus últimos filmes junto a Jean-Claude Carrière y se ha relacionado con el estilo de Robbe-Grillet; la expectativa formulada y denegada (Lucía de Nóbile asistiendo a la preparación de la viandas para la cena); la inserción del futuro en el presente; y la repetición definitiva y salvadora (Deleuze), que aquí deviene en parcialmente defraudadora.

Poyato analiza la «mala repetición», o sea, la que conserva la forma de la inexactitud: los invitados en el salón, el brindis del anfitrión y las saluciones entre los mismos personajes; y la «buena», que abole los límites entre esas acciones encadenadas.

El penúltimo capítulo selecciona algunas de las «imágenes-pulsión» de *Tristana*: no en vano, se ha escrito que la pierna ortopédica de la protagonista posee aquí más relevancia que la mismísima Catherine Deneuve. Se trata, por mencionar algunas, de la imagen del badajo con forma de falo en el campanario de la catedral de Toledo; de la «yuxtaposición vermicular» de planos que rompen la frontera entre la vigilia y el sueño (al beso de Tristana y Horacio le sigue el plano con fondo desenfocado en el que asoma en primer plano corto el rostro de don Lope, como despertándose de una pesadilla); la figura del padre decapitado; la mujer lisiada como presagio de la muerte; y la famosa pierna ortopédica, «coartada diegética que permite mostrar la pierna de la mujer como pierna suelta, esto es, susceptible de ser llevada de un lugar a otro. Es éste un movimiento de escritura que, en términos de los formalistas rusos, podría ser nombrado como proceso de extrañamiento, de singularización del objeto» (p. 182). Solo se echa de menos la consulta de la monografía de Bikandi-Mejías (1997).

Cierran este libro unas breves calas sobre la metamorfosis de la Carmen de Merimée en la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Menos sugerente que los previos, Poyato emparenta a las mujeres de este capítulo con los mitos de Salomé y Lulú (remito a un ensayo de Bornay (2005) que no desfila por sus páginas y a la colectánea editada por Guarinos y Utrera Macías, 2010), sancionando que el cuerpo de Conchita jamás devendrá – respecto a los de su precursora – en objeto de ocupación sexual. Lo evidencia Buñuel desde el arranque: los zapatos de tacón, las bragas mojadas y manchadas de sangre que porta el criado Mateo nada tienen que ver con el coito. Lo que deriva en una finta irónica, en un recurso huidizo de las películas sobre (y con) *femme fatales*. Prueba de ello es el viaje en tren de Mateo y Conchita desde Sevilla a París, acompañados en el vagón por una señora y su hijita, un magistrado y un enano. En resumidas cuentas, lo más audaz de este largometraje es la figuración del mismo personaje femenino por medio de dos rostros diferentes (los de la bella Carole Bouquet y la milagrosa Ángela Molina), pues, como concluye Poyato, «podrían haber sido no dos, sino tres o diez actrices diferentes, [...] en tanto que representa el estallido del objeto de deseo masculino; tal es la deconstrucción humorística del mito de Carmen, esa oscura Carmen de Buñuel, que el texto ha desplegado en su escritura» (p. 199). Para el cinéfilo, esta decisión del más internacional de nuestros directores (Almodóvar incluido), el mismo que se jactó durante su visita a Hollywood en los años 30 de ser capaz de predecir en menos de cinco minutos el final de cada una de las superproducciones de la época dorada de los Estudios con mayúscula, no discurre lejos (alguien tendría que investigarlo) de las ra-

dicales - ahora se confirma que no tanto - propuestas de Ingmar Bergman (*Persona*, 1966), David Lynch (*Mulholland Drive*, 2001; *Blue Velvet*, 1986, donde aparecía ya una 'oreja buñueliana') o el José Luis Guerín de *En la ciudad de Silvia* (2007). Por surrealista que suene (o se vea).

Bibliografía

- Bergamín, José (1978). «El ateísmo español de Buñuel». En: Bergamín, José, *Antología periodística*, selección y comentarios de Gonzalo Penalva Candela. Fuengirola: Junta de Andalucía, pp. 87-90.
- Bikandi-Mejías, Aitor (1997). *Galaxia textual: Cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. Madrid: Pliegos de Ensayo.
- Bornay, Erika (2005). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cartrysse, Patrick (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique*. Berna: Peter Lang.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- Fernández, Luis M. (1993). «Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2, pp. 38-56.
- Fuentes, Víctor (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: AKAL.
- Gibson, Ian (2013). *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Guarinos, Virginia y Utrera Macías, Rafael (ed.) (2010). *Carmen global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Universidad.
- Mañara, Miguel de (2007). *Discurso de la verdad*, en la imprenta de Don Luis Bexinez y Castilla, Impresor Mayor de la Ciudad, edición facsímil. Mairena del Aljarafe: Extramuros Edición.
- Paz Gago, José María (2004). «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, pp. 199-232.
- Pérez Bowie, José A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad, 2008.
- Poyato, Pedro (2001). *El cine de Buñuel: Fotografías que se suceden vermicularmente*. Madrid: Complutense.
- Poyato, Pedro (2008). *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Valladolid: Caja España.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999). *La península metafísica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez Vidal, Agustín (1993). *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: CAI.
- Ziomec, Henrik (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Alcalá.

Cajambre de Armando Romero

Una novela no solo negra

Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The last novel of the Colombian author Armando Romero takes place in the forest traversed by the river Cajambre, which flows into the Pacific Ocean. In this work, Romero recollect the culture of the Pacific coast, where he had the opportunity to live as a young man, and pays a tribute to African-American women of that area, which have always been the support of local communities. The tragic story of Ruperta allows the author to explore the social dynamics between different sectors of that community, and to investigate the relationships with the white strangers, called «paisas». It is a strange *noire* and a tribute to the river, to its people and a personal story describing the wonderful and difficult impressionist landscape of the damp tropical jungle.

Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Cincinnati, el colombiano Armando Romero es ensayista, escritor y poeta. Tras pertenecer inicialmente al grupo del *Nadaísmo*, el movimiento vanguardista literario de la década de los 60 en Colombia, viajó mucho y residió en varios países de América, Europa y Asia, entre ellos México y Venezuela. Tal vez por eso se le conoce más en el extranjero que en su país, si bien había entablado amistad con varios escritores del Boom latinoamericano como, por ejemplo, Álvaro Mutis. Los libros de Armando Romero se han traducido a las principales lenguas europeas. Son colecciones de poemas y una trilogía de novelas - *Un día entre las cruces* (1993), *La piel por la piel* (1997), *La rueda de Chicago* (2004) - protagonizadas por Elipsio, el *alterego* literario del autor. En cambio *Cajambre*, su última obra que ganó en 2011 el Premio Novela Corta del Consejo de Siero, en España, hace una pirueta cronológica en el sentido de que, por el argumento y el estilo, es como si precediera la trilogía. Publicada en el mismo 2011 por la Fundación Municipal de Cultura del mismo ayuntamiento asturiano, el año siguiente sale en dos ediciones: una por la Editorial B de Bogotá y la otra por la vallesoleta Difácil. Existe también una edición italiana, publicada en 2012 por la editorial Sinopia de Venecia, magníficamente traducida por Claudio Cinti, quien es también autor de la nota final *Oltre il giardino. Sulla traduzione di «Cajambre»*.

El protagonista de *Cajambre*, que es también el narrador en la forma pronominal de la primera persona, no es Elipsio, ni tiene un nombre propio. A lo largo de toda la historia los demás personajes no lo nombran nunca. En

cambio, lo que sí identifica al narrador es el cuerpo y sus facultades, en particular las que despliegan sus ojos y sus oídos. Es así cómo el personaje analiza y otorga sentido a la vivencia de su hábitat, la percepción del mundo que le sale a su encuentro. Ver y oír hasta se convierten en un modo muy subjetivo de medir el tiempo, el paso cíclico de días y noches marcado por los aparatos de la técnica y los fenómenos de la naturaleza, en perenne conflicto. Así el protagonista narra el comienzo de su viaje al río Cajambre:

Mucho había que ver en Cajambre, ya me iría enterando de a poco, y en lo que respeta a oír, pronto comprendería que el día se dividía entre el chirrido de las máquinas cortadoras del aserrío, sin parar, hasta que en la tarde y en la noche lo reemplazaba el estrépito de los insectos. Sólo cuando las máquinas necesitaban repuestos o en los domingos en la mañana, reinaba ese hermoso silencio que la selva puede traer, ya que la tarde aturdió con la maldición de los radios transistores sintonizados con las estaciones de Buenaventura. (Romero 2010, p. 13)

La ciudad porteña de Buenaventura está un poco más al norte del delta del río Cajambre, que se encuentra en la zona del Valle del Cuenca, en el Pacífico. Allá la selva, con sus manglares, llega literalmente hasta el mar invadiéndolo, pues modifica, enreda y cubre los deltas de los grandes ríos como el Cajambre. Es una zona de grandes recursos forestales y materias primas, que por ello en las décadas de los 70 y 80 es duramente explotada por empresas y gente que llegaban de otras partes de Colombia o incluso del exterior. La acción de la novela transcurre en este territorio selvático, que en gran medida desconocen hasta los propios colombianos. Un ambiente en el que tierra y agua se confunden, la cuna de la cultura afrocolombiana del Pacífico. En su temprana juventud allí vivió algunas temporadas Armando Romero quien, al igual que el narrador, al cabo de un tiempo va a visitar el aserrío de sus tíos Armando, Berta y Hernando (en la novela *Arsecio*, *Elodia* y *Segundo*, respectivamente), a los que el libro está dedicado.

El aserrío es parte integrante del territorio, los trabajadores y los dueños viven en simbiosis con el medioambiente del delta del río, siempre a mitad de camino entre la precariedad de la condición humana y la energía de una naturaleza sublime:

Imponente, el Cajambre bajaba arremolinado y espejante desde lo alto de la cordillera hasta el mar. Ahora, río arriba, la lancha cortaba en dos las aguas y abría entre rugidos un sirco violento, lechoso. El sol de la tarde, oblicuo, reflejaba al fondo la vegetación tupida de la selva. De vez en cuando, cerca de la orilla, se veía un potrillo cargado de bananos o plátanos deslizándose sin ruido, y un grito de saludo llegaba vagamente hasta nosotros. Asimismo, una casa de palafito, regularmente deshabitada y destartalada, se erguía en un claro de la ribera. En el

Cajambre uno sentía la apabullante soledad de la selva, y era esa sensación de estar desnudo, desprotegido, la que se perpetuaba entre el verde de la maleza y el barro de las aguas. (Romero 2010, pp. 37-38)

Verde y marrón son los colores primarios de descripciones, a menudo impresionistas, que en esta novela contribuyen a esbozar un espacio intermedio entre el agua y el lodo, entre el ramaje y la raíces, con el azul del cielo por encima de los árboles o el azul del mar al horizonte. Pero no sólo eso: también la escritura encuentra un estilo intermedio entre lo natural y lo mágico, propio de esta geografía colombiana, pues la selva tropical, hecha de agua, tierra y vegetación, se abre a aquello que la filosofía griega clásica llama lo «inmutable». Aparentemente inmóvil, igual a sí misma, la selva alberga el movimiento de un número infinito de criaturas que a su vez abren espacios, húmedos y oscuros, entre agua, lodo y serrín, sin contar con otras formas de vida sedimentadas por las mareas. Se trata principalmente de insectos, pero también de serpientes, ranas y otros seres anfibios, siempre venenosos, peligrosísimos, con los que los seres humanos tienen que convivir desde el comienzo de la novela:

La noche tiene muchos ojos [...] aquí en Cajambre. Los ojos de los chinches, en el colchón, son pequeñitos, los de los murciélagos, en el techo, oscuros y directos. Son vampiros también, e los negros los llaman chimbilacos. Debajo de la cama, corrían entre las ratas, las culebras, que se las comían, todas ellas llenas de ojos, vibrantes, escurridizas. El suelo que se mueve, lo invisible. Y en el inodoro, al lado del mar, con el hecho sobre la olas rompientes, las ranas, y esos ojos grandes, que nunca se cierran. (Romero 2010, p. 8)

En este ambiente, la acción se abre *ex abrupto* con la noticia de la muerte de Ruperta, una joven obrera negra, sensual y bellísima. En una noche oscura, entre los manglares, una bala entre los ojos acaba con su vida. A partir del *incipit* - «Fue la noche la que mató a Ruperta» -, se plantea la necesidad de solucionar ese enigma, de llegar a saber quién era Ruperta, quién pudo ser el asesino y por qué la mató. Tal como la *puja*, es decir, la marea que entra y sale del río, estos interrogantes vuelven una y otra vez a lo largo del relato, insertados en la crónica cotidiana de los aserríos. Se crea, pues, la *suspense* típica de la novela negra.

Cajambre tiene las características del género, aunque para resolver el misterio el autor decide no utilizar el método deductivo clásico. El personaje que, por su curiosidad e inteligencia, se podría acercar al arquetipo del detective es el tío Segundo. Después del narrador y de Ruperta, que es el móvil de la historia, quizás sea Segundo la figura más interesante. Junto con los otros tíos Arsecio y Elodia, tío Segundo lleva la contabilidad y vive en el aserrío, si bien no encaja con el paisaje del Cajambre, siendo un ver-

dadero dandy, un hombre civilizado y liberal desde el punto de vista ideológico, que se limita a observar con curiosidad la vida en la selva. Es suyo el recurso que resuelve el misterio de la muerte de Ruperta, haciendo hincapié en la psicología supersticiosa de la población, es decir aprovechando su temor a la *tunda*, el duende demoníaco y femenino de la noche.

Dentro del enredo previsible de la novela negra, *Cajambre* es la primera tentativa de narrar literariamente la vida de una región desconocida de Colombia, cuyos habitantes son africanos en su mayoría, con lo que comporta este hecho desde el punto de vista cultural. Hasta los *blancos* que han sabido establecerse allí se llaman *negros*, como por ejemplo otro tío del protagonista, Arsecio. Está casado con Elodia, una mujer enérgica y pragmática, decidida y libre. Junto con Arsecio, Elodia lleva los negocios del aserrío y cuida también de la comunidad de obreros y otras personas que dependen de la industria de la madera. Dice el narrador a propósito del matrimonio:

Yo lo miraba y lo sentía desaparecido en el verde de la vegetación, en el color marrón-rojizo del río revuelto, y si algo lo ataba al mundo de los blancos era su gran amor a por mi tía, a quien le debía los años de solidaridad y trabajo en la lidia con esos bosques, que de lo bello iban a lo infernal. Ya los hechos, el suceder de los días del aserrío, de los negocios, no parecían importarle. Lo hacía por ella y porque no tenía otra forma de ser. El futuro era hoy más hoy, como la gente del Cajambre. (Romero 2010, p. 141)

La acción de la novela se desarrolla en un tiempo preciso y circular, el que corresponde a una novena: nueve días y nueve noches dedicados a la vigilia del cuerpo de Ruperta, a su entierro y al adiós definitivo a su *sombra*, su alma. Nueve días y nueve noches en los que, sin embargo, todo parece inmóvil al igual que el río, el cielo, la selva, según la duración del mito, del cuento infantil, de la leyenda. En un momento dado Arsecio le pide a Serafín, un obrero *negro* de confianza, que le cuente a su nieto la historia de Cajambre. El relato empieza con estas palabras:

Esto río es más viejo que todos nosotros y lo será siempre. Miren. Por acá vino un hombre blanco, y él empezó allá arriba, por la parte baja de Los Farallones a buscar oro. Y con él vinieron un montón de esclavos. Porque en ese entonces los negros éramos esclavos, ustedes saben. Pero había también los cimarrones, los que se escapaban, y con todos ellos explotaban las minas. Después el oro se acabó y las compañías se fueron para el Chocó y hacía allá no sé hasta dónde. Entonces llegó la madera, trabajar con los árboles, y la gente que ya se había venido antes a la costa, acá a la boca de los ríos, para pescar y cultivar, pues se puso a cortar madera. Así se hizo Pital. Nosotros somos los renacientes. Eso es. Pero el río es el mismo, no cambia. Los ríos no tienes pasado como nosotros. (Romero 2010, p. 142)

El asesinato de Ruperta se inserta en este espacio-tiempo mítico como un hecho excepcional, un evento que rompe la rutina de la vida cotidiana y lo altera todo, el ambiente del Cajambre y las relaciones sociales. Entre la gente se forman diferentes opiniones. Los hombres y las mujeres, por ejemplo, tienen visiones diametralmente opuestas. La muerte violenta de Ruperta desencadena pasiones, envidias y celos entre quienes estaban enamorados de la mujer, entre ellos el supuesto asesino, Horacio Flemming, un suizo llegado al Cajambre en busca de oro.

Aquí la lengua es mimética, Armando Romero quiere acercarse al habla de sus personajes, tratando de utilizar el tono del cronista - a la manera de Hemingway, más que en la senda de realismos más o menos mágicos - a fin de reconstruir con una sensibilidad etnográfica las biografías y las costumbres de aquella parte de su país. A veces, el discurso roza el género del tratado, a partir de las informaciones sobre platos típicos como el *sancocho* y sobre bebidas alcohólicas como el *aguardiente* y *biche*. La descripción se extiende hasta la vida de la comunidad, por ejemplo representando el intercambio de parejas que aquellas poblaciones practican normal y pacíficamente entre las diferentes aldeas.

De esta manera el autor lleva a la novela también el tema de la colonización de aquella zona de Colombia, afrontando la variedad de su gente - los *paisas*, los negros, los *culimochos*, los mulatos - y las relaciones económicas y de poder. El acercamiento sigue entonces un método abocado a la cronología del historiador, al principio de causa/efecto para investigar las dinámicas sociales de aquellas comunidades y así presentar, en escala reducida, la paradoja política que atañe a toda América Latina: la gran riqueza de materias primas y la gran pobreza de las poblaciones, las distintas declinaciones de la explotación y la violencia. Cajambre es el lugar donde había mucha riqueza - minas de oro y recursos naturales como la madera - y a la vez la población más pobre de toda Colombia. De los tesoros de esta región se han apoderado los blancos que han condenado los negros a trabajar en condiciones miserables: por lo visto, una historia tremendamente actual.

Esta división de papeles entre blancos y negros está clara desde el principio y no sólo a nivel político. Ante todo, se trata de mundos simbólicos diferentes, donde creencias, supersticiones, costumbres y ritos heterogéneos se muestran indisolublemente enlazados. Figuras interesantes, desde este punto de vista, son el Padre Jiménez y Secundino. El primero representa la ritualidad católica de los ocupantes españoles, mientras que el segundo es el brujo. Representantes de dos liturgias aparentemente opuestas, a nivel narrativo los dos personajes están en el mismo nivel, junto con sus prácticas. A pesar del hecho de que el punto de vista del narrador es el de un hombre joven blanco y educado en la ciudad, la escritura consigue neutralizar la mirada de superioridad típica de aquella procedencia social y cultural. A veces, ni los personajes son lo que aparentan: la misma figura de Padre Jiménez, por ejemplo, lleva en sí una ambigüedad de fondo que lo

muestra al principio como muy conservador y luego como un simpatizante sincero de la teología de la liberación.

Históricamente los hechos narrados en *Cajambre* se colocan en los años 60, los años de las tensiones revolucionarias y de las reivindicaciones de los derechos políticos y sociales no sólo en América Latina. El contexto histórico resulta paulatinamente más claro a medida que la novela avanza y se hace más explícita la figura de Ruperta y su carácter político. La mujer hacía denuncias para evitar la explotación de las *piangüeras*, un gremio de obreras al que ella misma pertenecía. Ruperta es pues una revolucionaria y entonces saber quién la mató y por qué cobra un valor político. Ruperta podría fácilmente interpretarse como un símbolo de la resistencia de los descendientes africanos de Cajambre contra la explotación violenta del territorio; pero el personaje representa algo más. A través de su caso, Armando Romero rinde un homenaje no sólo al río y a su geografía, sino también a su gente y en particular a sus mujeres.

Finalmente *Cajambre* es una deuda que el autor se paga a sí mismo, a su biografía y a la memoria de su propia familia, a la cultura del litoral del Pacífico colombiano, a su tradición literaria. Miguel Ángel Bernal Barreto, de hecho, evidencia en la escritura de este autor ciertas semejanzas con el estilo de los cronistas de Indias, con las novelas caucanas del siglo XIX, (*El alférez real* de Eustaquio Palacios, *María* de Jorge Isaac y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera). Sin embargo, José Prats-Sariol, saca algunos parecidos también con *Comala* de Juan Rulfo y con el *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier. Entre los escritores de matriz anglosajona por otra parte, además de Hemingway, otro nombre que podría ser pertinente es el de Malcolm Lowry.

Novela policial, crónica de viaje, diario de un joven escritor, ejemplo de microhistoria, estudio antropológico, tratado geográfico, geológico, hasta entomológico, en esta novela no podía faltar tampoco una dulce historia de amor que se queda al fondo de la acción general entre el protagonista y Mar, una joven estudiante de ciencias forestales, una verdadera «musa bacteriológica» como la define el mismo narrador.

Bibliografía

- Barreto, Bernal; Ángel, Miguel (2014). «Cajambre o la herida del tiempo que no cesa de sangrar» [online]. *Con-fabulación. Periódico Virtual*. Disponible en <http://confabulacion221-260.blogspot.it/2011/07/cajambre-o-la-herida-del-tiempo-que-no.html> (2014-02-15).
- Prats-Sariol, José (2012). «Magias en *Cajambre*» [online]. *Aleph*, 160, Enero-Marzo, p. 78. Disponible en <http://it.calameo.com/read/000948328a65adfc9b7c6> (2014-02-15).
- Romero, Armando (2010). *Cajambre*. Fundación de Cultura: Ayuntamiento de Siero.

Il Giappone di José Pazó Espinosa

Giuseppe Marino (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Abstract José Pazo Espinosa's *El libro de la rana* is a free, poetic, mystical and melancholic remake of a Bashō's *haiku*. The poem connects two universes, one from the spiritual, meditative, essential and absolute Japanese tradition, with a chaotic and popular reality, that sometimes can be American or Spanish. The first impression manifests a rotation of two parallel worlds, which turn on themselves, coinciding in the completeness of poetic expression. The poet intercalates introspective evocations that hides behind new contrasting elements and, at the same time, introduce gradually all of them in the initial composition made of pond, jump, dip and frog.

«Il Giappone è senza dubbio un'altra dimensione esistenziale, un altro modo di vivere; una realtà che, se pur parallela alla nostra, non ha niente a che vedere con il modo di vivere europeo» – mi disse un giorno il poeta e amico José Pazó Espinosa, professore dell'*Universidad Autónoma de Madrid* e autore del *Libro de la rana* (Madrid, *Langre ocho islas*, 2011), passeggiando per gli stretti vicoli di Kyoto.

Di certo non si fa molta fatica a capirlo, anche solo osservando le differenze strutturali assiomatiche, alle quali ancora adesso è sottoposto il visitatore occidentale. Tuttavia, risultò cosa diversa ascoltarlo da una persona che nella terra del sol levante visse svariati anni e verso la quale ha sempre mantenuto una relazione affettiva molto particolare. Il poeta mi confessò, infatti, di come sua nonna, nata e cresciuta a Tokyo, raccontasse a lui, ancora bambino, di quel posto così lontano e, di sicuro, meno conosciuto e meno frequentato rispetto ad oggi. In particolare, gli narrava di tremendi rospi giganti che lei stessa aveva visto e che terrorizzavano il piccolo José: a quanto pare, di quei rospi c'è una interessante menzione ne *El libro de la rana*, pur non essendo, com'è facile intuire, il centro nevralgico attorno al quale ruota la sua poesia.

Pazó da allora si è confrontato con un'altra realtà, forse differente e meno fantastica di quella raccontatagli dalla nonna eppure sempre affascinante e sconcertante. Nel suo confrontarsi con ciò che a prima vista risulta diverso, con ciò che è generalmente non comune, c'è sempre stato un aspetto per certi versi familiare per il poeta. Ed è dal suo amalgamarsi alla cultura giapponese, così serrata e opposta a quella occidentale, (malgrado le aperture attuali, unitamente alla totale immersione in quel mondo zen iniziata nella città di Kobe, luogo dove il poeta visse e insegnò) che nacquero gli spunti essenziali per questo libro.

L'approccio con il Giappone a quanto pare cambiò la sua percezione delle cose; la sua visione del mondo recuperò pian piano una forma più naturale, malgrado ancor oggi tenda a rimanerne un po' distante, limitandosi ad osservarlo dal di fuori, quasi a non volerne far parte: «Tutto è strano, anche la Spagna in cui viviamo, non solo il Giappone di ieri e di oggi». Persino gli anfibii di cui parlava la nonna si sono rimpiccioliti, hanno cambiato la loro forma, si sono umanizzati. Ciò nonostante, l'universo nel quale vengono proiettati dalla sua poesia è senz'altro differente, più spirituale, quasi mistico. La rana, come si annuncia già dal titolo del libro, è la protagonista principale: onnipresente, viva, soggetto attivo ma molto spesso anche passivo. Di frequente sono le cose che gli stanno vicino ad andarle incontro, incarnando alcune situazioni biografiche del poeta e non solo («es tu espejo» [2011, p. 107]). Osserva e viene osservata; è vanitosa, a tratti altezzosa, svogliata, nostalgica, esiliata, invecchiata, invisibile ma sempre presente, non abbandonerà mai chi ascolta il suo rumore tanto meno il suo lettore. Vive in una realtà zen, in piena contemplazione - proprio come quella del giardino delle rocce di Ryoanji, accuratamente spiegatomi da José - insieme al suo concetto di vuoto e di infinito. Quel vuoto che è espressione della bellezza essenziale, che riflette il costante mutamento dell'universo creando uno spazio di pace tranquillo, di silenzio arcano e di armonia. Un silenzio stravolto solo dal suo agile salto e dal tuffo che rompe la quiete dello stagno. La rana è per di più una figura enigmatica, non è facile intuire il suo divenire, il suo essere rana. Spesso è pensierosa, melanconica, soprattutto quando ricorda il suo passato, quando era solo un minuscolo girino, insieme ai suoi sogni che più volte non è in grado di afferrare. Uno su tutti: quello di saltare sulla luna, impresa che non le riesce perché il suo salto risulta essere insufficiente. Così, scaraventata nella desolazione dello stagno, inizia ad apprezzarlo e ad amare persino il suono di un suo tuffo, un'azione che ripete senza mai stancarsi, proprio perché intrinseca alla sua natura, «salto porque nació (2011, p. 90)». Inoltre, riesce a gradire la solitudine infinita dello stagno, diventando parte dello stesso; standosene da sola, non facendo caso neppure ai rospi che la guardano male in continuazione, anche se a volte si ritrova in compagnia di altre rane. Si sente diversa o forse semplicemente più romantica. Pertanto inizia a conoscere se stessa e molto spesso lo fa ricordando il suo passato, in una sorta di viaggio introspettivo che tuttavia la porterà ad avere un temperamento sempre più saturnino.

Nella prefazione l'autore spiega come nacque l'idea di questo libro partendo da un altro testo, *One Hundred Frogs* (Weatherhill 1983) di Hiroaki Sato, nel quale si racchiudono cento distinte traduzioni di poeti della stessa composizione. Così, dal suo interessamento per la traduzione, tutt'oggi assai vivo, si generò la faticosa domanda che forse trova la risposta nel libro stesso: «quante 'traduzioni' differenti si possono fare partendo dallo stesso poema?» Tante, almeno cento. Tutte strutturate in un ordine organico,

presentano una disposizione che rispecchia quella «en el que se crearon», cominciando da componimenti più essenziali ad altre più intrecciate di significati, più implicate nel mondo reale e immaginario del poeta. Altre ancora sono delle referenze di altri poeti su cui si costruiscono una sorta di ‘omaggi della rana’, apparentemente un modo per riallacciarsi con l’occidente o anche di ricorsi che affiorano nella mente del poeta.

In ogni caso, che tipo di poema adottare per *El libro de la rana*?

La scelta del poeta cade sull’*haiku* di Basho *Il Banano* (1686), secondo Osvaldo Svanascini (1976), il più famoso del Giappone: «Furu Ike ya | Kawazu tobikomu | Mizu no oto». Nel 2006 Paolo Pagli commemorandone i cento anni di traduzioni italiane, riunisce tutte le sue varianti, dotate di metamorfosi, di sensibilità, di ottica e di estetica differente. L’ultima è quella di Irene Starace (2005): «Antico stagno, | Una rana si tuffa. | Suono d’acqua» (p. 55). In questi versi si intravede un’atmosfera quasi mistica dove il semplice movimento della rana, insieme al suo gracidiare e all’atto del tuffarsi, riporta il poeta, in piena meditazione, alla vita reale, distandolo spiritualmente e donandogli quella scintilla grazie alla quale potrà assimilare il *satori*. Si tratta della vera esperienza del ‘risveglio’ che nella pratica del buddismo zen viene intesa come un andare oltre i confini del proprio io. Il *satori* è l’illuminazione, ciò che nella mistica corrisponderebbe alla seconda via, quella successiva alla purificazione. È uno stato dove si annulla il limite della comprensione delle cose prese in considerazione. Si potrebbe dire che in questa fase l’esperienza umana combacia, in un unico istante, con il cosmo, che la trascina verso l’annientamento, consapevole del proprio io che assume una forma sempre più universale. Tutto questo procedimento si esprime perfettamente attraverso l’*haiku* di Basho che, come i componimenti di José Pazó, dice molto più per il suo ‘non-detto’ che per la quantità di parole espresse. L’ermetismo è un’altra connotazione intrinseca di questo tipo di poesia che, com’è tipico, presenta una forte riduzione all’essenziale riuscendo a toccare la sostanza stessa delle cose. Il lessico non è affatto aulico né di difficile comprensione, mentre, dall’altra parte, riesce a elaborare una pluralità di significati che forse nemmeno il poeta riuscirebbe a spiegarli tutti.

C’è da precisare, però, che *El libro de la rana* non è un libro di traduzioni. Forse è molto più di *haiku*, nel senso più aperto del termine. Specie se per *haiku* s’intende quella poesia semplice, senza alcun titolo, sottile, austera, priva di fronzoli lessicali e di retorica, con una simmetria che suggerisce un senso di libertà e di eternità, tipica della forma di poesia tradizionale giapponese. È una composizione che richiede una particolare sintesi di pensiero, ma anche d’immagine. Quelle che si susseguono nel libro sono scene molto rapide e intense che cristallizzano determinati attimi di vita o di pensiero per così dire ‘raniano’, nell’atto stesso in cui si esprimono. Il lettore, quindi, è come spinto all’interpretazione, a completare questi versi che lasciano spazio ad un vuoto ricco di suggestioni. Per certi aspetti, è

una lettura che si fa sempre più complessa quanto più si avvicina alla fine del libro, dove lo sforzo interpretativo del lettore è maggiore. L'espressione poetica va prendendo una forma più complessa, più intrecciata, in particolare quando si unisce a quella di altri scrittori, ulteriori riferimenti di Pazó sullo stile di quella di Basho anche se meno contundenti.

Tuttavia, meglio non prestare troppa attenzione alla voce dell'autore, che nel prologo all'edizione - forse per un eccesso di umiltà nell'intenzionalità di spiegare la sua opera - cerca di guidare il suo lettore conducendolo nel suo personale universo giapponese. Ad ogni modo, si comprende molto rapidamente che *El libro de la rana*, escludendo i primi due poemi che possono essere interpretati come tentativi di traduzioni dell'*haiku* di Basho, custodisce solo gli elementi essenziali dello scrittore giapponese: rana, stagno, tuffo, suono ed acqua. Ogni poema, così, è avvolto da un silenzio subliminale nel quale vivono le stesse parole. I pochi elementi presenti dell'*haiku* di Basho non sono versioni di traduzioni, ma componenti per una nuova prosa poetica. Che sia oppure no (come afferma lo stesso autore) un libro di *haiku*, - forma poetica, spesso definita come 'pennellata verbale', derivante dal *renga* e composta da 3 strofe e 17 sillabe - racchiude non solo poesie che si generano 'distorcendo' il poema iniziale dell'autore giapponese, ma anche graziose illustrazioni disegnate dal poeta stesso con i tipici pennelli Fude. È nell'*haiku* di Basho, zenista ed esoterico, che il poeta riconosce il primo rumore silenzioso, linea di contrasto e fonte vitale della sua ispirazione. Il silenzio meditativo, come nel poeta di Ueno, è alterato dal rumore del tuffo della rana nello stagno, figura eterna e simbolo di tranquillità. Lo stagno del *Libro de la rana* rappresenta la totalità con la quale ogni uomo si confronta; «è lo specchio del mondo» - mi disse il poeta rispondendo ad una mia, forse un po' troppo, indiscreta domanda - lí si trova il mondo esteriore; pero c'è anche la propria persona, il proprio essere. In altre parole, è il pozzo dell'io dove, molto spesso, si fa fatica a saltare forse per eccessiva paura, «no todos saltan» - mi ribadì José - non si conosce la sua profondità né cosa comporta l'azione del tuffarsi. Quindi, l'atto di saltare è un gesto coraggioso, intrepido ed è, allo stesso modo, come creare del tempo. In chiave biografica quello stagno potrebbe rappresentare quella patria in quel tempo lontana, la Spagna «ineficiente [...] entre dos guerras» (2011, p. 75), che il poeta osserva da lontano, vivendo «como puede» e rimanendo con quel suono d'acqua che ha tutta l'aria di racchiudere ricordi passati.

La poesia di José Pazó Espinosa ha sempre presente la quiete ed il silenzio del giardino di Basho; il movimento energetico della rana, il rumore di quel salto verso lo stagno, azione molto spesso riprodotta con onomatopee come: «iChof!, iPlas!, iZas!, iChop!, iBlop!, iPlis!», che si perdono nel silenzio della lontananza. Inoltre, la stessa onomatopea sembra riprodurre con parole la sensazione di quel movimento semicircolare della rana quando si tuffa nello stagno. Le onde dell'acqua, e dei suoni, prodotti dal

tuffo a quanto pare sono strettamente connessi alla dimenticanza, allo smarrimento della memoria. D'altra parte, l'acqua parrebbe essere una sorta di scatola dei ricordi oltre a richiamare la vita e l'assoluto. Sì, perché questo è un libro melancolico, «saturnino» (2011, p. 109) come dichiara il poeta nell'ultimo poema, dove ciò che conta è ascoltare il suono del salto della rana, melodia essenziale e infinita. Il suono è l'effetto delle cose, è un atto narcisista - mi spiega - ma è anche il conflitto, il dubbio. È una 'voce' insoddisfacente perché svanisce con rapidità, ma è pur sempre qualcosa che bisogna ascoltare. La maggior parte dei poemi, pertanto, è esperienza sensoriale e allo stesso tempo visiva, ermetica e molto intimistica. La bellezza di questi scritti poetici è anche uditiva, le parole compongono questi giochi 'comunicativi', la cui intenzione è quella di trasmettere esperienze intime.

Una componente da non tralasciare è senza dubbio l'ironia. L'incessante ripetere la stessa situazione, con le medesime figure centrali: la rana, il tuffo nell'acqua e, per ultimo, lo stagno, che spesso diventa protagonista della stessa scena. L'utilizzo di slogan con forti richiami al movimento pop americano, come «instant frog» (2011, p. 30), «Mc rana» (2011, p. 68), «Dray Frog» (2011, p. 76), ecc., genera situazioni impossibili e per questo ironiche. L'ironia prende forma anche da contesti quasi paralleli che simulano il tuffo della rana nello stagno. Un gesto che deve potersi ripetere qualsiasi essa sia la situazione: molte volte può essere un semplice tappo di bottiglia che salta mentre in tutto ciò la rana resta a guardare, facendosi soggetto passivo dell'azione. Si trovano anche circostanze e soggetti improbabili che assistono al salto della rana: è il caso dell'agenzia nazionale di statistica o di altri espedienti che rendono ancora più surreale il contesto. È anche un libro di 'combinazioni situazionali' e forse è anche lì che risiede la sua ironia. Spesso questa stessa combinazione degli elementi dell'*haiku* iniziale crea 'situazioni' molto spesso inconsuete. Vari poemi illustrano, inoltre, scene di vita quotidiana dove la rana, comportandosi da 'uomo' viene ritratta, per esempio, seduta al bancone di un bar mentre beve un bicchiere e medita disgustata se tornare su quella riva dello stagno oppure no. Ad ogni modo, come accade negli *haiku* giapponesi, pur iniziando in *medias res*, qualsiasi situazione riprodotta ha un inizio ed una fine. Molto spesso è istantanea e supportata dall'illustrazione che aiuta il lettore a dare un senso più figurativo, anche se per certi versi è 'limitata' ad un significato più estetico del poema e, pertanto, non capace di raggiungere una percezione più estesa del componimento poetico.

Il libro della rana è un semplice anello di congiunzione, anche se più volte è quasi uno scontro, tra la tradizione giapponese - e quindi Basho, l'universo zen, la meditazione, la quiete assoluta, ecc. - con una realtà più caotica, spesso popolare, americana, o anche spagnola. Si ha l'impressione di assistere al ruotare di due mondi paralleli che, a loro volta, girano su se stessi coincidendo in quella che sarà l'espressione poetica. Il primo è

quello dell'*haiku* di Basho nelle sue molteplici distorsioni o alterazioni, ma che resta pur sempre vivo nel poeta, punto di partenza dello scrittore che, con molte probabilità, sente di essere quel «poeta menor» rispetto a quello che considera una sorta di guida giapponese, colui che «ha llegado antes»; l'altro è il mondo presente dello scrittore. Un presente colmo di nostalgia verso una terra lontana, quella natale del poeta, la Spagna che custodisce la sua infanzia e le sue reminescenze che affiorano proprio dall'acqua dello stagno di quella rana che pur vivendo in un mondo orientaleggiante ha sempre da parte la scatola dei ricordi. Sono semplici rievocazioni ma introspettive che si celano dietro elementi che si introducono gradualmente alla composizione iniziale che, allo stesso tempo, ruota in continuazione. Ciascun lettore può vederci quello che vuole in questo stagno, senza aver paura di riflettercisi dentro, l'importante è che prevalga una certa predisposizione all'ascolto dei fatti più basilari della vita, degli elementi che dal principio possono risultare irrilevanti. Sembra facile ma non lo è affatto. Una delle chiavi interpretative del libro è proprio questa: l'ascolto e l'attenzione verso ciò che di più elementare, ed allo stesso tempo più complicato, c'è persino nel rumore del salto della rana.

Recensioni

**Arqués, Rossend; Padoan, Adriana (2012).
*Il grande dizionario di Spagnolo (dizionario
spagnolo-italiano)*. Bologna: Zanichelli, pp. 2816**

José Portolés (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Para la comprensión de otra lengua que no sea la propia pocos instrumentos son más útiles que un diccionario bilingüe, pero esto sucede todavía más en lenguas próximas. No es necesario que los españoles estudien un curso de italiano para que puedan leer un texto breve y, con bastante más esfuerzo, uno largo. El italiano, el portugués o el catalán son comprensibles para un lector culto castellanohablante con la ayuda, eso sí, de un buen diccionario. Por eso es tan necesario que haya buenos diccionarios de español-italiano y lo es, sin duda, *Il grande dizionario di spagnolo*, que nos ofrecen Arqués y Padoan – con la colaboración en distintos grados y cometidos de más de una treintena de especialistas. Sus usuarios en potencia son todos los italo hablantes e hispanohablantes cultos que deseen acercarse a la lengua hermana.

Busco el sustantivo *clavada* en el nuevo *Grande dizionario* y encuentro tres acepciones: (de coche) *frenata brusca*, (cobrar dinero en exceso) *fregatura*, (zambullida) *tuffo*. Después existe la entrada como adjetivo *clavado*, *clavada*, en la que, además de explicar que es el participio pasivo de *clavar*, se encuentran dos acepciones: (exacto, justo) *spaccato*, *esatto* y (semejante) *spicciato*, *sputato*. Vayamos ahora al *Dizionario italiano-español/español italiano* de Emilio M. Martínez Amador (1957), una obra de 1434 páginas. La edición que manejo es una revisada y ampliada de 1979. Es el diccionario de italiano-español del que las bibliotecas de mi universidad tienen más ejemplares. Pues bien, no hay entrada para *clavada* como sustantivo y, como adjetivo, tiene principalmente equivalentes del participio del verbo *clavar*, pero sin ninguna diferenciación ni ejemplificación: *(in)chiodato*, *confitto*, *infisso*, *impernato*; *borichiettato*; *puntuale*. Y, para despistar un poquillo más, se reenvía a... *pintiparado*. En fin, vistas las dos entradas, parece que se trata de dos palabras distintas.

El español es una lengua muy estudiada actualmente en Italia. Se aprende en la secundaria y hay en las facultades italianas más estudiantes de español que estudiantes de Filología Hispánica en las españolas. Es necesario, pues, un buen diccionario del español actual y este lo es. Se trata de un diccionario de una editorial boloñesa con una gran tradición lexicográfica:

Zanichelli, una editorial que, entre otras obras, publica el Zingarelli, uno de los diccionarios de referencia en la lexicografía europea. Esta tradición de una editorial especializada en obras lexicográficas se percibe en la misma concepción del diccionario. Algunas características materiales son casi señas de identidad: las páginas de guarda se aprovechan para colores y banderas de países, y en los márgenes de corte hay impresas uñas con el alfabeto. Asimismo, no se trata de un diccionario con largas introducciones, tan útiles para los estudiosos de la lexicografía, pero tan poco leídas por los usuarios habituales, y tampoco contiene extensos apéndices, el apéndice se limita a unos modelos de conjugación de verbos españoles y a unas bonitas ilustraciones.

Aquello que otros diccionarios envían a apéndices se resuelve en lo posible en cada entrada, que es lo que realmente consultan los usuarios; así, se repite en las entradas de sustantivos femeninos que comienzan por *á* tónica que su artículo es *el* o *un*, en cada día de la semana se dice que en español se utiliza el artículo determinado para referirse al más próximo o en los demostrativos se reitera que la última reforma ortográfica de la Real Academia Española pide que no se acentúen los pronombres demostrativos. Se lematizan y tampoco se envían a apéndices nombres propios como los topónimos *Sevilla* o *Florenca*, nombres de pila como *José*, hipocorísticos como *Concha* o, incluso, nombres de personajes populares de los dibujos animados - el avaro *Gilito* es en italiano *Paperone*. También tienen entradas las siglas más usuales, así, *Renfe*, delante de *renglón*, y *RAI*, detrás de *rài*. En suma, una consigna: toda la información en la entrada.

Como exige la lexicografía moderna, cada acepción va acompañada por un ejemplo y en muchos casos se aprovechan estos ejemplos para dar otra información cultural o lingüística: en la entrada *autonomía*, un ejemplo es *España está formada por 17 autonomías*; en la de *vestal*, *Las vestales eran vírgenes consagradas a la diosa Vesta*; en la de *cabalgata*, *La cabalgata del día de Reyes recorre toda la ciudad*.

Al tratarse de una editorial italiana que piensa principalmente en un público de su país, las entradas del diccionario español-italiano son más completas que las de italiano-español, así, cuando la lengua fuente es el español se añade una transcripción fonética, se anuncian falsos amigos, cuando los hay - un *cabo* español no es un *capo* italiano - o se añaden notas culturales: se nos explica en la entrada *rey*, por ejemplo, que España es una monarquía o en la entrada *sardana* cómo se baila. En todos los casos, se muestra una sensata acomodación a la realidad; así, la transcripción fonética refleja la pronunciación yeísta - *gallo* /'gajol/, que se justifica, con razón, por su mayor difusión en el mundo hispanohablante.

En cualquier caso, el planteamiento más original e interesante de este diccionario no está en su macroestructura, sino en la microestructura de cada entrada. En un verbo complejo como *dar* la información se ordena por una acepción en español entre paréntesis y en cursiva, de este modo,

hay un *dar* que es *facilitar*; otro, *conceder*; otro, *mostrar*; otro, *pagar*; otro, *expresar*; otro, *golpear*; otro, *molestar* y, así, muchos más, es decir, lo que se presenta en el *Grande dizionario* son los equivalentes en la lengua resultante de cada una de las acepciones, dichas con toda claridad en la lengua fuente. En muchos casos *dar* adquiere estos sentidos con unos sustantivos en concreto y para aclararlos se utilizan con talento los ejemplos. En la acepción *molestar* del verbo *dar* se nos dice: *El perro nos ha dado la noche*. Así pues, es en las entradas de verbos, de preposiciones o de conjunciones con múltiples acepciones donde se evidencia en mayor medida el valor distintivo de la obra.

De este modo, en lugar del caos de la entrada *clavado* que vimos en el diccionario de Martínez Amador en el de Arqués y Padoan quien lo consulta está orientado a elegir el buen equivalente. Posiblemente, esta solución no se podría alcanzar con otra lengua más lejana, tal vez a un usuario alemán - no digamos chino o japonés - no le aclare demasiado que una acepción de *dar* - un verbo más frecuente - la introduzca *pagar* pero es que en italiano su equivalente es *pagare* y, evidentemente, el lector italiano no tiene ningún problema. Y es que este diccionario es un ejemplo de lingüística aplicada: las microestructuras de las entradas están pensadas y redactadas para usuarios de unas lenguas concretas - el italiano y el español - por personas que conocen perfectamente los problemas que tienen los hablantes de una y otra lengua en el uso del léxico.

Por último, la edición en papel va acompañada de un DVD para la consulta del diccionario en el ordenador. La editorial anuncia que existen aplicaciones que permiten su uso en otros dispositivos electrónicos. En la zona de menú de la página de portada se localizan una barra de navegación horizontal y, más abajo, una caja de buscador, en la que se consulta por lemas. Si es pertinente, surge automáticamente otra caja con sugerencias - *Cercavi forse / Quizá buscabas* - por si ha habido algún fallo ortográfico al teclear el lema. También se puede consultar el diccionario por medio de un menú a la izquierda con el lemario en las dos lenguas de la obra. Por otra parte, el uso de la opción de búsqueda avanzada da la oportunidad de otros tipos de búsqueda de palabras no en el lemario, sino, pongamos por caso, en la fraseología, en los ejemplos o por algún tipo de marca lexicográfica gramatical, etimológica o de registro.

En esta edición electrónica, las entradas que tienen como lengua fuente el español añaden diversos botones: un botón que enlaza con un archivo de audio que permite escuchar el lema - en masculino y en femenino, si la palabra tiene la moción de género -, y otro botón para leer el desarrollo de las formas léxicas propias de las flexiones verbales - *Conjugación* - o nominales - *Declinación* -. Esta es la única duda que asalta al consultar el diccionario: ¿por qué no ampliar esta información añadida a las entradas con el italiano como lengua fuente? Ciertamente, en la edición en papel es explicable que una editorial italiana cuide el mercado nacional - cada nue-

va página impresa encarece el producto -, pero esto no es tan explicable en la edición electrónica. Esperemos que Zanichelli reconsidere su postura en una próxima edición.

En definitiva, y dejando aparte esta salvedad, *Il grande dizionario di spagnolo* de Rossend Arqués y Adriana Padoan constituye una obra de consulta inexcusable para quienes deseen comprender lo que se lee y se escucha en las aulas, en los medios y también en las calles de las dos penínsulas.

**Birello, Marilisa; Vilagrasa, Albert (2012).
Bravissimo! (corso d'italiano). Firenze: Bulgarini,
pp. 181**

Roberta Contin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Recensiamo questo volume d'indubbio interesse e valore non solo per la glottodidattica applicata all'italiano in generale, ma anche per quella comparata italo-iberica, essendo i due autori docenti da molti anni in Catalogna e ponendo l'insegnamento dell'italiano in un contesto bilingue affine (spagnolo-catalano) problemi del tutto peculiari.

Il metodo è quello comunicativo che struttura i contenuti del libro degli autori Marilisa Birello e Albert Vilagrasa. Il primo volume, comprensivo di cd audio, è articolato in otto unità che a loro volta si suddividono in sette parti ciascuna, spaziando tra contenuti grammaticali, lessicali e socioculturali. Il pacchetto didattico comprende inoltre un quaderno degli esercizi (per il rafforzamento della parte pratica e per il consolidamento della parte grammaticale e lessicale degli autori Michel Morel, Evelina Bologna-Tollemmer e Caroline Sarian) e una guida pedagogica in formato Cd-Rom (con molto materiale complementare e di approfondimento).

Il discente, fin dal titolo del volume, viene incoraggiato e motivato. I volumi non pongono lo studio della materia in termini di sfida, rappresentando quindi in termini glottodidattici l'eliminazione di un 'filtro affettivo' e consentendo all'alunno un approccio educativo estremamente coinvolgente nel rispetto dell'interculturalità, uno tra gli obiettivi di questo prezioso manuale. Il suo fiore all'occhiello è la parte di interazione con lo studente: ogni due unità didattiche c'è infatti il «diario d'apprendimento» dove lo studente può autovalutarsi, mettendosi in connessione, non in tensione, con il materiale proposto e le reali nozioni apprese. Come ben spiegato nella parte introduttiva dagli stessi autori, i volumi oggetto di questa recensione sono indirizzati a giovani e adulti, quindi questo tipo di approccio, abbraccia l'intero target di utenza che lo utilizzerà. Il primo impatto significativo con il volume non a caso è prevalentemente visivo: tuttavia i colori e la grafica non prescindono dall'informazione socioculturale, ossia dalle tradizioni, dagli usi e dai costumi della civiltà studiata che vengono ampiamente illustrati. Se la lingua è un 'continuo divenire', di sicuro, in questo manuale, il concetto si può toccare con mano, osservare e poi mettere in pratica. Una sorta di immersione linguistica che, mediante la

scelta metodologica degli autori e della casa editrice, rapporta gli argomenti a un contesto empirico. Come previsto dal QCER (Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue) il discente deve essere considerato un 'attore sociale' e, l'insieme di questi fattori didattico-comunicativi, di sicuro apportano concretezza ai contenuti proposti. L'alunno, attraverso la metodologia didattica applicata, ha la sensazione di 'esserci dentro', di essere dunque *coinvolto*. Le situazioni comunicative lo guideranno nella parte pratica delle abilità apprese perché una lingua non è solo grammatica, anzi. La guida pedagogica integra il libro con contenuti organizzativi pratici, considerando l'alunno al medesimo livello. Non si parla meramente, dunque, di insegnare, quanto piuttosto di *e-ducere*: tirare fuori. 'Tirare fuori', appunto, le conoscenze pregresse dello studente-persona, iniziandolo ad un mondo nuovo oppure avvicinandolo ad uno preesistente valorizzando talora l'analogia. Lo scopo di *Bravissimo!* è dunque notevole: far conoscere una nuova lingua ad uno straniero, nel caso specifico la lingua italiana. Il raggiungimento di questo obiettivo è possibile attraverso l'applicazione di molte tecniche abbinabili alle lezioni di tipo frontale, ma soprattutto cercando di avvicinare lo studente alla sua realtà quotidiana, anche attraverso supporti cartacei perché, essendo la nostra società in continuo movimento, ciò che non può mancare agli studenti è una connessione (o più connessioni) tra loro stessi e la globalità, anche attraverso la cultura del paese della lingua oggetto dei loro studi. Ed è proprio questo il punto: assimilare un'altra lingua in un'altra lingua. Comprendere dunque la sua cultura, non solamente impararla, ma entrare nella sua più ampia dimensione culturale, oltre che linguistica, empaticamente e globalmente, abbracciandone la dimensione più profonda. L'avvicinamento alla cultura del paese della L2 risulta dunque fondamentale ai fini della comunicazione interculturale. Un approccio olistico in cui lo studente venga inglobato in maniera coinvolgente risulta infine un'efficace soluzione didattica con risultati soddisfacenti e produttivi per far *incontrare* realtà distinte. Merita un elogio anche la parte dedicata agli allegati del volume, situata alla fine del libro dello studente, parte ricca di informazioni culturali, e una pagina dedicata alla gestemica italiana, nonché le tavole grammaticali riassuntive a fine testo: specchietto di riferimento e materiale sempre utile in casi di dubbi grammaticali, risolvibili così in modo veloce, ordinato e rapido.

Bravissimo! è un corso certamente 'interattivo' e indubbiamente 'efficace', che vuole fornire competenze linguistiche aggiuntive senza interferire o ferire le culture personali e nel rispetto dell'alunno e soprattutto della sua stessa identità etnico-linguistica, ponendosi quindi come una vera esperienza totale, non solo di apprendimento ma anche di interazione culturale.

Brioso Santos, Héctor; Chereches, Alexandra (co-ords.) (2012). «Callando pasan los ligeros años...»: El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609. Madrid: Liceus, pp. 220

Debora Vaccari (Università di Roma La Sapienza, Italia)

«¿Lope fue alguna vez joven?», si chiede Héctor Brioso Santos nella *Presentación* (p. 15) al volume che inaugura la collezione *Papeles de Teatro* della casa editrice Liceus e il cui titolo richiama l'ultimo verso di un sonetto delle *Rimas*: «Mi vida va volando, el tiempo corre, | y mientras mi esperanza con vos viene, | callando pasan los ligeros años» (*Desde que viene la rosada Aurora*, CXIII). Che cosa sappiamo realmente di quei «ligeros años», di quella fase di sperimentazione e tentativi precedente alla formulazione della *comedia nueva* celebrata nell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* del 1609? A questa domanda cercano di rispondere gli studiosi che partecipano con i loro contributi a questa raccolta di recente pubblicazione, significativamente dedicata alla memoria di Stefano Arata di cui si riproduce un «Autógrafo 'velazqueño'» del 1991 (p. 17), dieci anni dopo la sua morte prematura. E cercano di rispondere avendo come orizzonte critico una serie di lavori fondamentali che hanno segnato gli studi su una tappa cruciale per il teatro barocco, quella dell'affermazione del teatro commerciale; lavori come quello pionieristico di Rinaldo Froldi (*Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca: Anaya, 1968 tante volte citato proprio dal coordinatore del volume) o quello, altrettanto innovatore, di Frida Weber de Kurlat («Lope-Lope y Lope-pre-Lope (formación del sub-código propio de la comedia de Lope y su época)», *Segismundo*, 23-24 [1976], pp. 111-131) o, ancora, gli imprescindibili saggi di Joan Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III [1981], pp. 251-308, e «Del primer Lope al Arte nuevo», in Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. I-LV). Ma quando finisce la 'tappa di formazione' di Lope? Alcuni studiosi considerano decisiva la chiusura dei teatri nel 1598; altri, la fine dell'esilio di Lope dalla Corte e la permanenza ad Alba de Tormes, nel 1595; altri ancora considerano un punto di svolta fondamentale la pubblicazione della cosiddetta *Parte primera* tra il 1603 e il 1604... Nel caso del presente volume la scelta cade su una data più tardiva, il 1609, anno della pubblicazione dell'*Arte nuevo*, il trattatello in versi che segna il trionfo definitivo del Fénix.

Aprire il volume l'eccellente contributo di Alejandro García Reidy, intitolato «Y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes»: el primer Lope y las compañías de actores en la génesis de la comedia nueva (pp. 19-43). Per realizzare «el estudio de la primera etapa de Lope atendiendo a su posición en el campo teatral a partir de las relaciones que mantuvo con los actores profesionales desde que comenzó a escribir para la escena hasta alrededor de 1604» (p. 21), García Reidy riesamina gli atti del processo del 1588, dai quali emerge chiaro il legame con gli *autores de comedias* Jerónimo Velázquez e Gaspar de Porras, che già si contendevano le commedie del giovane drammaturgo, a quei tempi completamente immerso nel mondo della *farándula* (basti ricordare la sua storia d'amore con Elena Osorio, figlia di quello stesso Velázquez per cui scriveva le sue commedie). Infatti, il successo assicura al giovane Lope la possibilità di scegliere a chi vendere le sue opere, come dimostrano anche i dati relativi agli anni 1590-1599 raccolti nel *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico. DICAT* (dir. Teresa Ferrer [a cura di], Kassel: Reichenberger, 2008): il drammaturgo continua a lavorare con i migliori *autores* in circolazione nonostante gli anni di esilio dalla Corte o quelli passati ad Alba de Tormes, *autores* che poi rivendono le sue commedie a compagnie girovaghe di seconda fila, facendolo conoscere anche lontano dai *corrales* madrileni. Ma «¿qué porcentaje de comedias supuso la producción de Lope dentro del conjunto de comedias representadas antes de 1604?» (p. 37). I numeri che propone García Reidy ci danno un'idea delle dimensioni del fenomeno: scopriamo, infatti, che le opere del Fénix rappresentano il 20% del totale delle commedie rappresentate: una presenza massiccia che spiega come e perché l'*Arte nuevo* si sia imposto in un lasso di tempo relativamente breve. Il segreto del successo del giovane Lope, infatti, è tutto nella sua capacità di sfruttare una pratica scenica professionale in pieno sviluppo, stabilendo relazioni proficue tanto per lui come per quei *farsantes* il cui contributo decisivo riconoscerà più volte nel corso degli anni.

María Rosa Álvarez Sellers, tornando su un tema a lei caro, quello della tragedia nel teatro del Siglo de Oro, ci offre un punto diverso, più 'teorico', sulla tappa di formazione di Lope («Lo trágico y lo cómico mezclado»: Lope de Vega y la creación de la tragedia "al estilo español", pp. 45-68). L'*Arte nuevo* del 1609 rappresenta la volontà di legittimazione di un modello teatrale, quello della tragicommedia, diverso da quello aristotelico, ma vicino alla forma 'mista' di dramma, specchio della natura, plautina, di cui parlava Orazio. Al suo arrivo sulla scena teatrale, quindi, Lope trova un terreno fertile per le sue proposte: Alfonso López Pinciano, autore del primo trattato di poetica spagnolo, la *Filosofía antigua poética* (1596), afferma che il frutto della fusione dei generi non è un mostro ma una «criatura muy bella», e proprio su questo modello, alla fine del XVI secolo, in Spagna già si scrivono diverse 'tragicommedie'. Contemporaneamente, i drammaturghi degli anni Ottanta e, in special modo, i *valencianos*, si dedicano al

recupero della tragedia, da loro ritenuta il mezzo migliore per rinnovare il teatro e smuovere le coscienze soprattutto grazie a un finale infausto. Un'idea, questa dell'inevitabilità del finale tragico, non condivisa proprio da Pinciano, che ammette la possibilità di un finale felice per la tragedia, più apprezzato dal pubblico anche se meno didattico. E proprio questo è il cammino che sceglie Lope: assecondare il "gusto" del pubblico proponendo una tragedia lontana dal modello seneciano, che culminava con finali truculenti finalizzati a suscitare il terrore e con esso la catarsi. Ancora intorno al 1598 Lope scrive *El marqués de Mantua* e *El Duque de Viseo*, due drammi incentrati sul tema dell'abuso di potere che includono l'esibizione di cadaveri e la violenza. Progressivamente, però, la combinazione di comico e tragico sovrappone il conflitto tragico alla struttura della commedia: le «formas renacentistas para una ideología barroca» si fondano su una poetica tragica basata sulla parola, la messa in scena, l'imitazione dell'azione e della vita... La tragedia si scatena a partire dall'intreccio e dal conflitto drammatico, e non più di fronte all'orrore finale. Nasce così una concezione di tragedia tutta spagnola con una convergenza sulla tragicommedia intesa come 'specchio della vita', più adatta ai nuovi gusti del pubblico. Il processo si compirà definitivamente con *El castigo sin venganza*, che Lope farà precedere da un prologo che contiene il manifesto della nuova tragedia 'al estilo español': «advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres».

In *Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega* (pp. 69-90) Marcella Trambaioli studia una delle maschere letterarie giovanili del drammaturgo, quella di Bernardo del Carpio, da lui scelto, ovviamente, per il cognome in comune. Nelle mani del drammaturgo, il celebre eroe medievale, suo possibile antenato, diventa un mezzo per manifestare le proprie ambizioni di fronte a un pubblico nobile, come accade nel caso de *El casamiento en la muerte* (1595). È proprio questa non tanto velata strategia di autopropaganda ad essere stigmatizzata duramente da Cervantes prima e da Góngora poi. In altre commedie, come ad esempio *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1598-1608), per raggiungere il suo scopo Lope si serve anche di personaggi minori, perfezionando così «una técnica pictórica» che consiste nell'«autorretrato teatral que realiza proyectando a nivel metaliterario sus instancias políticas en varios personajes, tanto principales como secundarios, que a partir del nombre y/o de la función dramática se asimilan a él, en un juego de espejos entre ficción y realidad típicamente barroco» (p. 78). Così accade, ad esempio, con i personaggi di Carpio e Rosales, cronisti regi nella *Tragedia del Rey don Sebastián* (1593-1603) e ne *La Santa Liga* (1595-1603). O in *Los comendadores de Córdoba* dove, oltre a Carpio, troviamo un servo chiamato Diego de Haro: anche la famiglia degli Haro è collegata al secondo cognome di

Lope, dato che era entrata in possesso del marchesato del Carpio nel 1559. Questa stessa strategia autopromozionale è individuabile anche in opere non drammatiche, come accade, per esempio, con l'*Arcadia* (1589), dove appare una statua di Bernardo del Carpio, o ancora ne *La hermosura de Angélica* (1602), dove non mancano riferimenti all'eroe medievale. Tuttavia, come segnala Trambaioli, la manipolazione della figura mitologica Bernardo del Carpio a fini autopromozionali non ebbe successo: dopo tanti attacchi satirici, il Lope maturo non tornerà a proporla, preferendogli altre maschere liriche, come quella dell'ortolano Belardo.

I due contributi seguenti hanno la finalità di descrivere i contesti nei quali Lope matura la sua proposta teatrale: nel primo, *Antes del «Arte nuevo»: génesis y evolución del contexto teórico-teatral del Lope joven* (pp. 119-142), Manuel Pérez Jiménez ripercorre «las etapas de aquel secular proceso de conformación de una dramática o teoría específica sobre el teatro, mostrando los avances y retrocesos de la evolución, así como el punto en que esta se encuentra cuando Lope de Vega formula su propia teoría» (p. 121). Punto di partenza imprescindibile per qualsiasi teoria teatrale sono, ovviamente, la *Poetica* di Aristotele e l'*Arte poetica* di Orazio, che riconoscono l'autonomia del genere teatrale. Tuttavia, tanto in Grecia come poi a Roma, la letteratura viene progressivamente subordinata alla retorica, anche se sono gli studi medievali a segnare il definitivo predominio della grammatica sulla letteratura. Solo nel XII secolo si assiste alla rinascita di una poetica autonoma, dentro la quale si inseriscono le nuove teorie sul dramma. È in questo contesto di rinascita che nel 1256 si traduce per la prima volta in latino il commento di Averroè alla *Poetica* aristotelica (per una versione in castigliano bisognerà aspettare il 1626). E sul modello di Averroè durante il Rinascimento molti altri autori commentano la *Poetica* aristotelica; in questo modo la letteratura va riacquistando la sua autonomia, così come anche la tragedia e la commedia si vanno profilando come generi indipendenti. Se in Italia si ha una prima poetica con Marco Girolamo Vida già nel 1527, in Spagna bisognerà aspettare il già citato Pinciano con la sua *Philosophia antiqua poetica* nel 1596, cui seguirà Luis Alfonso de Carvallo con il *Cisne de Apolo* nel 1602. All'inizio della sua carriera come drammaturgo, quindi, il giovane Lope deve fare i conti con un concetto di teatro ancora legato alla tradizione classica e completamente estraneo alla pratica scenica concreta: proprio la rivalutazione del teatro come spettacolo sarà una delle rivendicazioni più forti del Fénix de los Ingenios.

Da parte sua, Jesús Cañas Murillo approfondisce *Texto y contexto en el «Arte nuevo» de Lope de Vega* (pp. 91-118). Lo studioso – senza indicarlo – ripropone qui un saggio già pubblicato in *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2 (2012), pp. 37-60, nel quale interpreta alcuni aspetti problematici del trattatello lopiano (la costante presenza del *yo*, i continui cambiamenti di tono, la struttura sbilanciata, etc.) come frutto di condizionamenti esterni al testo. Infatti, Lope scrive l'*Arte nuevo* su sollecitazione dell'Accademia de

Madrid della quale faceva parte, e di cui segue le modalità di presentazione dei testi. Oltre al vincolo rappresentato dall'ambiente accademico, per la stesura del trattatello Lope deve fare i conti con un secondo contesto, quello delle persistenti polemiche sulla concezione della commedia legate al 'tradimento' della precettistica classica e alla mescolanza dei generi. Pertanto, in quanto discorso accademico *l'Arte nuevo* presenta caratteri di forte oralità; in quanto testo polemico sul teatro, aderisce al modello dell'epistola oraziana. Per quanto riguarda il titolo del trattatello, Cañas Murillo riprende le considerazioni formulate da John G. Weiger nel 1981, secondo il quale l'aggettivo *nuevo* non farebbe riferimento alla novità dei contenuti ma all'aggiunta del discorso accademico all'edizione delle *Rimas* del 1609. *L'Arte nuevo*, quindi, è la risposta di Lope al dibattito sul teatro, risposta in cui spiega ai suoi colti destinatari gli ingredienti della ricetta della *comedia nueva* concentrando la sua attenzione sui punti più caldi della polemica, ovvero la trasgressione dei classici e l'ibridazione generica.

Il saggio più breve della raccolta è quello di Manuel Cornejo, *Apostillas al espacio dedálico de «El mesón de la Corte» de Lope de Vega* (pp. 143-151). L'opera analizzata da Cornejo, risalente probabilmente agli anni 1588-1595, è una commedia urbana che «transcurre íntegramente en un espacio al mismo tiempo cerrado y público, hospitalario y peligroso de un mesón madrileño» (p. 143). Proprio l'ambivalenza dello spazio (allo stesso tempo infernale e celestiale) fa del *mesón* una vera e propria sineddoche della Corte, dove tutto è possibile. Per questo, anche se personaggi come Blanca considerano il *mesón* un vero covo di intrighi, in realtà quest'ultimo si configura come uno spazio per l'eroticismo e la sensualità, il tutto sotto il segno di uno svolgimento fortemente burlesco.

Come già rilevato da Marco Presotto nella sua recensione sull'*Anuario Lope de Vega*, XX (2014), pp. 280-285 (<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v20-presotto/pdf> [2014-05-20]), anche Jesús Menéndez Peláez ripropone qui, senza indicarlo, un articolo intitolato «El santo peregrino: de Lope al teatro jesuítico. *La vida de san Alejo, peregrino en su patria*» (pp. 153-176), sostanzialmente uguale a quello pubblicato su *Archivum*, LX (2010), pp. 213-248. L'articolo appare avulso nel contesto del volume, cui si collega solo grazie a un breve riferimento iniziale a *El peregrino en su patria* di Lope che, come spesso accade nelle opere del teatro gesuitico - considerato un tassello importante nella pedagogia accademica e spirituale dei collegi dell'ordine -, presenta l'allegoria della vita come pellegrinaggio. L'articolo illustra in dettaglio le caratteristiche interne e ideologiche de *La vida de san Alejo, peregrino en su patria*, commedia di stampo agiografico in tre *jornadas* polimetriche attribuita al Padre Diego Calleja. Dall'analisi delle tecniche drammatiche emergono alcune somiglianze con la *comedia nueva* (come, per esempio, la presenza di un triangolo amoroso Alejo-Hermosura divina-María o la presenza di un quadro *costumbrista*) e con la tradizione *romanceril* (la ripresa del tema

della *bella malmaridada* riferita a María, la sposa abbandonata da Alejo). L'opera propone anche molti elementi del teatro agiografico, come i sogni e le visioni, la teatralizzazione della lotta interiore del personaggio come una lotta tra Lucifero, gli angeli e Alejo, o, ancora, il giudizio finale sull'anima del santo.

Héctor Brioso Santos nel suo saggio, il penultimo del volume, torna sulla complessa relazione tra il giovane Lope e il maturo Cervantes negli anni Ottanta (si occupa di *Lope y Cervantes poco antes de 1588 y unas notas a «Las ferias de Madrid»*, pp. 177-202). Brioso, a partire da un ripasso del classico volume di Frolidi su *Lope de Vega y la formación de la comedia* (1968), sottolinea il ruolo giocato da Valencia nello sviluppo del teatro, dai primi *corrales* aperti nel 1584 circa, alla composizione, intorno al 1589, de *El prado de Valencia* di Tárrega, prodromo della *comedia nueva*. Agli anni Ottanta, fase di esperimenti teatrali per entrambi gli scrittori, risale *Las ferias de Madrid*, commedia composta da Lope tra il 1585 e il 1588, in coincidenza con la cosiddetta "prima epoca" del teatro di Cervantes, ben rappresentata da *El trato de Argel*. Se da una parte il confronto tra le due commedie ne rivela la costruzione dell'azione in quadri e non in scene, dall'altra fa emergere la precoce abilità di Lope nel gestire la presenza dei personaggi in scena - Cervantes, invece, preferisce far interagire i suoi personaggi in coppia - e nel lasciare una certa autonomia agli *autores de comedias*, lì dove *El trato* rivela l'intenzione di Cervantes di controllare la messa in scena attraverso didascalie dettagliatissime. Riguardo alla metrica de *Las ferias*, Lope appare già cosciente del significato del cambiamento strofico, ma lo usa ancora in modo immaturo, così come curiosa è la scelta del metro per le scene, ancora lontana da quanto teorizzerà più tardi nell'*Arte nuevo*. Difetti simili sono presenti anche nelle commedie di Cervantes, perché in realtà sono caratteristiche del dramma degli anni Ottanta. Brioso conclude la sua analisi affermando che «Ambos partían de una mezcla de estímulos teatrales, que a Cervantes lo condujo hacia una contradicción entre su classicismo y sus impulsos experimentales y a Lope a una acertada síntesis y a una eficaz táctica de ensayo y error, que lo llevó, a través de numerosos tanteos, a la fama teatral» (p. 193).

Conclude il volume un interessante studio di Veronica Ryjik dedicato a Lope e al canone: *Los misteriosos caminos del canon: una comedia temprana de Lope en Rusia* (pp. 203-220). La commedia cui allude il titolo è *El maestro de danzar*, messa in scena dal regista Vladimir Kantsel nel 1946 a Mosca con un enorme e duraturo successo, testimoniato anche da un adattamento cinematografico del 1952. La studiosa traccia il contesto nel quale si colloca l'evento, cercando di individuare i motivi del trionfo sulla scena russa di un'opera del tutto secondaria nel canone di Lope. Secondo Ryjik, le cause sono da ricercare in una fortunata combinazione di elementi, che vanno dall'ottima qualità della traduzione in russo e dall'altrettanto ottimo adattamento per la scena - improntato a una lettura non ideologica della

commedia, considerata solo come un canto all'amore vero -, all'allestimento proposto da Kantsel, in cui si coniugano costumi, scenografia, musica e coreografie che si sposano appieno con il gusto russo, il tutto unito allo straordinario talento dell'attore protagonista, Vladimir Zeldin.

In conclusione: il volume coordinato da Héctor Brioso Santos e Alexandra Chereches presenta, nella varietà dei suoi contenuti, diversi approcci alla figura e all'opera del giovane Lope de Vega e al teatro anteriore al 1609, offrendoci così nuovi elementi di riflessione sul cammino che ha portato il Lope pre-Lope a trasformarsi nel Lope-Lope che celebra la sua *tragicomedia nueva* nell'*Arte nuevo* del 1609.

Haidt, Rebecca (2011). *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Oxford: Voltaire Foundation, pp. 345

Aurèlia Pessarrodona Pérez (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia)

Después de su trabajo sobre la corporeidad, sobre todo masculina, en la España del siglo XVIII (*Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, New York: St. Martin's Press, 1998), Rebecca Haidt emprendió el proyecto de estudiar la vertiente femenina del fenómeno tomando como punto de partida el vestido y la moda, un tema que ciertamente había recibido poca atención por parte de los estudiosos en comparación con los casos francés, inglés y americano. Tras doce años de trabajo, el resultado final ha sido este libro, aunque algunas conclusiones parciales fueron publicadas con anterioridad como artículos sueltos.

La conclusión más llamativa de estos años de trabajo queda resumida con la siguiente elocuente frase de la propia Haidt: «I began writing what I thought would be a book about women and shopping, and it turned out to be a book about women, work and poverty» (p. 307). En efecto, la gran sorpresa tanto para Haidt como para el lector es que un trabajo que tenía que tratar sobre la moda de superficiales petimetras dieciochescas se convierte en una especie de 'descenso a los infiernos' de la pobreza, el trueque, la segunda mano y el reciclaje que desentraña las complejas condiciones de las mujeres de Madrid, en un contexto social, económico y laboral a medio camino entre la mentalidad mercantilista del Antiguo Régimen y los inicios de la Revolución Industrial y del capitalismo.

El concepto que guía este viaje es el de *decencia*, que, parafraseando a Haidt, puede ser definida como «the ability to convey, through clothing, that one had the means to dress appropriately (according to occasion and season)» (p. 98), en una época en la que la imagen externa resultaba clave para la identificación del individuo – clase, poder, estado – en un contexto urbano europeo. Las petimetras formaban parte de este mundo como mujeres ociosas que consumían las nuevas modas, sobre todo extranjeras, promovidas por la incipiente Revolución Industrial; pero su pecado a ojos de ilustrados como Campomanes o Jovellanos – con un pensamiento afín a Mandeville o Adam Smith – era su improductividad, ya que pretendían aparentar sin tra-

bajar y, por tanto, no revertían económicamente en la sociedad.

No obstante, alrededor de esta teórica falta de utilidad se desarrolló multitud de actividades económicas protagonizadas principalmente por mujeres: comercio de segunda mano y arreglos de todo tipo, servidumbre que también se encargaba de tareas de costura, inmigración de mujeres para trabajar en la capital, etc. Se trataba de una intensa *economía del deseo*, soterrada y marginal en cuanto a no oficial y a su falta de rastro en la documentación de archivo, pero que en realidad formaba parte del paisaje cotidiano madrileño. El último escalón de esta economía del deseo son los traperos: como agentes recicladores que logran dar nueva vida al retal, su actividad forma un curioso ‘anillo de moebius’ con la primera estación del viaje, las petimetras. De hecho, es significativo que estos personajes, tan marginales, aparezcan a menudo acompañando a petimetras en el teatro popular de la época.

Estas reveladoras conclusiones están apoyadas, precisamente, por unos testimonios de excepción: sainetes y tonadillas. En efecto, un aspecto especialmente atractivo de este viaje es su metodología transversal: siguiendo trabajos como los de William Sewell (*Work and Revolution in France: the Language of Labor from the Old Regime to 1848*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980) o el más reciente de Carolyn Steedman (*Master and Servant. Love and Labouring the English Industrial Age*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007), Haidt considera que la literatura popular de la época aporta información muy rica acerca de estas actividades socioeconómicas que muy a menudo no han quedado registradas en la documentación de archivo. En este caso, los sainetes y las tonadillas funcionaban como pequeños espejos de esta realidad y sus deformaciones caricaturescas y fictivas reflejan tensiones de una cotidianidad real que el público vivía cada día en la calle y en sus casas.

Es la primera vez que este repertorio es tratado desde esta sugerente perspectiva: gracias a ello buena parte de los argumentos y personajes, sobre todo femeninos, de sainetes y tonadillas encuentran su lugar dentro de su contexto socioeconómico más allá de los tópicos sostenidos habitualmente. Por ejemplo, el trabajo de Haidt cuestiona la supuesta oposición maniquea entre petimetras y majas, normalmente entendida como antagonismo entre lo popular y cierta élite o lo autóctono y lo extranjero. Estos elementos también existían, pero Haidt explora el tema a partir del engranaje socioeconómico que los hace funcionar desde abajo.

En este sentido es muy interesante la interpretación de Haidt sobre el casticismo. Dicho de un modo muy resumido, considera que los majos eran sobre todo inmigrantes trabajadores de las clases bajas madrileñas que, al quedarse fuera de la protección gremial, se reivindicaban a sí mismos como grupo perteneciente a Madrid de pleno derecho. A pesar de tratarse de un punto de vista especialmente revelador, el enfoque de Haidt presenta el problema de considerar a toda la clase baja inmigrante como maja, aunque ella misma apunte que en sainetes y tonadillas parecen existir diversos

niveles de lectura.

En efecto, convendría seguir profundizando en esta línea y algo que ayudaría a hacerlo sería teniendo en cuenta la complejidad dramática de este teatro breve, es decir, integrando también aspectos como la música y el baile. No hay que perder de vista que tanto sainetes como tonadillas eran pequeños espectáculos que incluían música y danza, de modo incidental en los primeros y como integrante principal del drama en las segundas. Su presencia no sólo pone de manifiesto los gustos de la época, sino que también servía para caracterizar personajes y situaciones, aunque a veces fuera de modo poco realista y sólo meramente humorístico. Por tanto, un estudio integral puede proporcionar datos relevantes en la dirección propuesta por Haidt.

En resumen, este libro resulta un trabajo imprescindible para entender la sociedad de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico desde un punto de vista actualizado, puesto en relación con el resto de Europa y evitando las visiones tópicas sobre la España de la época. También es de agradecer la correctísima traducción al inglés de las citas en español, que a menudo presentan un tono muy coloquial difícilmente adaptable a otra lengua. Esperemos que el hecho de que el libro sea en inglés ayude a difundir estos aspectos de la cultura española desde una visión objetiva e internacional.

Salinas, Pedro (2013). *Poesía inédita* (ed. Monserrat Escartín). Madrid: Cátedra, pp. 504

Juana María González García (Universidad Internacional de la Rioja, España)

Los lectores de Pedro Salinas están de enhorabuena. Montserrat Escartín, responsable del tomo de poesía del autor madrileño en las *Obras Completas* publicadas en 2007, nos ofrece un nuevo volumen con nada menos que 142 poemas del autor que pertenecen a todos los períodos creativos del poeta «desde tentativas juveniles, a los últimos apuntes escritos antes de su muerte, pasando por momentos dichosos (irrupción del amor, llegada de los nietos) o críticos (pérdida de la amada, guerra y enfermedades)» (Escartín 2013, p. 15).

Este volumen de *Poesía inédita*, que al igual que las *Obras Completas* publica la editorial Cátedra, nos ofrece una amplia variedad de poemas entre los que destacan tres grupos. En primer lugar, piezas que el autor había ya publicado en diversas revistas de difícil acceso al público y que, por esta razón, no habían podido ser recogidas en la sucesivas ediciones de su «Poesía completa». En segundo lugar, cinco poemas inéditos que Salinas envió al escritor Enrique Díez-Canedo con motivo de una antología que preparaba para *Revista de Occidente* entre 1924 y 1926. Este proyecto resultó frustrado y de los diecisiete poemas que Salinas envió, sólo se llegaron a publicar siete en la revista *España* y once en el libro del poeta *Seguro azar* (1929). En último lugar, algunos inéditos de entre los años 1937-1939 que iluminan aspectos del poemario *Largo lamento*, iniciado en 1936 y publicado parcialmente por primera vez en 1971, en la reedición de las *Poesía completas* que preparó la hija del poeta, Soledad Salinas.

Este volumen de *Poesía inédita* ofrece importantes aportaciones, y contribuye decisivamente al mejor entendimiento de la obra de Salinas y de su proceso creador. Por un lado, los poemas contenidos en este volumen se encuentran en diferentes estadios de publicación: copias en limpio, primeros apuntes, borradores en procesos de reescritura, etc. También se rescatan poemas abandonados que fueron el germen de otros, y textos que complementan y/o aclaran textos sí publicados. Este hecho, unido a las interesantes observaciones de Montserrat Escartín sobre el proceso creativo de la poesía de Pedro Salinas, permite al lector descubrir cómo solía componer el autor sus textos poéticos y qué pautas creativas seguía hasta llegar a la versión final de un poema. En este sentido, Salinas concibe su obra como un «organismo que crece y se modifica a lo largo de los

años» (Escartín 2013, p. 31), un proceso similar al que seguía su maestro Juan Ramón Jiménez.

Por otro lado, este volumen nos descubre temas no frecuentes en la poesía de Pedro Salinas, como la pérdida de la amada, la vejez o la enfermedad. También poemas de un marcado signo político, que el autor decidió silenciar por temor a las represalias, como es el caso de los poemas inéditos *Paca, la Franca mona, A Chamberlain en su viaje a Roma y Nach München!* los tres fechados en 1938.

Finalmente, destaca la importancia que esta edición de *Poesía inédita* otorga al papel de la correspondencia de Salinas en la construcción de su obra poética. Montserrat Escartín (2013) habla de las cartas de Salinas como «un continuo campo de pruebas de muchos de los aciertos poéticos del autor» (p. 42), hasta el punto de calificar el resultado final como ‘poesía epistolar’.

En cuanto a la edición de los textos, el trabajo de Escartín es impecable. Las notas a los poemas son muy abundantes y exhaustivas, lo que permite una correcta localización, contextualización y comprensión de cada uno de los poemas. Destaca especialmente el apéndice final acerca de la génesis textual de algunos de los textos publicados, que exponen de manera muy clara el proceso creativo de muchos de los poemas de Salinas.

En definitiva, nos encontramos ante una edición indispensable para los amantes de Pedro Salinas, que seguro disfrutarán con el riguroso trabajo de Montserrat Escartín.

Goytisolo, Juan (2012). *Paisajes después de la batalla* (preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 442

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La obra de Juan Goytisolo ha sido calificada de radicalmente moderna, de subversiva, rupturista. Y una de sus novelas el propio autor la definió como un «texto urbano políglota y abigarrado». Quizás por esta razón es de justicia poética que una propuesta rompedera de ecdótica vea la luz como estudio y edición crítica de una de sus novelas, *Paisajes después de la batalla*. Una novela como esta es un auténtico festival textual. Como es sabido, Goytisolo la escribió bajo la protección de un epígrafe de Bouvard et Pécuchet: «Ponían en duda la probidad de los hombres, la castidad de las mujeres, la inteligencia del gobierno, el sentido común del pueblo; en corto, minaban las bases». La novela plantea la ciudad del futuro como cosmovisión de la hecatombe diaria que acecha al ser humano contemporáneo y está construida a partir de una gran variedad de materiales, reescritura de artículos. Bénédicte Vauthier trabaja con una gran variedad de materiales (borradores autógrafos, recortes de prensa, sinopsis, etc.) conservados en la Diputación Provincial de Almería para así conseguir adentrarse en la operación de escritura de la novela. De esta y de otras del autor barcelonés. El resultado favorable para el libro de la contabilidad literaria del lector es que este libro son dos libros: un extenso prólogo de casi 200 páginas en el que la catedrática de la universidad de Berna analiza en detalle el dossier genético de la novela de Juan Goytisolo; y un segundo que consiste en la edición crítica del texto de la novela.

La edición de Bénédicte Vauthier es espectacular y ejemplar. Espectacular porque gracias a un gran despliegue de medios editoriales la extensa introducción está trufada de ejemplos de lectura, muestras de correcciones, de ilustraciones, materiales auxiliares utilizados por Goytisolo en la redacción del libro, con lo que la parte introductoria resulta un eficaz producto casi tridimensional, casi multimedia, que parece haber sido escrito en *html*. Es también de un gran valor metacrítico. En efecto la introducción *Preliminares y estudio de crítica genética* es un muy buen estudio del proceso de escritura del libro y de las transformaciones que sufrió el texto de Goytisolo, pero es también un toque de atención acerca de la aplicación de la crítica textual

en ámbito de textos literarios modernos (siglos XVIII-XXI). Para la profesora Bénédicte Vauthier la crítica genética se entiende como «poétique de transitions entre états» y que permite «réconcilier la philologie et la génétique et unifier le panorama de la variation textuelle».

Es ejemplar porque de ella se puede aprender mucho en el esfuerzo en curso de renovación de la ecdótica aplicada a textos contemporáneos. El trabajo de Vauthier se fija en el «antetexto» (calco del francés «avant-texte»), que no es otro que el conjunto de los documentos escritos que se relacionan con un proyecto literario específico, que resulta en la publicación de un texto. A este se suma el cotejo sistemático de las diversas ediciones del texto. La editora hace suya una opinión de Jean-Louis Lebrave según la cual no hay diferencia radical entre dos los estados textuales, variante y la variación, que se puede observar en los borradores. Pero sí hay una diferencia de grado ya que la proliferación de la variación es a menudo mucho más intensa en los borradores. Vauthier identifica las *variaciones* entre los borradores y las *variantes* textuales, para analizar el grado de variación. Ello le permite manifestarse crítica con la tradición editorial en ámbito hispánico de limitar la edición crítica de textos modernos en una reductora perspectiva filológica, eliminando la atención a las distintas fases de escritura que se reducen tan solo a algunas variantes.

El estudio ecdótico de Vauthier le permite profundizar en el detalle de la escritura de Goytisolo y en sus diversos períodos. En su juventud escribía con gran facilidad sin corregirse apenas. Los libros posteriores son producto de un proceso de revisión lleno de tachaduras («correcciones, dudas, alternativas, esbozos, retoques»). Así su obra de juventud era una escritura '*à programme*' mientras que la más reciente es paradigma de una '*écriture à processus*'. Certeramente distingue Vauthier entre una escritura «ovípara» y una «vivípara» o «a lo que salga». El propio Goytisolo lo ilustra con una frase de Jean Genet: «si el autor antes de iniciar la obra, conoce el punto de partida y el de llegada, lo suyo no es una aventura literaria sino un trayecto en autobús». El trabajo de Vauthier es científico - de gran rigor, minucioso, exhaustivo - con una considerable amplitud de miras, pero ello no le impide mezclar aspectos muy personales relacionados con el proyecto. Por ejemplo nos ilustra cómo en la preparación del dossier genético incluye originales mecanografiados que encontró entre las páginas de ejemplares de algunas obras de Goytisolo que habían sido propiedad de Elsa Dehennin. Más adelante en la sección *Escribir a lo que salga* en la que analiza los procedimientos de redacción de Goytisolo, utiliza un término crítico puesto en juego por la misma Dehennin, maestra de Vauthier: el 'narrator'. Aunque personalmente no sé si sería más preciso utilizar algunos de los términos críticos difundidos por la 'auto-fiction'. El análisis de las variaciones en los manuscritos le permite confirmar la importancia de las últimas páginas de la novela, que ya fue indicado por otros medios por Marco Kunz, uno de los críticos que se han enfrentado a la novela:

«La última página vuelve al origen mismo de este texto autosuficiente mostrando al protagonista, sentado a su mesa de trabajo» vacilando entre los tres discursos del libro: la perversión sexual, la sátira contra el cinismo del *marketing* y la tecnociencia modernas y la militancia política contra el racismo y el etnocentrismo.

Vauthier dedica un apartado de la introducción a destacar el potente mosaico intertextual que está en el origen de la novela. A destacar el mapa del metro de París vía Leila Sebbar, que confirma un destacado enfoque de Marc Augé: conocer una ciudad usando el metro es un camino recorrido en la soledad acompañada, un viaje por el espacio y a través de una especie de inconsciente colectivo dibujado geográficamente. A ello cabe sumar las intuiciones a propósito del peso en la novela de Goytisolo del modelo benjaminiano del callejear o de la lectura ekfrástica de fotografías del autor de *Alice in Wonderland* en un volumen titulado *Photos and Letters of Lewis Carroll to his Child Friends*. Asimismo analiza en detalle la inserción y reelaboración de textos periodísticos de Goytisolo publicados en la prensa e incorporados de manera significativa en el texto de la novela. En el apartado «A modo de conclusión: genética textual, genética de los manuscritos» Vauthier recopila los múltiples hallazgos de la fecunda operación ecdótica y apunta que el examen genético de las secuencias más autobiográficas revela el «cuerpo a cuerpo con la escritura», además de la necesidad de releer el libro editado enlazado con *Makbara* y el díptico autobiográfico, y también con libros como *El sitio de los sitios*, *El exiliado de aquí y allá*. El estudio se complementa con dos extensa bibliografías de las obras citadas en los preliminares y de estudios sobre *Paisajes después de la batalla*.

La metodología empleada de análisis de una «poética de transiciones entre estados» es fecunda. Y más en el caso de un autor que ha manifestado profusamente que «nada es definitivo... [u]na obra literaria se elabora a lo largo de diferentes fases: se corrige, reescribe, depura, *no solo en el periodo de composición, sino también cuando haya sido ya impresa*». Bénédicte Vauthier tiene trabajo para rato. Nos anuncia en las conclusiones que este trabajo «no es sino la punta del iceberg de un trabajo genético mucho más amplio, aún en parte sumergido, que verá la luz, parcial o totalmente, en la galaxia internet». El *Titanic* de la vieja ecdótica ha encontrado su destino.

Panero, Leopoldo María (2012). *Poesía completa (2000-2010)* (ed. Túa Blesa). Madrid: Visor, pp. 622

Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Después de *Poesía completa (1970-2000)* (Madrid, Visor, 2001), el año pasado Leopoldo María Panero ha vuelto a publicar con la misma editorial otro libro de poesía bajo el título de *Poesía completa (2000-2010)*, donde reúne toda su producción poética de los últimos diez años. Se trata de un libro análogo al anterior, bien desde el punto de vista del diseño, bien por el tamaño: las dos recopilaciones tienen dimensiones muy parecidas. De hecho, si ponemos un libro al lado del otro, se nota en seguida que son prácticamente iguales – la primera *Poesía completa* tiene 587 páginas, mientras que la segunda tiene 622. Este dato, que parece trivial, no lo es tanto si se piensa en la disparidad de proporción que hay entre los dos libros en términos de contenido: es decir que, en los últimos diez años, Leopoldo María Panero ha incrementado su ritmo de escritura de dos tercios. Lo nota el mismo Túa Blesa, especialista de la vida y la obra de este autor y también editor del libro, que en el *incipit* de la introducción escribe: «El ritmo de escritura de Panero, que puede o debe verse como una compulsión o como un efecto de “el ritual del neurótico obsesivo”, según expresión que se lee en varias ocasiones en su obra, es poco usual y hay que decir que todos sus escritos encuentran acogida por parte de editoriales, si es que no han sido propiciadas por sus responsables, y de lectores. Y no son pocas las publicaciones de materiales poéticos nuevos en estos años: nada menos que veinticuatro títulos.» (*La destrucción fue mi Beatriz*, pp. 8-9). El hecho de que, en solamente diez años, Leopoldo María Panero haya escrito tanto como casi todo lo que escribió hasta el año 2000 es sin duda llamativo. También hay que considerar el interés mediático que suscita el poeta y la habilidad de los editores y amigos que lo rodean para que tenga *de facto* cierta facilidad a la hora de dar a conocer prácticamente todos sus escritos.

Hecha esta premisa, se puede compartir la postura del propio Túa Blesa que, remontándose a su estudio *Leopoldo María Panero, el último poeta* (Madrid, Valdemar, 1995), sostiene que, en la abundante producción de estos últimos años, el autor pasa de «una posición de ultimidad, de final del mundo, de apocalipsis» (p. 12) al «momento que es ya el que sucede al último, a uno en el que el fin del mundo ya ha acontecido» (p. 13), hasta el punto de que «la poesía de Panero sería en conjunto ya no la *última*

palabra, sino con mayor propiedad la palabra *póstuma*» (p. 13). En este sentido, habría que leerse el ritmo compulsivo de la escritura paneriana bajo la lente de la muerte del sujeto, «algo ya dicho reiteradamente en la escritura de Panero» (p. 13). Aún más, «Si *yo* está muerto, ya sin identidad alguna, su palabra, que obstinadamente continúa, habrá de ser la palabra de alguien, un alguien que tiene que ser necesariamente otro, otro distinto de *yo*» (p. 16-17). Y, sin embargo, como el mismo Túa Blesa reconoce enseñada, en la poesía última de Leopoldo María Panero hay una fuerte afirmación de identidad; en ella encuentra lugar la experiencia «de la vida como tormento» (p. 18) de un sujeto cuya voz en el fondo no puede que ser *lirica* en un sentido tradicional y donde el lector «A cada paso se tropieza con pasajes que identifican la escritura, el texto, con el vacío de la nada» (pp. 18-19).

La praxis de escritura de este poeta extraordinariamente prolífico se expresa precisamente a partir de esta «nada»; palabra fundamental para entender su horizonte poético. Es en la articulación vacía del texto donde se manifiesta su lógica poética, que tal vez se podría definir como un *impasse*. La práctica poética de Leopoldo María Panero está ante un callejón sin salida, ante la paradoja de lo que es para él el lenguaje poético – por definición ‘creador’ y, al mismo tiempo, muerto, frío. En *Golem*, libro contenido en *Poesía completa (2000-2010)*, la reciprocidad de las palabras judías *emet* «verdad» y *met* «muerte» es sintomática de esta perspectiva. Leopoldo María Panero ha considerado siempre la escritura como representación inerte y el poema sólo una copia de la vida; la conciencia de tal vacuidad es una característica fundamental de toda la poesía del autor y tal vez también sea el fundamento para que, más allá de especulaciones que no tienen nada que ver con lo literario, él siga escribiendo de forma tan compulsiva. Precisamente por no poder apartar la mirada del vacío, del abismo que *se hace* en el mismo proceso de la escritura poética. Lo que está en juego en este caso es el propio acto de escribir y su (sin)sentido. Un deseo siempre frustrado y por eso compulsivo: porque sólo puede aplacarse de forma momentánea con el trabajo de la mano. A pesar y a partir de esta lúcida conciencia de la impotencia y la esterilidad del lenguaje poético, Leopoldo María Panero sigue escribiendo sin cesar, llevando a cabo la tarea que considera inútil. Poesía y existencia, creación y nada; escritura como absurdo e infinito proceso de invención y destrucción. Desde hace años la escritura de Leopoldo María Panero refleja esta lucha sin presentar sustanciales novedades ni a nivel léxico-simbólico, ni a nivel del ritmo. El poeta sigue al borde del abismo, como sugería Benito Fernández en su biografía (*El contorno del abismo*, Barcelona: Tusquets, 1999), en una agonía literaria que le lleva continuamente a la destrucción, *en contra de y a través de* la palabra poética.

El intento del último Panero sigue siendo el mismo que ya se había vislumbrado en la antología de los *Novísimos*: desenmascarar la paradoja del

lenguaje poético para que finalmente se muestra lo insensato de la existencia, que el autor encarna según una condición que, retomando a Giorgio Agamben, podríamos definir la del «poeta *sacer*» (*Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005). Leopoldo María Panero es un *paria* cuya vida no vale nada y, al mismo tiempo, un verdadero *ministerium* de la liturgia de la poesía contemporánea. A tal propósito, podría resultar explicativa «la presencia del autor en internet» (p. 10), donde aparece leyendo sus propios poemas. Leopoldo María Panero lee siempre de una forma monótona, apática, sin apego alguno a su propia escritura. El tono de la voz no varía, con respecto al texto publicado no marca los encabalgamientos, no enfatiza las pausas, a veces ni respeta las comas que sin embargo están impresas en la página. Todos estos aspectos de la *performatividad* de Panero leyendo sus propios poemas reflejan no sólo el estado clínico en el que se encuentra la persona, sino también una huella de lo que llamamos *impasse* y que estaría por debajo de su escritura compulsiva obsesiva. Los poemas sólo son copias, son cadáveres y la voz – menos aún la del poeta que los ha escrito – no puede volverlos a vivificar: el ejercicio de leerlos en voz alta para un público o para una grabación es la mera exposición de un cuerpo sin vida. Además, el poeta, a pesar de tener su propia identidad (su experiencia en el mundo), sólo es un instrumento del *misterium* de la poesía, de la creación poética: como tal, la «liturgia» en el sentido de Agamben sólo se manifiesta en la «mano escribiendo». Único alivio es la práctica de la escritura entendida como *performance*, como continua producción de un hacer que encuentra acogida en la página-mortaja. El ejercicio compulsivo de la escritura abraza definitivamente al poeta que ya se ha vuelto un instrumento de ésta y vive en su función. Bajo esta luz, entonces, la abundante y dispersa obra recopilada en el libro editado con orden y eficacia por Túa Blesa es entonces un índice importante para interpretar cómo, también en estos últimos años, Leopoldo María Panero se relaciona con la escritura poética – la práctica de la creación. Más allá de esto, queda claro una vez más que el verdadero alcance de su poesía se podrá entender mejor cuando ya este autor no será visto sólo como espectáculo o escándalo. O una oportunidad de fáciles ventas en tiempo de crisis.

Spinato Bruschi, Patrizia (2013). *La experiencia italiana de Miguel Ángel Asturias (1959-1973): Cartas del Premio Nobel y de doña Blanca a Giuseppe Bellini*. Roma: Bulzoni Editore, pp. 186

Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La pubblicazione di 45 lettere di Miguel Ángel Asturias e di 5 della moglie doña Blanca inviate a Giuseppe Bellini nell'arco di 14 anni segnano un percorso di vite in una progressione che va da una iniziale approccio di conoscenza e stima sino a collaborazione, vera amicizia e affetto.

La maggior parte della corrispondenza ufficiale di Asturias è conservata presso il fondo omonimo della Biblioteca Nazionale di Parigi, creato per lascito testamentario dello stesso scrittore. Lettere più personali inviate a corrispondenti poco attenti alla conservazione di testimonianze considerate poco interessanti sono andate perdute, altre sono disperse e sepolte in archivi privati nei più remoti angoli del mondo.

Il fondo amorevolmente custodito e appassionatamente studiato da Giuseppe Bellini vede la luce grazie alla generosa disponibilità scientifica del conservatore e allo studio attento e preciso di Patrizia Spinato Bruschi.

Le lettere mettono in risalto i valori umani tanto profondi e radicati che il grande guatemalteco seppe unire ai valori letterari. Patrizia Spinato afferma che «Las cartas [...] permiten reconstruir el itinerario existencial del poeta desde la específica perspectiva de su relación con Giuseppe Bellini» (p. 14). Oserei dire che segnano anche l'«itinerario existencial» del professore italiano: la frequentazione, la conoscenza spirituale e culturale di un personaggio così eccezionale hanno indubbiamente segnato il percorso dei suoi studi e hanno contribuito in forma determinante alla conoscenza e la divulgazione delle opere di Asturias.

Le prime lettere testimoniano i contatti formali e accademici (da Buenos Aires 1959 e 1960). Riguardano soprattutto i rapporti, spesso faticosi, con l'editoria, ma ben presto si aprono ad amichevole stima per l'amico italiano (da Arezzo 1963, Parigi 1963, Bucarest 1963) con il quale non esita a collaborare nell'arduo impegno della traduzione delle sue opere con partecipate e chiarissime spiegazioni, segno anche della gratitudine e dell'ammirazione per il traduttore di *Week-end en Guatemala*: «Con un traductor como Usted, nuestros textos parecen mostrar una luz interior que no se le conoce en otras traducciones y que se riega en todas las páginas» (p. 31), o di una

selezione di poesie pubblicata con il titolo *Parla il Gran Lengua*: «Quedé encantado, maravillado del libro de poemas traducido tan limpiamente por Usted» (p. 50).

In breve tempo il rapporto tra Asturias e Bellini diventa sempre più personale: il guatemalteco manifesta all'amico a volte un entusiasmo quasi ingenuo per iniziative che poi non avranno felice realizzazione (per esempio il progetto di una rivista di studi latino americani presso il centro Colombia-num di Genova), a volte molta concretezza sollecitato anche da situazioni economiche difficili (p.e. «Ud. me decía que Nuova Accademia estaba interesada en *Leyendas* [...] Veremos como concretan, sobre todo económicamente», p. 53) alle quali Bellini cercò di porvi rimedio proponendogli conferenze, corsi, seminari in varie università italiane fino al 1967 quando il conferimento del premio Nobel cambiò il quadro economico e mediatico.

Il 16 maggio 1972 Ca' Foscari gli conferì la laurea *honoris causa* che per Asturias aveva «un profundo significado, más que académico, de amistad, de relación honoris hombre, pues sé que en esa balanza, en el platillo que determinó tal laurea, se pusieron los corazones de Meregalli y Bellini» (p. 85). Nella *lectio magistralis* o *discurso de agradecimiento* pronunciato in tale occasione, intitolato *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*, presente nel volume, rivela la realtà americana attraverso l'analisi del *lenguaje* e del *paisaje*: «no podemos separar nuestra novela de la mente mágica americana, del lenguaje que hablamos y del mundo que nos rodea» (p. 161). E' il coronamento di una colta e appassionata campagna, già iniziata da vari anni, «en pro de nuestras letras, antes privadas de ciudadanía, pues se enseñaban como parte de la gran literatura española» (p. 153).

Patrizia Spinato ha voluto giustamente pubblicare cinque lettere di doña Blanca, l'ineffabile moglie, presenza non certo taciturna e nascosta nella vita del Maestro, che completano un percorso di vita di più persone nel segno dell'amicizia e della generosa collaborazione.

Nel volume sono presenti facsimili di lettere di Asturias e interessanti *Anexos: Un homenaje de Aimé Césaire*, saggi, testi di conferenze raccolti e pubblicati dall'amico Bellini nell'arco degli anni, qui presenti come giusto corollario.

Patrizia Spinato ha saputo far rivivere un mondo in cui tra le righe ho colto con commozione tanti ricordi personali. Ha corredato con osservazioni e note essenziali e documentate questa storia letteraria parallela all'ufficiale, storia d'iniziativa, proposte, successi e insuccessi che completa la storia del Nobel Asturias.

**Bravi, Adrián N. (2013). *L'albero e la vacca*.
Milano: Feltrinelli; Nottetempo, pp. 127**

Patrizia Spinato Bruschi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Di recente uscita nella nuova collana *Indies*, dedicata alle voci emergenti, è il romanzo *L'albero e la vacca*, dell'argentino Adrián Bravi (Buenos Aires, 1963). Dopo aver pubblicato *Río Sauce* nel 1999, lo scrittore, residente a Recanati da alcuni anni, ha abbandonato lo spagnolo natío per cimentarsi nella lingua degli avi, nonché dell'attuale paese di residenza, l'italiano. La nascita del figlio nelle Marche, infatti, segna per lui una netta linea di demarcazione, una rinascita personale che introduce anche un nuovo percorso artistico da cui esce vittorioso. *Restituiscimi il cappotto* (2004), *La pelusa* (2007), *Sud 1982* (2008), *Il riporto* (2011), preparano il terreno al nuovo romanzo che qui segnaliamo.

In occasione della presentazione del libro tenutasi a Udine il 16 ottobre scorso, Bravi ha ripercorso le tappe geografiche della propria storia personale e familiare, l'ibridismo comunicativo, le contaminazioni linguistiche, i faticosi tentativi di autotraduzione. Ammette con ciò di essere sedotto dall'oralità, come pure dimostra la sua predilezione per autori quali Cavazzoli, Celati, Cornia, ecc. e l'italiano dei suoi scritti è infatti caratterizzato da un lessico e una sintassi molto colloquiali, in una suggestiva osmosi con le strutture linguistiche spagnole. In quanto al tema scelto, Bravi si cala nei panni di un ragazzino che rilegge a distanza di anni la convivenza burrascosa dei propri genitori.

La narrazione si svolge in prima persona attraverso le tre parti di cui si compone il romanzo. Adamo è non solo il protagonista, ma anche l'io narrante che guida ed accompagna il lettore attraverso le personali vicissitudini familiari. Con sguardo lucido e apparentemente freddo, egli riflette quanto i sensi gli trasmettono di una quotidianità drammatica, difficile da interiorizzare e da superare senza traumi.

Nel corso della prima parte, Adamo, già adulto, ripercorre i luoghi e le situazioni della propria infanzia. Centrale è il tasso dei giardini pubblici di Recanati, che ospita tra i suoi rami un bambino solitario ed introverso e fa ombra ad un padre in cerca di pace: «Mi fidavo di quest'albero. C'è chi lega la propria infanzia a un cane, a un gatto o a un pappagallo, io l'ho legata al tasso mortifero» (p. 19). L'albero offre sollievo nella quotidianità e nei momenti piú critici della vita del ragazzino, che assiste pressoché impotente alla separazione dei genitori.

La seconda parte narra il nuovo assetto familiare: la cacciata del padre dalla propria casa e la sua ricerca di un posto tranquillo dove poter proseguire i propri studi; la nuova vita della madre, che tenta invano di trovare un compagno che la soddisfi e la renda felice. Il figlio impara a interagire con entrambi in modo neutrale, senza osmosi. La percezione dell'importanza di non fornire alcuna informazione riguardo al genitore assente aiuta a preservare l'apparente equilibrio di ciascuno: «Quel mese di dicembre lo ricordo ancora come se fosse davanti a me, tanto mi è rimasto impresso; anzi, il resto della mia vita non è stato che un lungo e interminabile dicembre, come quello lì, di quando avevo dieci anni» (p. 88). Con il divorzio si chiude anche l'esperienza allucinatoria del ragazzo, che ha nel frattempo trovato conforto in una comoda e tranquillizzante fuga dalla realtà: ingerendo le bacche dell'albero si induce allucinazioni e una facile euforia; tra le visioni, privilegia quella rassicurante di una mucca bianca che transita indisturbata attraverso i giardini pubblici: «l'arillo del tasso in fondo era una specie di buco della serratura attraverso il quale potevo vedere la vacca cosmica che è in noi» (p. 68). Con l'improvvisa e tragica morte del padre, di cui Adamo assume istantaneamente l'imperfezione fisica, si chiude il racconto dell'infanzia.

Alla terza parte è deputato il compito di sciogliere le questioni irrisolte. Dopo una brillante carriera accademica e professionale, il ritorno ai giardini pubblici e la rinnovata ingestione del frutto proibito consente ad Adamo di rivivere le emozioni dell'infanzia: rivede sia il compagno di scuola scomparso cui aveva promesso sostegno e solidarietà, che la mucca rassicurante dei pomeriggi al parco. L'indotta epifania, che sopperisce all'ultima e unica, infelice, dell'infanzia, gli permette di incastrare le tessere mancanti del proprio mosaico intimo, e con ciò di superare l'opprimente disagio psico-fisico.

Si tratta in sintesi di un romanzo agile e gradevole, originale per l'impianto surreale e l'atmosfera rarefatta in cui si muovono i protagonisti, drammatiche maschere prigioniere di un destino già scritto.

Almeida, Júlia; Miglievich-Ribeiro, Adélia; Gomes, Heloísa T. (orgs.) (2013). *Crítica pós-colonial: Panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 404

Leonardo Nolasco Silva (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas é uma obra coletiva em sentido amplo: Além de trazer uma compilação de textos que evidencia sujeitos quase sempre subestimados pela narrativa histórica, realiza essa tarefa de maneira transdisciplinar, multiplicando olhares, permitindo diálogos profícuos e, sobretudo, abrindo mão das fronteiras que usualmente engessam e racionalizam os livros dessa natureza. Aqui, a unidade textual se impõe em meio à diversidade de perspectivas.

O objetivo geral da obra – indicar um panorama de leituras pós-coloniais a partir do conjunto heterogêneo de pesquisas realizadas no Brasil – é complementado com a apresentação de estudos transnacionais que, estrategicamente situados, permitem ao leitor compreender nossas inspirações e, ao mesmo tempo, nossa condição de objetos de estudo. Nas trilhas abertas pelos autores e autoras, descobrimos pistas que nos revelam um mundo em vias de ser (re) fazer e, diante desse desafio, a crítica pós-colonial é apresentada como bússola e, ao mesmo tempo, como incentivo para desviar das rotas aparentemente seguras.

Dividida em quatro partes – na verdade, constituída por quatro peças interconectadas – a coletânea pratica os gestos que teoriza: reúne discursos não pela lógica disciplinar, mas pela coerência histórico-cultural das narrativas produzidas, desconstruídas e ressignificadas, tendo a introdução de Júlia Almeida como prólogo que situa o leitor no panorama geral dos estudos pós-coloniais, enquanto o instiga a percorrer os caminhos vindouros.

Na primeira estação, desembarcamos em terras brasileiras e assistimos a uma série de indagações sobre as ocorrências do exercício da crítica pós-colonial no Brasil. O conjunto de autores discute dilemas teóricos e metodológicos, propondo uma revisão epistêmica que evidencia nossas singularidades e, paralelamente, reconhece nossas falas compartilhadas.

A segunda parada nos desloca para o terreno das ressonâncias culturais inter-hemisféricas e, ali, entramos em contato com a complexa trama das produções literárias pós-coloniais africanas, seja por meio do registro cultural ou das diásporas que narram estranhamentos e identificações.

Contrárias ao *essencialismos*, essas falas se firmam como enunciação política e cultural. Trata-se da auto representação positiva da periferia nas entrelinhas da literatura, nas crônicas de identidades em trânsito e nos planos do cinema contestador das convenções.

Na estação de número três, visitamos as *descolonizações epistemológicas* e, já de início, percebemos a desnaturalização da própria narrativa textual por meio de uma fala cujos componentes principais são as notas de rodapé. A partir desse movimento, discute-se uma nova geopolítica do conhecimento, deslocando alguns dos sentidos mais caros ao Ocidente.

Por fim, desembarcamos no cenário dos *movimentos sociais e trânsitos de diferenças* onde, mais uma vez, assistimos à desconstrução das certezas eurocêntricas por meio de atualizações culturais engendradas pelos subalternos - negros e índios - produtores de uma cultura viva, de uma história ainda não completamente narrada e/ou conhecida pelo grande público.

Uma vez apresentado esse roteiro geral das viagens propiciadas pela obra em tela, poderemos fotografar as paisagens de cada estação.

Um primeiro retrato sugere que a crítica pós-colonial precisa ser entendida a partir da identificação dos alicerces por ela ameaçados, ainda que esses alicerces sustentem as ideologias dos grupos que contestam o poder estabelecido. É o caso da recepção tardia no Brasil da obra do jamaicano Frantz Fanon - autor que evidenciava os conflitos raciais enquanto exaltávamos a mestiçagem ou priorizávamos, conceitualmente, a luta de classes para explicar as desigualdades sociais no Brasil.

Uma segunda fotografia sintetiza a necessidade de mudança metodológica e de ampliação epistêmica que a revisão proposta pelo pós-colonial nos impõe. No caso da Antropologia, por exemplo, as narrativas etnográficas tradicionais devem dar lugar à fala do sujeito observado - ele mesmo produtor de discursos acerca de quem é e de onde vive. Na literatura - e são variados os trabalhos que se valem desse locus de enunciação - há que se identificar os indícios de fatos históricos, de tensões raciais e de projeções ideológicas que oportunizam a percepção de narrativas nem sempre condizentes com a crônica historiográfica oficial. Alerta-se também para o reconhecimento de vozes subalternas que, em alguma medida, falam por meio da ficção - contrariando (ou ilustrando?) a indagação de Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?*. Também disparadora de caminhos novos, a sociologia do conhecimento começa a identificar (inspirada por Walter Mignolo) uma razão pós-colonial que, na América Latina, antecede os estudos fundadores de língua inglesa e, nesse tocante, a (re)visitação da obra de Darcy Ribeiro por Adélia Miglievich-Ribeiro, é um empreendimento inspirador de novas releituras. Que outros pensadores brasileiros teriam indicado em suas obras uma consciência do colonialismo intelectual até hoje praticado no Brasil?

As fotografias contidas no álbum *fricções culturais* se valem da cena literária da África lusófona para contextualizar autores e obras em suas

vivências sócio-político-culturais, informando que a produção literária pós-independência dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (Palops) contém pistas valiosas sobre a colonização e descolonização tardias da África. A análise dessas escritas autóctones aponta saberes e práticas até então silenciados pela pena do colonizador e, assim evidenciando, confere complexidade a um conjunto de identidades rotineiramente pensadas como homogêneas. A heterogeneidade africana, aliás, ganha contornos mais fortes a partir dos relatos de escritoras negras americanas em trânsito pelo Caribe e América do Sul. A diáspora feminina se traduz em estranhamentos, contradições e autoconhecimento, permitindo ao leitor a ampliação dos sentidos sobre questões de gênero, raça e etnia. O protagonismo feminino e africano merece destaque também nos textos que se voltam para uma literatura afro-brasileira, problematizando uma estética subalterna que, aos poucos, se legitima, expandindo seus domínios. Tal estética, presente também no campo do audiovisual, traz imagens do cinema periférico, com destaque para as rupturas (ou descolonizações) do Cinema Novo.

Em outro conjunto de imagens, colecionadas na terceira parte do livro, a lente utilizada é a da percepção dos entraves e das potencialidades de uma virada epistemológica. O processo de revelação parte da observação do quão influentes são os preceitos eurocêntricos de construção do conhecimento, geralmente pautados em polaridades, assimetrias e contraposições – de um lado, o Ocidente; do outro, o resto. Rejeitando tais dicotomias e maniqueísmos, outras imagens ilustram as interações múltiplas e complexas do pacto colonial, indagando pelas reações e percepções dos colonizados antes de tornarem-se subalternos. Esses procedimentos, de alguma forma, dificultam a habitual categorização conceitual da sociologia do Norte, restando aos pesquisadores/intérpretes do sul a constituição de um outro modo de fazer sociologia, que seja capaz de analisar nossas singularidades e pertencimentos historicamente construídos. Seguem-se a isso alguns cliques sobre a polissemia presente nos conceitos de ‘terra’ e ‘cultura de massa’, fomentadores de uma viva cultura insubmissa.

O desfecho imagético deste álbum de imagens expostas ao sol, sem o tratamento de laboratórios colonizadores, focaliza os movimentos sociais, indicando que a contemporaneidade presencia realocações, trânsitos e ressignificações de pertença. A mobilidade social do negro, as políticas compensatórias e o intercâmbio de experiências subalternas em meio à modernidade/colonialidade, apresentam questões desafiadoras aos estudos de raça e etnia. O que dizer da fala subalterna dos Racionais MC’s que, da periferia, denunciam o racismo ao mesmo tempo em que estimulam os debates sobre os embates entre cultura dominante e cultura de periferia? O que significam para o pensamento pós-colonial os movimentos indígenas, como o zapatismo, ao redesenharem o conceito de luta revolucionária, distorcendo a noção usual de etnia? Quais são as relações entre as perspectivas da tradução e as bases da crítica pós-colonial em sociedades onde

o bi/multilinguismo quase sempre submete a língua indígena ao exercício constante da tradução que oportuniza a comunicação colonizada?

Diante dessas indagações, podemos dizer que *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas* é uma obra aberta, aos moldes do conceito de Umberto Eco. O leitor, ao entrar no bosque projetado por essa coletânea, poderá fazer passeios inferenciais e, a partir desses gestos, descobrir novos temas, métodos e posturas teóricas. E, se o exercício da leitura não estiver submetido aos padrões eurocêntricos de construção do conhecimento, é possível que o leitor, ao final, descubra-se em avançado processo de descolonização.

Bartual, Carles; Déri, Balázs; Faluba, Kálmán; Szijj, Ildikó (a cura de) (2013). *Catalanística a Hongria (1971/72-2011/12)*. Budapest: Universitat Eötvös Loránd, pp. 208

Albert Morales Moreno (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aquest volum és un exemple més de la vitalitat actual de la llengua catalana, un dinamisme que va més enllà de les fronteres del nostre país.

Altres publicacions recents sobre congressos de catalanística celebrats arreu han estat, per exemple, el número XXIV de *Catalan Review* (s'hi recullen les actes del 13th *Colloquium of the North American Catalan Society*) o el volum 18 (núm. 2-3) de la revista acadèmica *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies*.

Aquest volum conté la majoria de les ponències i comunicacions llegides durant el Simposi Internacional de Catalanística celebrat a la Universitat Eötvös Loránd (ELTE) de Budapest entre els dies 24 i 26 d'abril de 2012. Són contribucions que provenen de camps diversos com els estudis de lingüística, filològics, literaris i traductològics.

Enceta el volum l'article *Història i periodització de la catalanística hongaresa*, una detallada relació del romanista Kálmán Faluba sobre la presència dels estudis catalans a Hongria. Aquest remarcable romanista hongarès apareix (rofunda perressenyemament un ag capacitat de Ktuccions al volum de manera discreta i modesta, però profunda; renuncia al protagonisme que li correspondria legítimament (pel fet d'haver estat una peça clau d'aquests 40 anys de catalanística a Hongria), però la seva petjada i el seu rigor científic es fan palesos a nombroses contribucions.

Dos exemples d'aquest mestratge (no en són els únics, és clar) serien els que presentem ara, relatius als estudis lingüístics. D'una banda, la investigadora hongaresa Kata Baditzné Pálvölgyi presenta un interessant estudi sincrònic contrastiu (realitzat a partir de *corpus*) sobre com es fan preguntes absolutes en ambdues llengües a *Patrons entonatius en les preguntes absolutes del català i de l'hongarès*. De l'altra, Ildikó Szijj estudia les variants dialectals de les formes d'imperatiu irregulars en català també sincrònicament.

Tibor Berta ha realitzat a *Sobre la manca de concordança del participi dels temps compostos en textos catalans antics* un aprofundit estudi diacrònic sobre aquest aspecte. Andreu Bosch i Rodoreda (a l'article *Per una*

caracterització del català de l'Alguer) també hi publica els resultats d'una recerca sincrònica: en aquest cas, a partir de l'estudi ecosociolingüístic d'alguns canvis lingüístics, l'autor demostra com ha pogut establir amb èxit una primera cronologia de variacions imputables a la interferència del sard i del sasserès.

José Enrique Gargallo Gil desenvolupa a *No diguis hivern passat | que Sant Jordi no sigui estat. Refranys meteorològics al Diccionari català-valencià-balear (DCVB)* un estudi exhaustiu de la paremiologia relacionada amb la meteorologia en aquest diccionari de referència. Nikola Vuletić constata a *El català a l'obra etimològica de Vojmir Vinja* que la nostra llengua «hi apareix també encara que no siga estrictament important per a les seues propostes terminològiques» (p. 200). Per últim, Károly Morvay ha fet una primera aproximació lingüística a la fraseologia de Jesús Moncada.

Precisament aquest autor, Moncada, esdevé el fil conductor per glossar les ponències sobre estudis literaris: Krisztina Nemes (*Mort a Mequinensa*) esgrana els components del mite de Mequinensa al seu article. Una altra aportació als estudis literaris és la de Lídia Carol Geronès sobre la «pluralitat de visions» (p. 83) gimferrerianes a *Què és l'agent provocador? Notes sobre la prosa (lírica) de Pere Gimferrer*. Posteriorment, trobem *Sobre la novel·la Jo confesso de Jaume Cabré*, de Katalin Kulin, una excel·lent selecció dels fils que conformen «el teixit extremament complex de la novel·la» (p. 131). Finalment, Bernadett Smid analitza els mètodes de recollida i tècniques de textualització de Josep Maria Vilarmau i Cabanes.

El tercer bloc temàtic seria el d'aportacions sobre la traducció. Es reflexiona en ambdues direccions: d'una banda, Dóra Faix estudia les traduccions cap al català d'un dels escriptors en llengua hongaresa més traduïts (*Les obres de Sándor Márai en català*). De l'altra, Balázs Déri a *Tot traduint Ausiàs March*, «rememora certs detalls de la història de la traducció de March a l'hongarès» (p. 87). S'hi assaboreixen algunes confessions traductològiques de l'autor davant el repte de traduir el gran poeta valencià.

El quart bloc el formarien els treballs que entrellacen la literatura i la traducció. Anna Urzhumsteva ha analitzat les frases fetes i la informació cultural de les Rondaies d'En Jordi d'Es Racó. Carles Bartual presenta dades i reflexiona sobre la recepció d'alguns autors canònics contemporanis a Hongria a *El cànon de la literatura catalana contemporània i les traduccions a l'hongarès*. L'aportació de Francesc Vallverdú (*Una aproximació a la cultura catalana per a consum europeu*) és més transversal i aporta una sèrie de reflexions i dades que posen de relleu com de vital ha estat (i continua sent-ho) el català. Dóra Bakucz presenta *Teatre català a Hongria: Aspectes de la traducció dramàtica a propòsit de la versió hongaresa de El mètode Grönholm de Jordi Galceran*. L'autora declara de forma explícita que se sent continuadora de l'escola de catalanística «que va crear Kálmán Faluba ara fa quaranta anys» (p. 25).

A *Catalanística a Hongria (1971/72-2011/12)* hi trobem algunes confessi-

ons més. Fins i tot el professor Faluba aprofita l'ocasió per verbalitzar una de les seves aspiracions de jove, que comparteix amb l'Adrià Ardèvol de *Jo confesso*: «el meu somni juvenil (mai realitzat) era aprendre totes les llengües romàniques» (p. 9).

Potser ha estat un somni no realitzat, però pel que fa al català, ell i el departament de Romàniques de l'ELTE l'han après molt bé; de fet, aquest centre ha esdevingut un centre d'excel·lència d'estudis de catalanística.

Com hem pogut observar, el caràcter interlingüístic de les recerques (com la d'Ildikó Szijj, entre d'altres) i la multiplicitat de llengües d'estudi representades (l'hongarès, el català, el sard, etc.) fan d'aquest volum un «aniversari prou joiós i rellevant» (p. 183), un homenatge a la feina ben feta, un *köszönöm* ('gràcies' en hongarès) col·lectiu a la capacitat de Kálmán de transmetre a les noves generacions la seva passió per les llengües.

Per això dèiem que la seva presència al volum és discreta i modesta, però profunda. Ho demostra el fet que un gruix important dels col·laboradors del volum i del professorat del departament vingui d'aquesta *Masia* romanista establerta l'any 1971: una autèntic viver d'investigació lingüística, traductològica i literària relacionada amb la catalanística. Aquest *Catalanística a Hongria (1971/72-2011/12)* n'és una prova fefaent.

Pubblicazioni ricevute

Riviste

- Acta Poetica*, UNAM, 33-1° (2012), 33-2° (2012)
- Anales de Literatura Española Contemporánea*, Society of Spanish and Spanish American Studies, 39-1° (2014)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 70-1° (2013), 70-2° (2013)
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 309-310 (2011), 311-312 (2012), 313-314 (2011), 315-316 (2011), 317-318 (2011), 319-320 (2013)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 55-1° (2013)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 23.1 (2013)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, 58-2° (2012), 59-1° (2013)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 757/758 (2013), 759 (2013), 760 (2013), 761 (2013), 762 (2013), 763 (2014)
- Estudios*, ITAM, 105 (2013), 106 (2013)
- Estudos Ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 38 (2012) número suplementar
- Foreign Affairs - Latinoamérica*, ITAM, 13-2° (2013), 13-3° (2013), 13-4° (2013)
- Letras de Deusto*, Università di Deusto, 137 (2012)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 47-4° (2012), 48-1° (2013), 48-2° (2013), 48-3° (2013), 48-4° (2013)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 60-2° (2012), 61-1° (2013)
- Quaderns. Revista de traducció*. Universitat Autònoma de Barcelona, 20 (2013)
- Remate de Males*, UNICAMP, 32-2° (2013)
- Revista de dialectología y tradiciones populares*, C.S.I.C., 68-1° (2013), 68-2° (2013)
- Revista de Estudos Literários*, Universidade de Coimbra, 3 (2013)
- Revista de Llengües y Literatures Catalana, Gallega y Vasca (Anuario de Filología Catalana, Gallega y Vasca)*, UNED, 18 (2013)
- Revista iberoamericana*, University of Pittsburgh, 242 (2013), 243 (2013)

Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 43 (2013)

Strumenti critici, 132 (2013), 133 (2013)

Testo a fronte, Università IULM di Milano, 48 (2013)

Libri

BAQUERO ESCUDERO, ANA L. (2013). *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 240.

BERGAMÍN, JOSÉ (2013). *Las voces del eco*. Edición de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 204.

BURGOS, CARMEN DE (2013). *Gloriosa vida y desdichada muerte de don Rafael del Riego*. Introducción de Manuel Moreno Alonso. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 428.

CERVERA SALINAS, VICENTE (2013). *Figli del divenire. Antologia poetica 1993-2013*. (ed. critica e trad. di Marina Bianchi e Mario Francisco Benvenuto). Soveria Mannelli: Iride, pp. 165.

COSTANZO, SABRINA; CUSATO, DOMENICO ANTONIO (A CURA DI) (2013). *La narrativizzazione del crimine nelle tradizioni letterarie spagnola e ispano-americana*. S. Saba (Messina): Andrea Lippolis Editore, pp. 131.

CROLLA, ADRIANA (2013). *Leer y enseñar la italianidad: sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 226.

CUSATO, DOMENICO ANTONIO; GALZO, CECILIA (2013). *Tomo a un amigo sincero. Omaggio ad Antonio Melis dagli Amici di Sicilia e Sardegna*. S. Saba (Messina): Andrea Lippolis Editore, pp. 234.

IZQUIERDO DOMINGO, AMPARO (2013). *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*. Prólogo de Ana Suárez Miramón. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 252.

LEOPARDI, GIACOMO (2013). *Poesías*. Traducción de Miguel Romero Martínez. Introducción de Gabriele Morelli. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 256.

LOURENÇO, ANTONIO APOLINÁRIO; MARIA HELENA SANTANA; MARIA JOÃO SIMÕES (COORD.) (2013). *O século do romance. Realismo y naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 686.

MASIELLO, FRANCINE (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/UNR, pp. 320.

MEIKEL, SCOTT (2009). *El pensamiento económico de Aristóteles*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México, pp. 227.

MILLARES, SELENA (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Madrid, Caátedra, pp. 472.

MORENO, JORGE; ZAMARRIPA, GUILLERMO (2013). *Redes de cajeros automáticos bancarios y la estructura en comisiones por conexión. Un análisis de*

- transaccionalidad para México*. México: FUNDEF, pp. 223.
- ORDIERES, ALEJANDRO (2013). *La acción y el juicio moral en David Hume*. México D.F.: ITAM Editorial Fontamara, pp. 217.
- REGAZZONI, SUSANNA (2013). *Entre dos mundos. La Condesa de Merlín o la retórica de la mediación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/UNR, pp. 157.
- RUIZ, JUAN (2013). *Libro di buon amore*. A cura di Marcella Ciceri. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 309.
- SANTANA HENRÍQUEZ, GERMÁN (ED.) (2013). *La cultura del viaje*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 269.
- SCARAMUZZA VIDONI, MARIAROSA (2012). *Compás de códigos en la poesía de Clara Janés*. Madrid: Devenir/Juan Pastor Editor, pp. 185.
- SPINATO BRUSCHI, PATRIZIA; MARTÍNEZ, JAIME JOSÉ (A CURA DI) (2013). *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos. Studi di liberistica offerti a Giuseppe Bellini*. Roma: CNR Edizioni, pp. 672.
- TEDESCHI, LOSANDRO ANTONIO (ORGANIZADOR) (2013). *Leituras de género e interculturalidade*. Dourados: UFGD, pp. 544.

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia